Elogio *aos* errantes

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

EDUFBA

Elogio *aos* errantes

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
REITORA Dora Leal Rosa
VICE REITOR Luiz Rogério Bastos Leal

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
DIRETORA Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL
Alberto Brum Novaes
Ângelo Szaniecki Perret Serpa
Antônio Fernando Guerreiro de Freitas
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninõ El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo

Elogio *aos* errantes

PAOLA BERENSTEIN JACQUES

EDUFBA | SALVADOR | 2012

©2012, Paola Berenstein Jacques
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

PROJETO GRÁFICO Gabriela Nascimento
PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS Vera Cristina Rodrigues Feitosa

Sistema de Bibliotecas - UFBA
Jacques, Paola Berenstein.
Elogio aos errantes / Paola Berenstein Jacques. - Salvador : EDUFBA, 2012.
331 p.

ISBN 978-85-232-0870-7

1. Geografia humana. 2. Sociologia urbana. I. Título.

CDD - 304.2

Editora filiada à:

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

CBaL Câmara Bahiana do Livro

EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel/fax. (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

para Ana Clara Torres Ribeiro, *in memoriam*

AGRADECIMENTOS

Este livro foi escrito erraticamente durante vários anos. Não por escolha estética ou por desejo mimético, mas, sobretudo, por uma enorme dificuldade na sua organização, além da aceleração e atropelo da vida acadêmica. Foram várias as versões de textos e formatos não publicados, vários artigos e capítulos de coletâneas publicados, várias falas e discussões sobre o tema, em diferentes encontros. Não teria como citar todos os debates nem como agradecer a todos aqueles que direta ou indiretamente colaboraram na construção destas ideias, que ainda considero iniciais, balbuciantes.

Esta versão retoma e desenvolve o primeiro texto, homônimo, que escrevi sobre o tema, que foi inicialmente publicado no livro que organizei com Henri-Pierre Jeudy – publicado no Brasil como *Corpos e cenários urbanos* (Salvador, EDUFBA, 2006) e na França como *Corps et décors urbains* (Paris, L'Harmattan, 2006) – resultado de um acordo de colaboração franco-brasileira (CAPES-COFECUB, 2004-2007) que me possibilitou várias errâncias por Paris neste período. Aproveito para agradecer aos que me receberam para as pesquisas por lá, em particular Henri-Pierre Jeudy e Alessia de Biase (e todos do LAA – Laboratoire Architecture/Anthropologie) e, também, aos que leram com cuidado este primeiro texto: ainda durante meu estágio parisiense, Ana Clara Torres

Ribeiro, *in memoriam*, e Margareth da Silva Pereira; e, já na volta a Salvador, Ana Fernandes e Pasqualino Magnavita.

Já havia desistido desta publicação em formato de livro quando Fabiana Dultra Britto me convenceu a retomá-la – mesmo que de forma mais simples e curta do que eu pretendia – o que ela fez, como sempre, com excelentes e persuasivos argumentos. Quero agradecer-lhe publicamente por isso e, também, por ela ter sido a primeira leitora crítica desta última versão, me ajudando na tradução da minha própria lógica de composição. Agradeço também a Vera Cristina Feitosa, que aceitou revisar meus originais para torná-los um pouco mais legíveis, a Flávia Goulart Rosa, que me incentivou a publicá-los pela EDUFBA, e a Gabriela Nascimento, que fez o elegante projeto gráfico. Agradeço ainda a todos os membros e parceiros do grupo de pesquisa que coordeno no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia, o Laboratório Urbano, pelos vivos debates e intensa interlocução nos últimos anos e, também, ao CNPq, à CAPES e à FAPESB que nos financiam com diferentes auxílios e bolsas de pesquisa. Por fim, agradeço a todos os errantes urbanos e, também, aos praticantes ordinários das cidades, homens lentos e sujeitos corporificados, que resistem, insistem e sobrevivem nas cidades, afirmando que várias narrativas, sonhos e desejos urbanos coexistem.

SUMÁRIO

PRÓLOGO 11
Experiência 12
Errância 19
Errantologia 25

FLANÂNCIAS: multidão e anonimato 39
notas 73

DEAMBULAÇÕES: estranhamento e fugacidade 87
notas 140

DERIVAS: participação e jogo 163
notas 229

EPÍLOGO 263
Desorientação 266
Lentidão 279
Incorporação 291
notas 309

REFERÊNCIAS 319

PRÓLOGO

Elogio aos errantes pretende ser um elogio da valorização de um tipo de experiência cada vez mais rara nas cidades contemporâneas: a experiência urbana da alteridade. As práticas da errância urbana – ou seja, as experiências erráticas da cidade realizadas pelos errantes citados neste livro – são pensadas como possibilidades de experiência da alteridade urbana. A principal questão em disputa, entretanto, está além da experiência da alteridade em si, já entrando no campo do simbólico, da partilha do sensível, no dizer de Jacques Rancière, ou da abertura do imaginário, como diz Ana Clara Torres Ribeiro. Na verdade, a principal potência em questão está na construção e na (contra)produção de subjetividades, de sonhos e de desejos. Assim, as narrativas urbanas resultantes dessas experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas das partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos.

Contrapondo-se a todos os discursos que demonstram empobrecimento, perda, destruição ou, até mesmo, expropriação da experiência na cidade contemporânea, este livro pretende afirmar sua sobrevivência. Através das experiências urbanas realizadas por alguns errantes, pretendemos

mostrar que a experiência não é totalmente destruída, mesmo nas condições mais inóspitas, que ela resiste pelas brechas e desvios e, assim, sobrevive quando compartilhada em narrativas urbanas. O estudo de algumas narrativas errantes nos leva a pequenas resistências e insurgências da experiência urbana, muitas vezes invisíveis, escondidas, e, em particular, à experiência da alteridade na cidade.

Experiência

> Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. Giorgio Agamben em *Ensaio sobre a destruição da experiência* (2005, original de 1978)

> Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Walter Benjamin em *Experiência e pobreza* (1994a, original de 1933)

Giorgio Agamben, filósofo italiano, ao retomar e também radicalizar a questão do empobrecimento da experiência na modernidade, levantada por Walter Benjamin no contexto da chegada ao poder do nazismo na Alemanha, sugere o que seria a expropriação da experiência na contemporaneidade. Para ele, não se trata mais de uma busca moderna de se liberar das experiências, como para Benjamin, mas, sim, de uma incapacidade contemporânea tanto de fazer quanto de transmitir experiências. Não se trataria mais, portanto, para esse autor, de uma questão de empobrecimento, mas de expropriação da experiência.

De fato, quando passamos do empobrecimento da experiência da alteridade na modernidade ao que seria a sua expropriação contemporânea; da brutal experiência física e psicológica do choque metropolitano moderno – mesmo que protegida por uma atitude *blasée* (pensada por Georg Simmel) – à anestésica contemplação da imagem publicitária contemporânea da cidade-espetáculo (como diria Guy Debord) ou da cidade-simulacro (de Jean Baudrillard); ou, ainda, quando vamos do estado de choque moderno ao estado de anestesiamento contemporâneo, o que fica evidente é a atual estratégia de apaziguamento programado do que seria um novo choque contemporâneo: uma hábil construção de subjetividades e de desejos, hegemônicos e homogeneizados, operada pelo capital financeiro e midiático que capturou o capital simbólico e que busca a eliminação dos

conflitos, dos dissensos e das disputas entre diferentes – seja pela indiferenciação, seja pela inclusão excludente – promovendo, assim, a pasteurização, homogeneização e diluição das possibilidades de experiência na cidade contemporânea.

> Nós sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a **pacífica** existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (Agamben, 2005, grifo nosso)

Mas, talvez, em lugar da total destruição da experiência reclamada por Agamben, estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterelização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades.

É assim, nessas circunstâncias, que adquire ainda maior relevância a valorização da alteridade urbana, do Outro urbano que resiste à pacificação e desafia a construção desses pseudoconsensos publicitários. São esses vários outros que, por sua simples presença e prática cotidiana, explicitam conflitos e provocam dissensos, aqueles que Milton Santos chamou de Homens Lentos, que Ana Clara Torres Ribeiro chama de Sujeitos Corporificados e Michel de Certeau, de Praticantes Ordinários das Cidades.

São sobretudo os habitantes das zonas opacas da cidade, dos "espaços do aproximativo e da criatividade", como dizia Milton Santos, das zonas escondidas, ocultadas, apagadas, que se opõem às zonas luminosas, espetaculares, gentrificadas. Uma outra cidade, opaca, intensa e viva se insinua assim nas brechas, margens e desvios do espetáculo urbano pacificado. O Outro urbano é o homem ordinário que escapa – resiste e sobrevive – no cotidiano, da anestesia pacificadora. Como bem mostra Michel de Certeau, ele inventa seu cotidiano, reinventa modos de fazer, astúcias sutis e criativas, táticas de resistência e de sobrevivência pelas quais se apropria do espaço urbano e assim ocupa o espaço público de forma anônima e dissensual.

A radicalidade desse Outro urbano se torna explícita sobretudo nos que vivem nas ruas – moradores de rua, ambulantes, camelôs, catadores, prostitutas, entre outros – e inventam várias táticas e astúcias urbanas em seu cotidiano.

Aqueles que a maioria prefere manter na invisibilidade, na opacidade e, que, não por acaso, são os primeiros alvos da assepsia promovida pela maior parte dos atuais projetos urbanos espetaculares, pacificadores, ditos revitalizadores. E são precisamente esses outros urbanos radicais alguns dos principais personagens das narrativas errantes, pois seria precisamente essa possibilidade de experiência da alteridade urbana nos espaços banais que os errantes urbanos buscariam em suas errâncias pelas cidades.

> Quando se pede em um grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (Benjamin, 1994b, original de 1936)

Talvez seja então interessante deslocar a questão da (im) possibilidade de realização de experiências, de seu empobrecimento ou destruição, claramente refutada pelos errantes em suas errâncias pelas cidades, para outra questão fundamental, diretamente relacionada: a dificuldade de transmissão ou narração das experiências, ou seja, as (im)possibilidades de compartilhamento, de intercâmbio. Estaríamos privados não exatamente da capacidade de fazer experiências, mas, sobretudo, da faculdade de trocar experiências, de transmiti-las, ou seja, de narrá-las. O próprio exercício de

narração já está associado também a uma prática espacial, ao movimento, à viagem ou, ainda, ao andar pela cidade. A narração, a narrativa, o relato, como diz Michel de Certeau "não exprime uma prática. Não se contenta em dizer o movimento. Ele o *faz*. Pode-se, portanto, compreendê-lo ao entrar na dança" (De Certeau, 1994, original de 1980). O mesmo autor diz que "Todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço", "Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é *diegese*, termo grego que designa narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)".

> Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um 'suplemento' aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam. (De Certeau, 1994)

A importância da narração para a constituição do sujeito é questão tratada por uma série de autores que, a partir de Benjamin, se debruçaram sobre o que seria essa privação da narração, sobre o que, para alguns, se traduziu como o fim das grandes narrativas – ou narrativas legitimantes, no dizer de Jean-François Lyotard – e, a partir daí, o fim da modernidade e, também, da própria história. A questão da narração

está sem dúvida relacionada à questão da memória (e também da infância e da morte) e, assim, da história, em particular, da historiografia, ou seja, da forma de se contar ou de se narrar a história, de transmiti-la. Não cabe neste livro tratar da questão da história como narração ou do próprio movimento da narração a partir da capacidade de rememoração, dos lampejos de memória e de esquecimento, menos ainda, entrar na polêmica e pouco frutífera questão do fim da história; nos restringiremos aqui à relação entre experiência e narração, à própria narração como um outro tipo de experiência, à questão do declínio ou do empobrecimento da narração e, por conseguinte, da perda de capacidade de transmissão da experiência (vivência), da (im)possibilidade do que seria uma experiência coletiva.

Podemos notar nos textos de Walter Benjamin, uma diferenciação clara entre dois tipos de experiência, pois são dois termos diferentes em alemão: *Erlebnis*, a vivência, o acontecimento, uma experiência sensível, momentânea, efêmera, um tipo de experiência vivida, isolada, individual; e *Erfahrung*, a experiência maturada, sedimentada, assimilada, que seria um tipo de experiência transmitida, partilhada, coletiva. A grande questão para Benjamin não estaria tanto no depauperamento da experiência vivida, da vivência, menos ainda na sua destruição, como em Agamben, mas na incapacidade de transfomá-la em experiência acumulada, coletiva (*Erfahrung*), ou seja, de transmiti-la. Benjamin relaciona

diretamente a questão do empobrecimento da experiência – que não deve ser confundido com sua destruição – com a perda da capacidade narrativa. Para o autor, mais do que a experiência propriamente dita (em termos de vivência), era a arte de narrar que estaria em vias de extinção.

Jeanne Marie Gagnebin, estudiosa de Walter Benjamin, nos lembra ainda a própria etimologia da palavra *Erfahrung*: do radical *fahr*, usado no antigo alemão em seu sentido literal de percorrer, atravessar uma região durante uma viagem. Ou seja, esse tipo de experiência também está diretamente ligado à ideia do percurso, da experiência do percorrer e, assim, da própria ideia de errância. O vínculo entre experiência e errância, portanto, é extremamente forte.

Errância

Os errantes são, então, aqueles que realizam errâncias urbanas, experiências urbanas específicas, a experiência errática das cidades. A experiência errática afirma-se como possibilidade de experiência urbana, uma possibilidade de crítica, resistência ou insurgência contra a ideia do empobrecimento, perda ou destruição da experiência a partir da modernidade, levantada por Walter Benjamin e retomada por Giorgio Agamben, que radicaliza a questão ao sugerir o que seria uma expropriação da experiência. Mesmo vivendo

um processo de esterilização da experiência hoje, esse processo, que, no caso das cidades contemporâneas, seria o processo de espetacularização urbana, não consegue destruir completamente a experiência – o que se aplica especialmente às cidades brasileiras –, embora busque cada vez mais sua captura, domesticação, anestesiamento.

As errâncias urbanas, as experiências de apreensão e investigação do espaço urbano pelos errantes, interessam aqui quando transmitidas por narrativas errantes. Como a maioria dos errantes não deixou narrativas de suas errâncias, deslocamos a questão das errâncias urbanas, da experiência errática da cidade como possibilidade de experiência da alteridade urbana, para sua forma de transmissão pelos errantes, através das narrativas errantes. Nosso foco passa então dos errantes em geral, das errâncias urbanas, para as narrativas dessas experiências erráticas. Em vez de repetir nostalgicamente qualquer tipo de tradição da transmissão da experiência, os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar experiências, em particular a experiência da alteridade urbana nas grandes cidades. Essas narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer "pensamento único" ou

consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades.

Podemos relacionar as narrativas errantes com o que Georges Didi Huberman chamou recentemente de *Sobrevivência dos Vaga-Lumes,* título do livro que parte do protesto – ou talvez do lamento fúnebre – de Pier Paolo Pasolini (*L'articolo delle lucciolle*) sobre o desaparecimento dos vaga-lumes diante dos holofotes do fascismo triunfante e persistente na Itália. Didi-Huberman (2011) retoma de forma brilhante a questão dos pirilampos, da "dança dos vaga-lumes", para mostrar que "esse momento de graça que resiste ao mundo do terror" é uma sobrevivência potente, apesar de extremamente fugaz e frágil. Ele mostra como no próprio trabalho artístico de Pasolini, em particular em seus filmes, ou seja, nas suas narrativas cinematográficas, são mostrados momentos de exceção em que "os seres-humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes".

Didi-Huberman termina por fazer uma clara crítica à ideia de destruição da experiência proposta por Agamben, sobretudo quando afirma que "Não se pode, portanto, dizer que a experiência, seja qual for o momento da história, tenha sido 'destruída'. Ao contrário, faz-se necessário [...] afirmar que a experiência é indestrutível, mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos à noite." Podemos relacionar a sobrevivência resistente dos lampejos errantes dos vaga-lumes à sobrevivência

dos próprios errantes urbanos, através de suas narrativas errantes, que resistem aos projetores do espetáculo, e afirmar, em coro com Didi-Huberman: "Devemos, portanto [...] nos tornar vaga-lumes e, assim, formar novamente a comunidade do desejo, a comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em dizer o não da luz que nos ofusca".

Seria interessante também articular melhor a relação entre experiência e alteridade. Gilles Deleuze relaciona diretamente experiência com o princípio da diferença e diz: "a experiência é a sucessão, o movimento das idéias separáveis à medida que são diferentes, e diferentes à medida que são separáveis. É preciso partir *dessa* experiência, porque ela é *a* experiência" (Deleuze, 1989). A experiência da diferença, do diferente, do Outro, seria então uma experiência da alteridade. A experiência errática pode ser vista como possibilidade de experiência da alteridade na cidade. A experiência errática seria uma experiência da diferença, do Outro, dos vários outros, o que a aproxima de algumas práticas etnográficas e posturas antropológicas. O errante, em suas errâncias pela cidade, se confronta com os vários outros urbanos.

A experiência de errar pela cidade pode ser pensada como ferramenta de apreensão da cidade, mas também como ação urbana, ao possibilitar a criação de microrresistências que podem atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas

e homogêneas do sensível, nas palavras de Jacques Rancière (2000). As errâncias são um tipo de experiência não planejada, desviatória dos espaços urbanos, são usos conflituosos e dissensuais que contrariam ou profanam, como diz o próprio Agamben, os usos que foram planejados. A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai de encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes; ele vê a cidade como um terreno de jogos e de experiências. Além de propor, experimentar e jogar, os errantes buscam também transmitir essas experiências através de suas narrativas errantes. São relatos daqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com uma intenção clara de errar e de compartilhar essas experiências. Através das narrativas errantes seria possível apreender o espaço urbano de outra forma, pois o simples ato de errar pela cidade cria um espaço outro, uma possibilidade para a experiência, em particular para a experiência da alteridade.

O errar, ou seja, a prática da errância, pode ser pensado como instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano. A errância urbana é uma apologia da experiência da cidade, que pode ser praticada por qualquer um, mas o errante a pratica de forma voluntária. O errante, então, é

aquele que busca um estado de corpo errante, que experimenta a cidade através das errâncias, que se preocupa mais com as práticas, ações e percursos, do que com as representações, planificações ou projeções. O errante não vê a cidade somente de cima, a partir da visão de um mapa, mas a experimenta de dentro; ele inventa sua própria cartografia a partir de sua experiência itinerante. Essa postura crítica e propositiva com relação à apreensão e compreensão da cidade, por si só, já constitui uma forma de resistência tanto aos métodos mais difundidos da disciplina urbanística – como o tradicional "diagnóstico", baseado majoritariamente em bases de dados estatísticos, objetivos e genéricos – quanto ao próprio processo de esterilização da experiência, de espetacularização das cidades contemporâneas e de pacificação de seus espaços públicos. As narrativas errantes foram escritas nos desvios da própria história do urbanismo. Elas constituem outro tipo de historiografia, ou de escrita da história, uma história errante, não linear, que não respeita a cronologia tradicional, uma história do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante.

Errantologia

> Escreve-se a história, mas ela sempre foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado, pelo menos possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história. [...] Os nômades inventaram uma máquina de guerra, contra o aparelho de Estado. Nunca a história compreendeu o nomadismo [...]. (Deleuze e Guattari, 1980)

Assim como, de forma simultânea à história das cidades, podemos falar de uma história do nomadismo – ou melhor, como diriam Deleuze e Guattari, de uma nomadologia, mais próxima da geografia do que da história – também poderíamos tentar traçar, de forma quase simultânea à própria história do urbanismo, um breve histórico das errâncias urbanas. Esse histórico – que poderia se aproximar de uma nomadologia errante, ou do que seria uma errantologia – seria construído por seus atores, errantes modernos ou nômades urbanos, herdeiros tanto de Abel quanto de Caim. Os errantes urbanos não perambulam mais pelos campos abertos como os nômades, mas pela própria cidade grande, fazem a experiência da metrópole moderna, e recusam o controle disciplinar total dos planos modernos. Eles denunciam direta ou indiretamente, através de suas errâncias, os métodos de intervenção dos urbanistas e defendem que as ações na

cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas sedentários.

No texto "Tratado de nomadologia: a máquina de guerra" (um dos platôs do livro *Mil platôs*), Deleuze e Guattari (1980) contrapõem os nômades aos sedentários; a máquina de guerra – invenção nômade que não tem a guerra por objeto – ao aparelho de estado; o espaço liso dos nômades (deserto, estepe, mar) ao espaço estriado dos sedentários (cidades); uma ciência ambulante (ciência menor ou nômade) a uma ciência régia; e, também, dois jogos diferentes: o *go* (jogo chinês) e o xadrez:

> Espaço 'liso' do go, contra espaço 'estriado' do xadrez. *Nomos* do go contra Estado do xadrez, *nomos* contra *polis*. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-se e desterritorializa-se [...] Uma outra justiça, um outro movimento, um outro espaço-tempo.

"*Nomos* contra *polis*", eles explicam melhor: "O *nomos* é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *polis*, como o interior, um flanco da montanha ou a extensão vaga em torno da cidade ('ou bem *nomos*, ou bem *polis*')". Pode-se ler também espaço "liso" do nômade, o fora da cidade (*nomos*), contra espaço "estriado" do sedentário, o dentro da cidade (*polis*). Deleuze e Guattari

citam Pierre Boulez, que explica os dois espaços-tempo da música: "É a diferença entre um espaço liso (vetorial, projetivo ou topológico) e um espaço estriado (métrico): num caso, 'ocupa-se o espaço sem medi-lo', no outro, 'mede-se o espaço a fim de ocupá-lo'". São, portanto, espaços-tempos diferentes, duas lógicas, mas que podem coexistir: em vez de *nomos* contra *polis* poderíamos pensar em *nomos* na *polis*, ou seja, na lógica nômade dentro do espaço estriado por excelência. Como poderia se dar o potencial nomádico no espaço "estriado" da cidade, se ele diz respeito à constituição de um espaço "liso" ou de uma maneira de estar no espaço como se esse fosse "liso"? O que chamamos aqui de errantologia seria precisamente a busca do entendimento de como essa lógica nômade – dos bandos, das margens, dos percursos, do movimento – poderia se dar, a partir das experiências urbanas dos errantes, na própria cidade.

Temos por hipótese que os errantes, em suas errâncias pela cidade, espaço estriado por excelência, "alisam" esse espaço com sua prática e, sobretudo, através da transmissão dessa experiência. As transmissões da experiência através de suas narrativas garantem certa continuidade da própria experiência que, obviamente, já não é a mesma. O espaço da cidade é alisado temporariamente através da errância, mas a potência alisadora, a potência transformadora dos espaços lisos, permanece nas narrativas. A experiência de alisamento temporário do espaço estriado pelas errâncias demonstraria

não somente que os espaços lisos e estriados não são fixos e dicotômicos, mas que eles existem em suas próprias misturas e podem seguir uma lógica mais complexa e temporal, como mostram os próprios autores, Deleuze e Guattari, em *O liso e o estriado* (último platô do *Mil platôs*):

> O espaço liso e o espaço estriado – o espaço nômade e o espaço sedentário –, onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho do Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso.

Os errantes não só procuram, em busca da alteridade, os espaços lisos residuais da cidade – espaços resistentes que podemos relacionar com os espaços ou zonas opacas de que fala Milton Santos, "alisar" os espaços seria também torná-los mais opacos –, mas eles procuram também transformar, mesmo que momentaneamente, os espaços estriados (luminosos) em espaços lisos (opacos). É uma ideia que Deleuze

e Guattari, a partir das teorias matemáticas de René Thom, chamaram de alisamento retroativo:

> Bem mais: não seria preciso dizer o mesmo da cidade? Ao contrário do mar, ela é o espaço estriado por excelência; porém, assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força de estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda a parte, na terra e em outros elementos – fora da própria cidade, mas também nela mesma. A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e tecido, *patchwork,* que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho e da habitação. Uma miséria explosiva, que a cidade secreta, e que corresponderia à fórmula matemática de Thom: 'um alisamento retroativo'. Força condensada, potencialidade de um revide?

O revide nômade, que poderíamos também chamar de devir-nômade dos errantes urbanos, mostra que "pode-se habitar de um modo liso até mesmo as cidades, ser um nômade nas cidades". Que *nomos* coexiste com *polis* e que a questão dos errantes está nas práticas e nos usos lisos dos espaços estriados e luminosos da cidade. Entre os errantes urbanos encontramos vários artistas, músicos, escritores ou pensado-

res que praticaram errâncias urbanas, errâncias voluntárias, intencionais. Aqueles que erraram sem objetivo preciso, mas com a intenção de errar. Errar tanto no sentido de vagar, vagabundear, quanto no da própria efetivação do erro – de caminho, de itinerário, de planejamento. Através dos diferentes trabalhos, imagens (fotos, filmes, cartografias), músicas ou escritos desses artistas, ou seja, através de suas narrativas errantes, é possível apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam o planejamento e a construção dos espaços urbanos de forma crítica. O simples ato de errar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo como disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista em diferentes formatos, através de diferentes narrativas urbanas artísticas – literárias, etnográficas, fotográficas, cinematográficas, musicais, cartográficas etc. – realizadas pelos errantes a partir de suas experiências de errar pela cidade.

Ao ler Baudelaire (1821-1867), por exemplo, constatamos uma reação crítica à reforma urbana do Barão Haussmann, que estava transformando completamente a velha cidade de Paris naquele exato momento. Para fotografar as transformações urbanas radicais – a cidade antiga sendo destruída para dar lugar à nova – Haussmann contratou um fotógrafo, Charles Marville, que retratou o desaparecimento de uma certa Paris por onde perambulava Baudelaire. No Rio de Janeiro, se passou algo bem parecido, mas já no início do sé-

culo XX. João do Rio (Paulo Barreto, 1881-1921), cronista e errante urbano, descreve nos jornais suas errâncias pela antiga cidade, que também estava sendo destruída por Pereira Passos, que ficou conhecido como o "Haussmann tropical", e que, como Haussmann, também contratou um fotógrafo oficial – Augusto Malta – para retratar a transformação (e destruição) em curso na cidade.

Pereira Passos realizou o conhecido Bota-Abaixo no centro do Rio de Janeiro, entre 1902 e 1904. Um texto muito conhecido do escritor João do Rio, por exemplo, chamado "A Rua", foi publicado nessa época na *Gazeta de Notícias*, mais precisamente em 1905. Esse texto do cronista, que errava pelas ruelas da cidade colonial, começa assim: "Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós". Ora, um dos principais objetivos do ambicioso plano de melhoramentos de Pereira Passos, apontados por Alfredo Rangel em 1904, era "dar mais franqueza ao tráfego crescente das ruas da cidade, iniciar a substituição das nossas mais ignóbeis vielas por ruas largas arborizadas".

O urbanismo como campo disciplinar e prática profissional surgiu exatamente para modernizar as cidades, ou seja, para transformar as antigas cidades – no Brasil, as coloniais e na Europa, as medievais – em metrópoles modernas. Isso significava também transformar as antigas ruas estreitas e

labirínticas em grandes vias de circulação para automóveis, reduzindo assim as possibilidades da experiência corporal direta, através do andar pelas ruelas, e, indiretamente, as possibilidades de experiência da alteridade urbana. Podemos, *grosso modo*, classificar o urbanismo moderno em três momentos distintos, que se sobrepõem: a modernização das cidades, de meados e final do século XIX até início do século XX; as vanguardas modernas e o movimento moderno (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs), dos anos 1910-20 até 1959 (fim dos CIAMs); e o que chamamos de modernismo (ou moderno tardio), do pós-guerra até os anos 1970.

O pequeno histórico das narrativas errantes – que têm como objeto a própria experiência errática das cidades, no sentido de contribuir para a construção de uma nomadologia errante ou errantologia – também pode ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno. Corresponderiam às críticas aos três momentos do urbanismo: o período das *flanêries*, ou **flanâncias**, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das **deambulações**, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas, mas também criticou algumas de suas ideias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das **derivas**, dos anos 1950-70, que criticou

tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo.

O primeiro momento, **flanâncias**, corresponde principalmente à recriação da figura do *flâneur* em Baudelaire, no *Spleen de Paris* ou no *Les fleurs du mal*, tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. Benjamin também praticou a *flânerie*, principalmente em Paris e em suas passagens cobertas, ou seja, as flanâncias urbanas, a investigação do espaço urbano pelo *flâneur.* O segundo momento, **deambulações**, corresponde às ações dos dadaístas e surrealistas, às excursões urbanas por lugares banais, às deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros. Desenvolve-se a ideia de *hasard objectif,* também relacionada à experiência da errância no espaço urbano, base dos manifestos surrealistas, do *Nadja,* de Breton, ou ainda do *Paysan de Paris,* de Aragon. Já o terceiro e último momento, **derivas**, corresponde ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo moderno, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, de errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneiguem, Jorn ou Constant.

Baudelaire, os dadaístas, os surrealistas e ainda os letristas e situacionistas praticaram errâncias urbanas – e relataram essas experiências através de narrativas errantes explícita ou implicitamente críticas – em uma mesma cidade, Paris, mas em três momentos bem distintos. Paris se tornou

assim a cidade paradigmática para os errantes urbanos. As experiências parisienses servem aqui de referência histórica para experiências erráticas menos conhecidas em cidades brasileiras. No Brasil, tanto os artistas modernistas dos anos 1920/30 quanto os tropicalistas do anos 1960 também erraram pela cidade de forma crítica. Além dos textos do já citado João do Rio, analisaremos aqui as *Experiências* de Flávio de Carvalho (1899-1973) em São Paulo, próximo aos surrealistas parisienses, bem como outras experiências de errâncias, que partem da ideia do *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica (1937-1980), leitor tardio mas admirativo do clássico *A Sociedade do Espetáculo*, escrito por Guy Debord (1931-1994), o líder dos situacionistas.

Este livro pretende elogiar os errantes, elogiar a experiência errática como possibilidade de experiência da alteridade, elogiar a valorização da experiência corporal das cidades. A escolha dos errantes e de suas narrativas aqui analisadas, em cada um dos três momentos, foi afetiva: resultou de afinidades eletivas, na leitura de experiências através das narrativas errantes, que apresentaremos em várias citações. Esses errantes se relacionam afetivamente, mesmo sem se conhecer. *Flâneurs*, surrealistas, antropófagos, tropicalistas, letristas e situacionistas, por mais contraditório que pareça, dialogam através de suas narrativas errantes, criam uma interlocução crítica, apesar de errarem em cidades e conjunturas bastan-

te distintas. Essas afinidades errantes instauram um mesmo processo com diferentes instâncias em momentos distintos.

Os três momentos apresentados ao leitor correspondem às instâncias correlatas de um mesmo processo. Nos três momentos a seguir apresentados em cada capítulo, de forma não linear, teremos errantes que praticaram errâncias em Paris – cidade dos errantes por excelência (para Benjamin, "Paris criou o tipo do *flâneur*", era "a terra prometida do *flâneur*") – e em cidades brasileiras. Sem ser de forma exaustiva, vamos mostrar como essas ideias críticas circularam. Seguiremos os três momentos detectados para reforçar duas hipóteses: a de que sempre existiu, desde o surgimento da própria disciplina urbanística, esse outro caminho, errante, paralelo – ou melhor, simultâneo – à história oficial do urbanismo erudito; e a de que se trata de um mesmo processo, cuja potência de resistência configura, a partir dessas diferentes instâncias, uma transmissão desviante da experiência urbana da alteridade através do errar pela cidade, e, assim, uma crítica insistente ao urbanismo hegemônico.

Alguns artistas errantes de hoje ainda continuam seguindo de forma explícita as pistas deixadas pelos errantes aqui citados, outros acreditam na possibilidade de uma errância virtual e, outros, por mais inapropriado que isto nos pareça, realizam errâncias performáticas já espetacularizadas, muitas vezes por puro modismo. Ainda não conseguimos detectar claramente, nos casos mais recentes, a mesma po-

tência crítica de engendramento do corpo na cidade e da experiência da alteridade aqui valorizados; por isso, optamos por limitar este livro aos três momentos já citados, que correspondem ao momento da emergência tanto do próprio campo disciplinar do urbanismo quanto de sua crítica pelos errantes e, também, do processo que hoje chamamos de espetacularização urbana contemporânea.

Acreditamos que ainda seja importante hoje tentar compreender um pouco melhor esses momentos de emergências que, como diria Michel Foucault, designam lugares de afrontamentos, lugares de rupturas e de insurgências. Mas, ao contrário de focar, como fez o filósofo francês, a sociedade disciplinar, que no nosso caso seria o próprio campo do urbanismo hegemônico, focamos seus desvios. Aproximamo-nos assim daquilo que Michel de Certeau, em contraponto a Foucault, chamou de antidisciplina: as práticas, usos, astúcias e táticas cotidianas que desviam, alteram ou jogam com os mecanismos autoritários da disciplina.

Os três capítulos a seguir são independentes, mas também complementares, seguem formas textuais ou ritmos distintos e muitas vezes se afastam erraticamente de seus objetos e objetivos iniciais. Apesar de seguirem a ordem cronólogica dos três momentos das errâncias na modernidade – **flanâncias, deambulações, derivas** – veremos que o encaminhamento das ideias não é linear; bem ao contrário, é descontínuo e precário. São sobretudo três tipos de experi-

ência errática que apresentamos ao leitor em cada capítulo, através das narrativas errantes correspondentes aos três momentos: a experiência da multidão e do anonimato, a experiência do estranhamento e da fugacidade e a experiência da participação e do jogo.

Em vez de buscar os fatos históricos, como numa historiografia mais clássica, nosso foco são as experiências erráticas, que garantem alguma continuidade por suas transmissões desviantes. Ao traçar este pequeno histórico das narrativas errantes, notamos que as experiências erráticas buscam recorrentemente as brechas, margens e desvios dos holofotes do espetáculo urbano e que, assim, como os vaga-lumes de Georges Didi-Huberman, esses "seres luminescentes, dançantes, erráticos e resistentes" sobrevivem, mesmo quando reduzidos à clandestinidade de simples lampejos. A sobrevivência dos lampejos errantes dos vaga-lumes é potente, apesar de frágil, assim como a sobrevivência teimosa dos próprios errantes urbanos, que erram pela opacidade – pela opaca cidade ou cidade opaca – e resistem aos projetores do espetáculo da cidade luminosa.

Na busca de iniciar a tessitura de uma errantologia urbana, tentaremos, no epílogo, sublinhar algumas repetições e diferenças entre essas experiências erráticas, a partir de três dinâmicas processuais bem distintas – mas diretamente relacionadas às errâncias relatadas nas narrativas analisadas e nelas recorrentes –, que caracterizariam a própria ideia de

errância nas cidades: o perder-se, diretamente ligado à questão da **desorientação**; a **lentidão**; e a corporeidade, pensada no sentido de **incorporação**. Como veremos, os primeiros fios – soltos e experimentais ("fios soltos do experimental" para Hélio Oiticica) – da errantologia já apontam para algumas possibilidades de um urbanismo mais incorporado.

Flanâncias

multidão e anonimato

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão.* Para o perfeito *flâneur,* para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um *príncipe* que frui por toda parte o fato de estar incógnito.

(Charles Baudelaire, O pintor da vida moderna, original de 1863, publicado no jornal *Le Figaro*)

¶

Essas qualidades nós a conhecemos vagamente. Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flanar. É fatigante o exercício?

(João do Rio, A rua, original de 1905, publicado no jornal *Gazeta de Notícias)*

SERIA MUITO DIFÍCIL tecer um elogio aos errantes sem passar por Baudelaire, muito embora não tenha sido ele o "inventor" do *flâneur*: bem antes de seu texto de 1863, ainda no século XVIII, a cidade de Paris já tinha sido percorrida e "narrada" por outros como Sébastien Mercier, em *Tableau de Paris*, de 1781 e Restif de la Baronne, em *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, de 1788. Também não se pode atribuir a Baudelaire a originalidade do tema, uma vez que vários outros escritores também descreveram suas experiências parisienses, sobretudo a miséria nas ruas, no século XIX. Entre eles destacam-se Honoré de Balzac,[1] em *La fille aux yeux d'or* ou *La comédie humaine,* 1841; Victor Hugo, com *Notre Dame de Paris,* de 1831 e *Les Misérables*, de 1862; ou ainda Emile Zola, em *Le ventre de Paris*, em *Les Rougon-Macquart*, de 1873. De fato, a importância de Baudelaire entre os errantes urbanos reside na recriação[2] da figura mítica do *flâneur*, brilhantemente analisada e atualizada, no século XX, por Walter Benjamin, em particular em *Paris do segundo império segundo Baudelaire* (*Das Paris*

des Second Empire bei Baudelaire, publicado em 1938) e no livro das *Passagens* (*Das Passagen-Werk,* publicação póstuma e tardia).

Assim como Benjamin foi tradutor para o alemão de Baudelaire, Baudelaire traduziu Edgar Allan Poe para o francês, e nos textos traduzidos inclui-se um conto sobre Londres – "O homem das multidões" – publicado pela primeira vez em 1840 e diretamente relacionado com a recriação do *flâneur*. Tanto Baudelaire quanto João do Rio citam o conto de Poe:

> Lembram-se de um quadro (é um quadro, na verdade!) escrito pelo mais poderoso autor desta época e que se intitula *O homem das multidões?* Atrás das vidraças de um café, um convalescente, contemplando com prazer a multidão, mistura-se mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta. Resgatado há pouco das sombras da morte, ele aspira com deleite todos os indícios e eflúvios da vida; como estava prestes a tudo esquecer, lembra-se e quer ardentemente lembrar-se de tudo. Finalmente, precipita-se no meio da multidão à procura de um desconhecido cuja fisionomia, apenas vislumbrada, fascinou-o num relance. A curiosidade transformou-se numa paixão fatal, irresistível! (Baudelaire, 2002c)

> É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.

> Do alto de uma janela, como Paul Adam, admira o calidoscópio da vida no epítrope delirante que é a rua; a porta do café, como Poe em *Homem das Multidões,* dedica-se ao exercício de adivinhar as profissões, as preocupações e até os crimes dos transeuntes (João do Rio, 1997)

> O dia estava agora prestes a romper, mas uma multidão de miseráveis ébrios ainda se apressava, entrando e saindo pela porta ostentosa. Quase como um grito de alegria, o velho abriu passagem para dentro, retomou seu porte primitivo e, sem objetivo aparente, andava para lá e para cá, em meio à multidão. (Poe, 2001)

Na mesma década de 1840, quando o conto de Poe foi publicado, Friedrich Engels também percorria as ruas de Londres, a maior cidade europeia da época, cidade que se tornou o paradigma (a ser evitado) das grandes transformações urbanas e sociais a partir da revolução industrial. Diferentemente do fascínio provocado em Poe ao percorrer Londres e, como a grande maioria dos estudiosos urbanos da época, Engels se espanta com a multidão, que o desagrada. Em 1844, publica o clássico *Die Lage der Arbeitenden Klasse in England* (A situação da classe trabalhadora na Inglaterra). Benjamin, em texto sobre Baudelaire, cita a passagem em que Engels mostra seu desconforto com relação à multidão na cidade grande:

Em *A Situação da classe operária na Inglaterra* encontra-se: *Uma cidade como Londres, onde se pode vagar horas a fio sem se chegar sequer ao início do fim, sem se encontrar com o mais ínfimo sinal que permita inferir a proximidade do campo, é realmente singular. Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas os sacrifícios... que isso custou só mais tarde se descobre. Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais... só então se percebe que esses londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que fervilha sua cidade; que centenas de forças, neles adormecidas, permaneceram inativas, e foram reprimidas...O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?... E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes da multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço.* [...] Faltam-lhe a desenvoltura e a graça com que se move o *flâneur* em

> meio à multidão e que o folhetinista, zelosamente, aprende com ele. Para Engels, a multidão possui algo de espantoso, suscitando nele uma reação moral; paralelamente, também entra em jogo uma reação estética; a velocidade com que os transeuntes passam precipitados o afeta de forma desagradável. O incorruptível hábito crítico se funde com o tom antiquado e constitui o encanto de suas descrições. O autor provém de uma Alemanha ainda provinciana; talvez não tenha se confrontado jamais com a tentação de se perder em uma torrente humana. (Benjamin, 1989b)

As diferentes críticas à multidão "desordenada", à situação urbana "caótica" de Londres vão fomentar os argumentos para as grandes reformas urbanas, ditas de modernização, principalmente na Paris do Segundo Império, cujo prefeito era o Barão Haussmann. Os jornais parisienses da época (*Journal des Débats*), em 1832, já falavam de "invasão dos bárbaros" ou "multidão de vagabundos", e o prefeito costumava se referir à multidão como uma "turba de nômades" (Georges-Eugène Haussmann, em *Mémoires* de 1890). A reforma urbana empreendida por Haussmann em Paris é, sem dúvida, a mais espetacular de todas as grandes reformas que ocorreram na Europa a partir de meados do século XIX. As condições estavam todas reunidas: as crescentes epidemias e as últimas revoluções (barricadas) justificavam os enormes

gastos públicos necessários para realizar as obras monumentais na cidade.

Seriam os primórdios do que chamamos hoje espetacularização das cidades,[3] com um discurso sanitarista, mas também estético, sem esquecer a preocupação militar. As habitações populares, os bairros pobres – leia-se insalubres e feios – e suas ruas estreitas são destruídos em massa para dar lugar à cidade burguesa com suas grandes avenidas (*grands boulevards*), que deveriam prevenir as epidemias pela diminuição da densidade habitacional, mas também servir de entrada eventual para os canhões, a fim de facilitar o controle de possíveis revoluções. Com a dita modernização, os mais pobres, humildes e miseráveis são expulsos do centro de Paris; o *Vieux Paris* desaparece assim como seus antigos moradores, da mesma forma que lugares percorridos tidos como "não recomendáveis". Os personagens de Baudelaire, as prostitutas, os trapeiros, os mendigos, os escroques, vão sendo "varridos" das ruas, passam a ser figuras em extinção, como suas antigas ruas e casas.

Baudelaire, que participou das barricadas em 1848, passou a denunciar a demolição dos antigos bairros promovida por Haussmann e tomou partido dos que, sistematicamente expulsos das novas áreas burguesas, tornaram-se os novos miseráveis que superpovoaram ainda mais os quarteirões populares, cada vez mais periféricos (cria-se a *banlieue* – *lieu du ban* – lugar do banido). Baudelaire é claramente crítico

quanto à reforma de Haussmann, sobretudo pela separação social imposta na cidade, pela eliminação da cidade antiga e de suas ruínas, pela ordenação e controle imposto no espaço urbano. Mas o que é mais interessante aprofundar aqui é a ambiguidade da figura que ele recria, o *flâneur,* que faz parte dessa modernização e não poderia existir sem ela: a figura do *flâneur* é fruto da modernidade e da grande cidade; ao mesmo tempo que faz parte do contexto urbano da modernização, faz uma crítica contundente à efetivação prática das grandes reformas urbanas.

O *flâneur*, figura que se desenvolve ao mesmo tempo em que as grandes cidades se modernizam, não esconde sua ambiguidade: deixar-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela. Contra a abertura de grandes avenidas para a circulação rápida e contra a divisão e especialização de trabalho taylorista, por exemplo, ele reage levando tartarugas para passear em suas flanâncias. Contra a velocidade imposta pela modernidade positivista, o *flâneur* traz a questão da lentidão e também a da ociosidade.

> Ocioso, caminha com uma personalidade, protestando assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a industriosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhe prescrevessem o ritmo de caminhar. Se o tivessem

> seguido, o progresso deveria ter aprendido esse passo. Não foi ele, contudo, a dar a última palavra, mas sim Taylor, ao transformar em lema o *Abaixo a flânerie!* (Benjamin,1989a)

> A flânerie se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho. Como se sabe, o *flâneur* realiza 'estudos'. O *Larousse* do século XIX diz a esse respeito o seguinte: 'Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura ondas no mar... Os homens de gênio, em sua maioria, foram *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos... (Benjamin, 2005)

A experiência do *flâneur*, ao vivenciar a cidade antiga sendo demolida para dar lugar à grande cidade modernizada, está diretamente relacionada com o que, de maneiras distintas, a sociologia de Georg Simmel (1858-1918), as crônicas de Siegfried Kracauer (1889-1966) e também, como já vimos, os

ensaios de Walter Benjamin (1892-1940), trataram no início dos anos XX como "estado de choque":[4] o choque da modernidade mas, sobretudo, o choque da transformação da cidade antiga e a emergência da metrópole moderna.[5] Através desses autores, que também experimentaram o choque metropolitano após Baudelaire e em diferentes cidades (Berlim, Frankfurt, Weimar e, também, Paris[6]), vemos como as transformações urbanas modificam a experiência sensível, subjetiva, dos habitantes das grandes cidades, seja do ponto de vista fisiológico, seja, sobretudo, numa perspectiva psicológica.

Pode-se relacionar a ideia de choque ao conceito freudiano de trauma; lembremo-nos, de resto, da emergência da psicanálise nesse momento e, em particular, da psicologia social. Por outro lado, o aparecimento de cinemas, do romance policial – o detetive passa a ser uma figura importante para Baudelaire, a partir de Poe –, dos novos letreiros publicitários em *neon*, das novíssimas lojas de departamentos, primórdios dos *shoppings centers*, o aumento vertiginoso dos jornais e a profusão de notícias provocam uma enorme excitação nervosa, uma espécie de vertigem de sentidos, uma hipertrofia dos olhares, um estado de choque, que pode ser resumido como uma experiência da alteridade radical na cidade. O *flâneur* busca esse estado em suas flanâncias pela cidade moderna, ao contrário da maioria na multidão, que tende a se proteger da experiência do choque.

Podemos, ainda, relacionar a ideia da pobreza de experiência ou da vontade de se liberar de toda experiência, como disse Walter Benjamin, com a "atitude *blasée*" que Georg Simmel constata desde 1903, quando cria a figura do "homem *blasé*", em particular em *As grandes cidades e a vida do espírito*[7] (Simmel, 1983). O homem *blasé* é aquele que, para se proteger do choque metropolitano, da "intensificação da vida nervosa", como diz Simmel, se torna anônimo, distanciado, o oposto daquele habitante dos vilarejos, das pequenas cidades, onde todos se conhecem, onde todos têm nome e sobrenome, uma "identidade" e um rosto próprio. Como diz o próprio Simmel, ao referir-se à caracterização da experiência metropolitana: o "fundamento psicológico sobre o qual se eleva o tipo das individualidades da cidade grande é a intensificação da vida nervosa, que resulta da mudança rápida e ininterrupta de estímulos interiores e exteriores" gerados pelo ambiente urbano. Para se proteger da onda de choques[8] que modificam profundamente seu psiquismo e seu potencial sensível e subjetivo, o homem precisou se tornar *blasé*. Esse homem *blasé* seria aquele que, para suportar o choque metropolitano, e para poder experimentá-lo, "protege sua vida subjetiva contra a violência da grande cidade". Enfim, aquele que se protege do choque brutal da experiência da alteridade radical na metrópole, tornando-se *blasé*.

Siegfried Kracauer, a partir de Simmel, talvez seja um dos primeiros a fazer o que hoje chamaríamos de etnografia

urbana, ou de antropologia da cidade, sobretudo em *Ruas de Berlim e de outros lugares* (*Straßen in Berlin und Anderswo*, crônicas urbanas de 1925 a 1933). Nessa publicação (Kracauer, 1995), já vemos narrativas urbanas, também chamadas de miniaturas urbanas, algo bem próximo do "fazer botânica no asfalto", que foi como Benjamin caracterizou a atividade do *flâneur* (Benjamin, 1989a).

Kracauer, que também escreveu muito sobre cinema[9] e falava do "culto da distração" (*Zerstreuung*), pode também ter sido um dos primeiros a aproximar a figura do *flâneur* à do espectador, como veremos no 3º capítulo em Guy Debord e a *Sociedade do Espetáculo*. Para Kracauer, o *flâneur* de Charles Baudelaire era aquele que não se protegia psicologicamente; justo ao contrário, buscava o choque, buscava a experiência do choque com o Outro, com os vários outros anônimos, a embriaguez da multidão, a relação entre anonimato e alteridade, que constitui o próprio espaço público metropolitano. Mais ainda do que isso, o *flâneur* se distinguia por sua enorme potência crítica. O homem *blasé* de Simmel estaria assim bem mais próximo do homem das multidões de Poe do que do *flâneur* de Baudelaire.[10]

Apesar de Baudelaire ter achado que o seu *flâneur* era também um homem das multidões, concordamos com Benjamin quando os mostra desiguais, a começar pela diferença entre seus ambientes, as duas cidades, Paris e Londres.[11]

Baudelaire achou certo equiparar o homem da multidão, em cujas pegadas o narrador do conto de Poe percorre a Londres noturna em todos os sentidos, com o tipo do *flâneur*. Nisto não podemos concordar: o homem da multidão não é nenhum *flâneur*. Nele, o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao *flâneur*, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente lhe foi mostrado por Londres, certamente não foi a Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos velhos bons tempos. Ainda havia balsas cruzando o Sena onde mais tarde deveriam se lançar os arcos das pontes. No ano da morte de Baudelaire, um empresário ainda podia ter a ideia de fazer circular quinhentas liteiras, para comodidade de habitantes abastados. Ainda se apreciavam as galerias, onde o *flâneur* se subtraía da vista dos veículos, que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Que os outros se ocupem de seus negócios: no fundo, o indivíduo só pode flanar se, como tal, já se afasta da norma. Lá onde a vida privada dá o tom, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito da *City*. Londres tem seu homem da multidão. Nante, o ocioso das esquinas, uma figura popular em Berlim no período da Restauração é sua antítese: o *flâneur* parisiense seria o meio-termo. (Benjamin, 1989b)

> O homem das multidões mergulha incessantemente no seio da multidão: nada com delícia no oceano humano. Quando desce o crepúsculo, repleto de luzes tremulantes, ele foge dos bairros pacificados e busca, ardoroso, aqueles onde fervilha vivamente a matéria humana. À medida que o círculo da luz e da vida se estreita, procura-lhe o centro, inquieto: como os homens do Dilúvio, agarra-se desesperadamente aos últimos pontos culminantes da agitação pública. E isso é tudo. Seria um criminoso que tem horror à solidão? Seria um imbecil que não consegue suportar a si mesmo? (Baudelaire, 2002b)

Se, para Poe, a multidão de Londres não é repugnante ou alienante e não representa a desumanização, como para Engels, em seu conto fica explícito que o seu homem das multidões – o velho que é seguido em suas flanâncias londrinas ao longo de mais de 24 horas pelo narrador – foge e se esconde na multidão. Ele não suporta a solidão, "recusa-se a estar só" e, assim, se abriga no anonimato da multidão. A relação de Baudelaire, sua postura, com relação à multidão é muito distinta, quase oposta: para ele, multidão e solidão são sinônimos; ele buscava exatamente a solidão no meio da multidão. Segundo Benjamin, "Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão". O *flâneur* em Baudelaire não se esconde, ele se perde volutariamente, com um inebriante prazer, entre a alteridade e o anonimato da multidão.

> Para Poe, o *flâneur* é acima de tudo alguém que não se sente seguro em sua própria sociedade. Por isso busca a multidão; e não é preciso ir muito longe para achar a razão por que se esconde nela. A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe. Um homem se torna tanto mais suspeito na massa quanto mais difícil é encontrá-lo. Renunciando a uma perseguição mais longa, o narrador assim resume em silêncio a sua compreensão: 'Esse velho é a encarnação, o gênio do crime – disse a mim mesmo por fim – Ele não pode estar só; ele é o homem da multidão'. (Benjamin, 1989a)

Poe é conhecido por seus contos policiais, como "O mistério de Marie Roget", "Os crimes da rua Morgue" ou "A carta roubada". Junto com a multidão, uma figura aparece com frequência no jogo de esconde-esconde,[12] de se perder e de se achar na multidão: o detetive,[13] que em "O homem das multidões" seria o próprio narrador do conto, que tem como alvo de sua investigação o velho que ele segue. A ideia da supressão de rastros e vestígios dos indivíduos no meio da multidão é frequente; a busca pelo anonimato, a clássica imagem dos filmes *noir*, em que o criminoso que está sendo perseguido some, se dissolve no meio da multidão. Em Baudelaire, o fascínio da multidão leva a um prazer próximo da ebriedade; o *flâneur* em suas flanâncias é acometido de um êxtase embriagador, que embaralha seus sentidos ao experimentar estar no meio da multidão, dentro do turbilhão urbano.[14]

> Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Paris criou o tipo do *flâneur*. [...] Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade [...] (Benjamin, 2006)

> Na atitude de quem sente prazer assim, deixava que o espetáculo da multidão agisse sobre ele. Contudo, o fascínio mais profundo desse espetáculo consistia em não desviá-lo, apesar da ebriedade em que o colocava, da terrível realidade social. Ele se mantinha consciente, mas da maneira pela qual os inebriados 'ainda' permanecem conscientes das circunstâncias reais. Por isso é que, em Baudelaire, a cidade grande quase nunca alcança expressão na descrição direta de seus habitantes. [...] Para o *flâneur*, um véu cobre essa imagem. A massa é esse véu:[15] ela ondeia nos 'franzinos meandros das velhas capitais', Faz com que o pavoroso atue sobre ele como um encantamento. (Benjamin, 1989a)

Segundo o próprio Baudelaire, a paixão e profissão do *flâneur* é "desposar a multidão." Essa figura, com sua principal atividade, a flanância, não poderia ter surgido sem o aparecimento da multidão: eles formam um casal. A multidão,

por sua vez, surge da concentração populacional crescente nas grandes cidades, que é o que leva às sucessivas reformas urbanas modernizadoras. As flanâncias ocorrem em um momento muito específico de transformações urbanas; vêm do surgimento dessa experiência nova da multidão, do surgimento do turbilhão humano e urbano no século XIX, da experiência física dos corpos que se esbarram, se esquivam, por vezes se acotovelam, da experiência do estranhamento, do estar só em meio a desconhecidos de diferentes classes que, juntos, formam uma só massa humana, uma multidão sem rosto, uma uniformidade feita de diferenças, de individualidades, de solidões. Uma multidão que proporciona diversas possibilidades, tanto de encontros quanto de conflitos, de desaparecimentos e de surgimentos. Uma concentração humana que permite uma coexistência não pacificada no espaço público, o confronto entre diferentes, antes separados geograficamente, que entram em contato pela primeira vez na cidade grande. A multidão proporciona uma relação entre anonimato e alteridade que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano.

Para Benjamin, a multidão foi o tema que "se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX", além de ser um "conceito muito caro ao estudo da modernidade. Está relacionado à massa trabalhadora, à circulação de pessoas pela cidade. As multidões podem ser agasalhadoras dos solitários, mas também ameaçadoras para os economicamente

mais abastados" (Benjamin, 1989b). Ao mesmo tempo que era crescente o fascínio pelo tema da multidão – e não por acaso foi também depois um dos focos das grandes sinfonias urbanas (Berlim em 1927 ou São Paulo em 1929) do cinema, que também surgia com a modernização[16] – uma certa melancolia crítica pelo desaparecimento da cidade antiga, retratada pelos fotógrafos, como o já citado fotógrafo oficial de Haussmann, Charles Marville (1816-1879),[17] estava também presente em Baudelaire, formando assim uma ambiguidade permanente.

> **As Multidões**
>
> Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.
>
> Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.
>
> O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele,

e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita.

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado com um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam.

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa. [...]

(Baudelaire, 2002d)

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!"

(Baudelaire, 2002a, Quadros Parisienses)

A multidão que embriaga Baudelaire e que ele desposa em "As multidões" é sem dúvida essa multidão que só pode existir nas grandes cidades, que são as que permitem esse "imprevisto que surge" ou o "desconhecido que passa". Cortamos "As multidões" neste ponto exato, para relacioná-lo diretamente a "A uma passante".[18] É a multidão que cria esse jogo do se perder e se achar, do passar sem conhecer, é ela que abre sempre várias possibilidades de encontros, de desencontros, de choques… A mesma multidão que traz a bela passante a leva embora… Não seria essa passante a própria cidade, a *Vieux Paris* que estava sendo completamente transfigurada por Haussmann?

Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais que rochedos

(Baudelaire, 2002a, "O Cisne", dedicado a Victor Hugo, Quadros Parisienses)

A seção "Quadros parisienses" do livro *As flores do mal*,[19] assim como o livro *O Spleen de Paris* ou *Pequenos poemas em prosa,* é totalmente dedicada à cidade de Paris e, em particular, a seus habitantes, aqueles que frequentam as multidões, sobretudo aqueles que estão sendo ameaçados de expulsão com a modernização da cidade, que se tornam, na pena do poeta, seus protagonistas. Temos na ordem dos quadros: a mendiga ruiva, os setes velhos, as velhinhas, os cegos, o esqueleto lavrador, além de prostitutas, jogadores e escroques que povoam seus poemas e as ruas da cidade. Percebe-se mais uma vez aqui a ambiguidade entre certo fascínio pelo novo, um pertencimento claro à modernidade, e uma angústia pelo que está desaparecendo na cidade naquele momento, a Velha Paris. Não é por acaso que os velhos e as velhinhas se tornam seus protagonistas. "As Velhinhas", poema também dedicado a Victor Hugo – a quem Baudelaire criticava por só contemplar a multidão, sem a enfrentar ou experimentar[20] – por exemplo, começa assim:

> No enrugado perfil das velhas capitais,
> Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
> Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
> Seres decrépitos, sutis e encantadores.
>
> (Baudelaire, 2002a, Quadros Parisienses)

Podemos achar em João do Rio[21] essa mesma ambiguidade entre a sedução e o fascínio pelo novo, pela multidão, pela modernidade; essa enorme angústia pelo desaparecimento do que é velho, antigo, que, não chegando a ser exatamente nostalgia, é mais uma denúncia da violência e da velocidade da transformação urbana, social e cultural. Essa denúncia seria, nos dois autores, um tipo de crítica moderna à própria modernização. Os "seres decrépitos, sutis e encantadores" citados por Baudelaire, que estão sendo expulsos do centro da cidade a partir da demolição de suas antigas casas e ruelas, também podem ser encontrados nas crônicas de João do Rio, evidentemente em outra cidade e outro contexto cultural. Em *A Alma encantadora das ruas* (João do Rio, 1997), livro de 1908 que reúne algumas de suas crônicas publicadas nos jornais entre 1904 e 1907, temos, na ordem de aparecimento, os seguintes personagens: ciganos, catraieiros, carroceiros, vendedores ambulantes, trapeiros (personagem também protagonista em Baudelaire), apanha-rótulos, selistas, caçadores (de gatos), ratoeiros, meretrizes, carregadores, birban-

tes, marinheiros, bombeiros, tatuadores, urubus (vendem coroas de luto), mercadores de livros, pintores de tabuletas, comedores de ópio (tema também de Baudelaire), mendigos, vagabundos, músicos ambulantes, velhos cocheiros, operários, trabalhadores da estiva, pivetes, gatunos (assaltantes de ocasião), criminosos, cartomantes, entre outros.

> Todos esses pobres seres vivos vivem do cisco, do que cai nas sarjetas, dos ratos, dos magros gatos dos telhados, são os heróis da utilidade, os que apanham o inútil para viver, os inconscientes aplicadores à vida das cidades daquele axioma de Lavoisier; nada se perde na natureza. A polícia não os prende, e, na boêmia das ruas, os desgraçados são ainda explorados pelos adelos, pelos ferros-velhos, pelos proprietários das fábricas...
>
> - As pequenas profissões!... É curioso!
>
> As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanha-rótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a diretoria de Higiene e as blagues das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.
>
> - Mas, senhor Deus! É uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro...

[...]

> Oh, essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo das grandes cidades! (João do Rio, 1997, "Pequenas Profissões", publicado em 1904)

Como se sabe, a cidade do Rio de Janeiro passava, nesse período de 1902 a 1906, por uma grande reforma urbana – uma "cirurgia urbana", segundo João do Rio –, realizada por seu prefeito, Pereira Passos, conhecido como o "prefeito do Bota-Abaixo" ou, como já dissemos, o "Haussmann Tropical" (Benchimol, 1990).[22] Pereira Passos tinha efetivamente presenciado a reforma urbana de Haussmann em sua longa temporada em Paris e mantinha em seu plano de melhoramentos uma lógica semelhante: a abertura de avenidas (ou bulevares, em particular a Avenida Central – atual Rio Branco) e o embelezamento urbano, como era conhecido o processo de espetacularização na época. Uma grande atenção foi dada às questões sanitárias: o sanitarista Oswaldo Cruz esteve à frente da luta contra as epidemias, e existia uma clara política de erradicação dos cortiços,[23] muitos deles – mais de 600 segundo relatório oficial de 1906 – na área onde foi aberta a Avenida Central, no Bota-Abaixo. O saneamento não era só urbano, mas também social, e sobretudo visava o controle do espaço e a criação da cidade burguesa, assim como acontecera em Paris, com Haussmann. Os mais pobres, que

viviam nas habitações coletivas, foram expulsos do Centro para habitar as recém-criadas favelas. O desafio de Pereira Passos era transformar a imagem da capital do país de antiga cidade colonial, escravagista, em nova metrópole burguesa cosmopolita, o que ele fez de forma autoritária e violenta. O caso da vacina obrigatória, que levou à revolta da vacina é um bom exemplo.[24] O seu projeto, além do mero embelezamento urbano, tinha um caráter civilizatório, a frase de maior circulação no momento era "O Rio civiliza-se!".[25]

> E, subitamente, é a era do automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os descombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estrita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França. (João do Rio, 2006, "A era do Automóvel", original de 1908)

João do Rio, como Baudelaire já tinha feito em Paris, escreve a partir de suas flanâncias pelo Rio de Janeiro do início do século XX, cidade que estava se transformando radicalmente. O cronista jornalista[26] – testemunha ocular de tudo o que estava surgindo e também do que estava desaparecendo naquele momento, da tensão permanente entre o antigo e

o novo – também assume uma postura ambígua, complexa, entre a crítica, por vezes contundente, e o fascínio pela modernidade, que chega com suas avenidas largas e automóveis, mas também com suas picaretas e expulsões em massa. Vários autores escreveram sobre esse período de rápida metamorfose urbana. Olavo Bilac, por exemplo, exaltava, apoiava e enaltecia os feitos da reforma do prefeito (viva "as picaretas regeneradoras!"); Lima Barreto, ao contrário, criticava tudo o que se referia à modernização: a nova avenida, disse ele, é como uma "mulata apertada em vestido francês". Diferentemente, João do Rio se colocava em um difícil meio-termo: ao mesmo tempo que criticava a radicalidade e o autoritarismo do momento, sabia que também faziam parte desse processo modernizador, que se mostrava inevitável. Ou seja, a ambiguidade era inerente a uma crítica moderna da própria modernidade.

Se, em *A Alma encantadora das ruas*, o cronista faz uma bela apologia à vitalidade das ruas e das multidões que as habitam, à própria figura do *flâneur* e às suas flanâncias, ele mostra também o rosto daqueles que de fato habitavam as ruas e se escondiam nas multidões, ou seja, dos excluídos da reforma modernizadora. Em *Cinematographo*, crônica escrita em 1909, encontramos o *homo cinematographicus,* mas também as maiores críticas à modernização, em particular à homogeneização de costumes, modas,[27] fachadas e cidades ("afinal, uma cidade moderna é como todas as cidades

modernas"). Já em *Vida Vertiginosa*, de 1911, as novidades e, sobretudo, a velocidade e fugacidade modernas, aparecem como temas principais; na última crônica, "O dia de um homem em 1920", publicada em 1909, João do Rio chega a arriscar uma viagem ao futuro, um tipo de ficção científica, mas que muito claramente (como todas as utopias) critica o seu presente, e prevê, entre outras invenções, o ônibus aéreo, o elevador, o arranha-céu, um tipo de rádio-televisão, coisas que hoje para nós são velhas novidades. Na nota introdutória desse mesmo livro, *Vida Vertiginosa,* ele explica de forma exemplar sua forma de crítica ao presente:

> Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias. Do estudo dos homens, das multidões, dos vícios e das aparições, resulta a fisionomia característica de um poço. E bastam às vezes alguns traços para que se reconheça o instante psíquico da fisionomia. É possível acoimar de frívola a forma de tais observações. Nem sempre o que é ponderado e grave tem senso. E o pedestre bom senso, de que a ciência é prolongamento, sempre aconselhou dizer sem fadiga o que nos parece interessante... (João do Rio, 2006)

João do Rio tem plena consciência de que vive um período de transformações profundas e radicais: assume o paradoxo e as contradições inerentes ao seu momento, à sua cidade, flana por partes da cidade que ele sabe que vão desaparecer em breve, que já estão desaparecendo, vive seu próprio tempo, mas já o vive como quem está diante de uma preciosidade efêmera. Não chega a ser um nostálgico ("eu nunca tive a nostalgia hereditária que acha o tempo passado bom tempo"), mas consegue ver uma potência, como Baudelaire intuía – e como veremos mais claramente com os surrealistas no próximo capítulo – naquilo que está em vias de desaparecimento. Descreve quadros urbanos e personagens das ruas em vias de extinção, quer captar, desvendar, decifrar, construir essa "alma encantadora das ruas", da própria cidade, e o faz através de suas flanâncias pela cidade do Rio de Janeiro.

> A alma encantadora, contudo, não está aí previamente dada; é construção do *flâneur* e, colado a ele, do leitor. Endossa-se por esta via o interesse de João do Rio pela multidão anônima. Vê a cidade como uma orgia de vitalidade, um mundo instantâneo e fugaz, que o leva a uma espécie de prazer (que João do Rio atrela à *nevrose*), o banho da multidão, e ensina o imprevisto que surge ao desconhecido que passa. Deste modo, dar uma alma a essa multidão é o verdadeiro papel do *flâneur*. (Gomes, 1996)

Gilberto Velho, no prefácio do livro *A cidade de João do Rio* (O'Donnel, 2008),[28] diz que João do Rio teria uma *sensibilidade etnográfica.*[29] Talvez o *flâneur* – aquele que pratica as flanâncias pela cidade, que faz "botânica no asfalto" muitas vezes se confundindo com um detetive – e, talvez mesmo, todos os errantes, todos os que praticam errâncias urbanas, tenham algo dessa *sensibilidade etnográfica* de que fala Velho. Sem dúvida, podemos encontrar nos registros dos errantes uma apreensão aguçada na escala micro, tanto do ponto de vista social quanto do político; uma busca do estranhamento, mesmo no familiar, uma *psicogeografia*, como veremos com os situacionistas; um tipo de escuta ou atenção ao outro, a qualquer alteridade urbana. Talvez sua liberdade de ação, sem uma metodologia tradicional preestabelecida, garanta aos errantes um outro tipo de sensibilidade, de aproximação sensível da cidade, que nem todos os etnógrafos ou antropólogos teriam, ou poderiam ter, sobretudo quando trabalham as complexas ambiências[30] urbanas das metrópoles. Talvez o mais importante para entender a "alma encantadora das ruas" seja mesmo o exercício da errância, da flanância e, sobretudo, o enorme e incondicional amor às ruas, às cidades.

> Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões não tivesse para julgar, que esse amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós, [...] A rua era para eles apenas

um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações… Ora, a rua é muito mais do que isso a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! [...] A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça [...] Oh ! sim, as ruas têm alma ! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, ruas revoltosas, medrosas, spleenéticas, *snobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes [...] Há ruas que mudam de lugar, cortam morros, vão acabar em certos pontos que ninguém dantes imaginara – a rua dos Ouvires; há ruas que, pouco honestas no passado, acabaram tomando vergonha – a da Quitanda. Essa tinha mesmo a mania de mudar de nome. [...] Há entretanto outras ruas, que nascem íntimas, familiares, incapazes de dar um passo sem que todas as vizinhas não saibam. As ruas de Santa Teresa estão nestas condições. [...] Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as ideias de cada bairro? (João do Rio, 1997)

A Musa da cidade, a Musa constante e anônima, que tange todas as cordas da vida e é como a alma da multidão, a Musa triste é vagabunda, é livre, é pobre, é humilde. E por isso todos

> lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voz de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos dos mais frios, por isso ninguém há que não a ame – flor ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas!... (João do Rio, 1997)

Como vimos tanto com Baudelaire quanto com João do Rio – e também nas análises de Walter Benjamin – a mais potente experiência sensível do *flâneur,* nas flanâncias, seja por Paris do final do século XIX, seja pelo Rio de Janeiro do início do século XX, seria a sua experiência da multidão, uma experiência fugaz, típica da modernidade,[31] que inauguraria assim a experiência do espaço público metropolitano. Não entraremos aqui no vasto debate do início do século XX, que se dá sobretudo na Alemanha, em particular entre os discípulos de Simmel, sobre a "Psicologia das Multidões".[32]

Aqui não nos interessa tanto a psicologia da própria multidão, ou do homem da multidão, lembremos a diferença entre o homem das multidões de Poe e o *flâneur* de Baudelaire que Benjamin explicitou.[33] Interessa entender como a multidão abre para o *flâneur*, que a atravessa em suas flanâncias, sem fazer parte dela, uma experiência sensível específica na relação entre o corpo e a cidade. "A 'multidão' é um véu que esconde a 'massa' do flâneur", nos diz Benjamin (2006). Para entendermos a flanância, esse tipo de errância, é importante

entendê-la em sua relação direta com a multidão. Já dissemos que flanância e multidão formam um casal, mas a relação é mais complexa: a flanância depende e se alimenta de sua experiência na multidão. Essa experiência não é a do homem da multidão, ou do homem *blasé*, que se deixa levar e disciplinar pelas regras implícitas da turba, que age mecanicamente chegando à alienação, nem daquele que a olha só de fora, a contempla de longe como o ocioso das esquinas de Berlim citado por Benjamin, que fica parado na rua a observá-la. O *flâneur* entra na multidão de forma crítica e, assim, determina seu próprio estado de flanância. A flanância, mesmo que de forma indireta e não explícita, traz nela aquilo que já chamamos de crítica moderna da própria modernidade, e, sobretudo, uma crítica ao urbanismo, à transformação autoritária das cidades e à expulsão de seus habitantes, à segregação social, à divisão de trabalho, à imposição de uma uniformização de costumes, de vias para circulação bem orientadas e cada vez mais sinalizadas, de uma velocidade cada vez mais acelerada, e, em particular, ao empobrecimento, pela recente mecanização, da relação do corpo com a cidade.

> O prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa do gozo que se encontra na multiplicação do número.
> *Tudo* é número. O número está em *tudo.* No indivíduo está o número. A própria embriaguez é número.

O gosto pela concentração produtiva deve substituir, num homem amadurecido, o gosto pelo desperdício.
[...]
Embriaguez religiosa das grandes cidades. – Panteísmo. Eu sou todos: todos são eu. Vertigem.
(Baudelaire, 2002e)

Cada um, nos acotovelando na calçada escorregadia,
Egoísta e brutal, passa e nos encharca,
Ou, para correr mais depressa, nos empurra ao se afastar.[34]
(Baudelaire, 1961, tradução da autora)

A experiência corporal do *flâneur* dentro da multidão, ao contrário, surge como um novo e enorme campo de experiências, prazeres e possibilidades: gozar ou se embebedar do anonimato, tomar um "banho de multidão", se perder ou se encontrar no meio de desconhecidos, sentir-se só no meio de tantos outros diferentes, se desorientar no meio de tantas pernas, diminuir o próprio passo, sair do ritmo uníssono da turba, ir mais devagar para forçar desvios, esquivas, deslocamentos de ombros, olhares passantes, toques errantes, encontros de mãos, arrepios de pele, fricções de braços, empurrões, cotoveladas, trombadas, diversos tipos de contato carnais fugazes, dos mais violentos aos mais afetuosos, com tantos e variados corpos incógnitos.

A experiência errática, a relação do errante com a alteridade se dá aqui de forma anônima, mas corporificada. A experiência errática seria então um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. As flanâncias, esse primeiro momento de nosso histórico errante, seriam então errâncias diretamente relacionadas à experiência corporal do perder-se lenta e voluntariamente no meio da multidão, do se deixar ser engolido pelo anonimato de tantos outros nas calçadas das grandes cidades.

Notas

1 "Entre os que escreveram sobre a cidade de Paris, Balzac é, por assim dizer, o primitivo; seus personagens são maiores do que as ruas nas quais circulam. Baudelaire foi o primeiro que evocou o mar de casas com suas ondas da altura de vários andares. Talvez relacionado a Haussmann." (Benjamin, 2006).

2 O *flâneur* já existe como tipo parisiense, ele aparece com as "Physiologies", estudos de tipos urbanos, em 1841, por exemplo, é publicado em Paris o livro de Louis Huart, *Physiologie du flâneur.* Mas o *flâneur* que nos interessa em suas flanâncias em Paris é aquele que foi recriado por Baudelaire em sua vida e obra. Sobre as fisiologias e o *flâneur* nos diz Benjamin: "As fisiologias foram o primeiro

espólio que o flâneur trouxe do mercado. Por assim dizer, ele foi organizar a sua coleção de botânica no asfalto." (Benjamin, 2006).

3 Esse processo hoje conhecido como espetacularização das cidades (ver Jacques, 2004), que na época era chamado de embelezamento ou modernização, surge junto com a própria disciplina. Ambos surgem da mesma urgência: desde o início do século XIX, as cidades europeias, em consequência da violenta revolução industrial, são consideradas praticamente inabitáveis pelas grandes massas de habitantes cada dia mais numerosos e mal alojados. Fala-se, para justificar as obras e demolições de outro tipo de espetáculo: o grande monstro urbano, do inferno ou formigueiro doentio das cidades, o "espetáculo da pobreza", principalmente em Londres e Paris. Ver Bresciani, 1982.

4 Sobre essa questão, devemos muito à nossa participação no colóquio realizado na Maison Heinrich Heine na Cité Universitaire de Paris (dias 1 e 2 de junho de 2006) sobre "La ville en état de choc: Simmel, Benjamin, Kracauer et la modernité", organizado por Philippe Simay, onde tivemos também excelente interlocução com Régine Robin, que nos chamou a atenção para uma questão de gênero: a figura da *flâneuse*. De Régine Robin, ver *Mégapolis, les derniers pas du flâneur*, Paris, Stock, 2009.

5 A noção moderna do patrimônio histórico passa a ser discutida enquanto a cidade antiga está sendo demolida para dar lugar à grande cidade (*Großtädte*) moderna. O caso de Viena é emblemático, sobretudo pelo debate em torno do projeto do *Ringstrasse*, em

particular entre Camillo Sitte, Otto Wagner e Alois Riegl. Camilo Sitte foi um tipo de *flâneur* (sobretudo em suas viagens à Itália, retratadas no seu livro de 1889 *Der Städtebau nach seinen künstelerischen Grundsätzen* (A construção das cidades segundo seus princípios artísticos); Otto Wagner foi o defensor incondicional do moderno, escreveu *Moderne Architektur* em 1895, e foi um dos primeiros a usar essa expressão; e Alois Riegl buscou elaborar essa noção moderna do patrimônio em *Der moderne Denkmalkultus* (O culto moderno dos monumentos, de 1903). Vale lembrar também o debate sobre a questão do ornamento trazida em seguida por Adolf Loos, em *Ornament und Verbrechen* (Ornamento e crime), de 1908. E, relacionando a psicologia (e a psicanálise, grande tema de então em Viena) com a arquitetura, temos também o interessante livro de Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolegômenos para uma psicologia da arquitetura) de 1886.

6 A relação de Walter Benjamin com Paris precisa ser enfatizada, sua obra inconclusa *Passagens* (2006), mostra seu amor pela cidade que Hannah Arendt tenta decifrar: "Em Paris, um estrangeiro se sente em casa, pois ele pode habitar a cidade como se estivesse vivendo entre quatro muros [...] Habita-se uma cidade percorrendo-a sem objetivo ou destino. [...] Paris é hoje a única cidade grande que se pode percorrer inteiramente a pé, sua animação depende mais que em qualquer outra cidade das pessoas que percorrem as ruas. Não é somente por questões técnicas que a circulação de carros é perigosa." (Arendt, 1969).

7 Texto conhecido também como "A metrópole e a vida mental" de 1903, *Die Großstädte und das Geistesleben,* que é um desenvolvimento feito para conferências de partes do livro *Philosophie des Geldes* de 1900. Uma tradução em português desse texto pode ser encontrada na Revista Mana, volume 11, número 2, de Outubro de 2005 (Rio de Janeiro, disponível *on line* através do SciELO).

8 "O aglomerado de pessoas acotovelando-se umas contra as outras e a confusão do trânsito nas grandes cidades seria insuportável sem um distanciamento psicológico. O fato de estarmos fisicamente tão próximos de um número tão grande de pessoas, como acontece na atual cultura urbana, faria com que o homem mergulhasse no mais profundo desespero, se aquela objetivação das relações sociais não acarretasse um limite e uma reserva interiores" (Simmel, apud Benjamin, 2006).

9 Observe-se a confusão ou, de novo, a ambiguidade, entre diferentes *métiers*. Kracauer, por exemplo, escreve crônicas e críticas e pode ser visto como jornalista, crítico de cinema ou de costumes, como sociólogo da Escola de Frankfurt ou ainda como etnógrafo urbano... Essa proximidade entre o cronista jornalista, que retrata os modos e costumes, e o etnólogo, veremos também em João do Rio.

10 Segundo Victor Fournel, em *Ce qu'on voit dans les rues de Paris,* citado por Benjamin (2006) é preciso distinguir o *flâneur* da figura do *badaud* (basbaque), mais próximo do homem da multidão: "Não se deve confundir, entretanto, o *flâneur* como *badaud*; há uma nuan-

ça... O simples *flâneur*... está sempre em plena posse de sua individualidade; a do *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior...que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. O *badaud*, sob a influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão." (Fournel, apud Benjamin, 2006). Outra figura que aparece nos textos de Baudelaire, mas ainda mais com força em João do Rio é o Dândi: "O homem rico, ocioso, que, mesmo entediado de tudo, não tem outra ocupação que a de correr ao encalço da felicidade; o homem criado no luxo e acostumado a ser obedecido desde a juventude; aquele, enfim, cuja única profissão é a elegância sempre exibirá, em todos os tempos, uma fisionomia distinta, completamente à parte [...] O dandismo aparece sobretudo nas épocas de transição, em que a democracia não se tornou ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está apenas parcialmente claudicante e vilependiada" (Baudelaire, 2002c). O Dândi, que seria esse "último rasgo de heroísmo nas decadências", frequenta muito mais os espaços privados, do que os públicos, seja nos clubes fechados, seja nos salões de arte.

11 Londres nessa época tinha mais que o dobro da população de Paris, que, por sua vez, tinha o dobro da população de Nova Iorque, cidade populosa da América de onde vinha Poe.

12 "Dialética da *flânerie*: de um lado, o homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido. É pro-

vavelmente essa dialética que se desenvolve em 'O homem da multidão'" (Benjamin, 2006).

13 "A figura do *flâneur* prenuncia a do detetive. O *flâneur* devia procurar uma legitimação social para seu comportamento. Convinha-lhe perfeitamente ver sua indolência apresentada como aparência, por detrás da qual se esconde de fato a firme atenção de um observador seguindo implacavelmente o criminoso que de nada suspeita" (Benjamin, 2006).

14 O embaralhamento dos sentidos que, para o inglês Thomas de Quincey (*Confissões de um comedor de ópio*, de 1821, ano de nascimento de Baudelaire), é provocado pelo ópio, para Poe e Baudelaire é provocado pela própria multidão. Entretanto, não podemos dizer que Baudelaire esteve distante das drogas: ele também escreveu sobre elas com bastante propriedade em *Os paraísos artificiais*, de 1869. O primeiro texto a ser publicado foi "Do vinho e do haxixe" em 1851; o segundo, "O poema do haxixe", sai em 1858; e o último texto, "O comedor de ópio", é publicado em 1860.

15 "A massa, em Baudelaire, é como um véu diante do *flâneur*: É o mais novo alucinógeno do solitário. – Ela apaga, em segundo lugar, todos os rastros do indivíduo: é o mais novo refúgio do proscrito. – Ela é, finalmente, o mais novo e mais insondável labirinto no labirinto da cidade. Através dela, traços ctônicos até então desconhecidos, imprimem-se na imagem da cidade" (Benjamin, 2006).

16 Quando os irmãos Lumière inventam o cinematógrafo e, consequentemente, o próprio cinema, os primeiros filmes que eles re-

alizam consistem em registros de cidades; na verdade, imagens do cotidiano urbano que, naquele momento, estava sendo radicalmente transformado pelo intenso processo de modernização urbanística. Assim, nascem juntos, ao final do século XIX, a cidade moderna e o cinema, como resultados solidários de um mesmo processo tecnológico, cultural, social e, sobretudo, econômico. A partir de então é estabelecido um fascínio mútuo entre o campo do cinema e o da cidade, que permanece até hoje (Ver Revista RUA número 10, Cidade e Cinema, PPG-AU, Salvador, 2006). Sobre as sinfonias urbanas, ver a cronologia dos documentários urbanos feita por Silvana Olivieri, disponível *on line* na Cronologia do Pensamento Urbanístico. Sobre os documentários urbanos ver também de Silvana Olivieri, *Quando o cinema vira urbanismo,* Salvador, EDUFBA, 2011.

17 Sobre a questão da fotografia e o *flâneur*, ver a tese de Washington Drummond, *Pierre Verger: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952) – uma cidade surrealista nos trópicos* (PPG-AU/FAUFBA, 2009), que se baseia em Susan Sontag: "Ensaios sobre a fotografia"(1977) e Walter Benjamin, "Pequena História da Fotografia" (1931). Sontag, a partir de Benjamin, diz: "a fotografia primeiramente consolida-se como extensão do olho do *flâneur* [...] o fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário [...] apreende tal como o detetive captura o criminoso".

18 "Um soneto como 'A uma passante', um verso como o último desse soneto... só pode surgir no ambiente de uma grande cidade, onde

os homens vivem juntos, estranhos uns aos outros e, como viajantes, um perto do outro. E, de todas as capitais, somente Paris produzirá versos assim, como um fruto natural" Albert Thibaudet, *Intérieurs,* citado por Benjamin (2006).

19 "O traço com que a modernidade se aparenta definitivamente e de maneira íntima à antiguidade é seu caráter fugaz. A ressonância ininterrupta que as *Fleurs du Mal* encontram até hoje vincula-se a um aspecto peculiar sob o qual a cidade grande apareceu pela primeira vez na poesia. É o aspecto menos esperado. Quando evoca Paris em seus versos, Baudelaire faz ressoar a decrepitude e a caducidade de uma cidade grande." (Benjamin, 2006).

20 A passagem mais famosa sobre a multidão em Victor Hugo está em "La pente de la rêverie" (A inclinção do devaneio): "Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos./Os que nunca foram vistos, os que não conhecemos. Todos os vivos! – cidades zumbindo aos ouvidos/Mais que um bosque da América ou colmeia de abelhas". Essa associação entre a cidade e a imagem de um bosque ou uma floresta distante também é frequente em Victor Hugo. Pode-se relacionar essa metáfora do bosque ou da floresta com a ideia de que o *flâneur* faz "botânica no asfalto". Benjamin explica a diferença entre Hugo e Baudelaire: "A relação entre multidão e indivíduo se apresenta, quase por si só, como uma metáfora por meio da qual é possível compreender a inspiração destes dois poetas: Hugo e Baudelaire. Para Hugo, as palavras se oferecem, assim como as imagens, como uma massa ondulante. Em Baudelaire, elas repre-

sentam sobretudo o solitário que está submerso na multidão, mas que se apresenta com uma fisionomia inconfundível àquele que se detém para olhá-lo." (Benjamin, 2006).

21 Entre seus biógrafos, podemos encontrar duas versões para a escolha de seu pseudônimo: a primeira é que seria uma referência a Jean Lorrain (Paul Durval), um dos seus escritores preferidos; a segunda relaciona-se a Jean de Paris (Napoleon-Adrien Marx), jornalista que publicou *Les petites choses de Paris* em 1888. O importante é que ele ficou conhecido como João do Rio, ou seja, ele usou um dos mais correntes prenomes brasileiros João e incorporou o Rio – cidade que ele atravessa em suas flanâncias – a seu próprio nome, deixando claro seu pertencimento à cidade.

22 As ideias urbanísticas do Barão Haussman circularam pelo mundo todo, sobretudo seus feitos mais autoritários, como "abrir" a velha Paris para impedir rebeliões e barricadas e possibilitar a entrada de canhões. No Brasil, apesar do contexto urbano bastante distinto, mormente em cidades como Salvador, J.J. Seabra (1912-1916) se aproxima das ideias de Hausssman e de Pereira Passos depois da experiência carioca.

23 O alvo dos sanitaristas nesse momento eram os cortiços, e não as favelas – elas não se configuravam ainda como problemas sanitários, já que gozavam de ar fresco por estarem nos morros –, que começavam a surgir e passaram a crescer exatamente a partir da demolição do cortiços no centro na cidade. Para mais detalhes, ver Maurício de Abreu, *Evolução urbana do Rio de Janeiro,* Rio de Ja-

neiro, Zahar, 1987; sobre a questão dos cortiços, ver Lilian Fessler Vaz, "Notas sobre o cabeça de porco", in: Revista Rio de Janeiro 2, Niterói, 1986; e sobre a "origem" das favelas ver Lilian Fessler Vaz e Maurício de Abreu "Sobre as origens da favela" in: Anais do IV ENAnpur, Salvador, 1991. A favela do Morro de Santo Antonio, demolido em 1950, surgiu no final do século XIX, e é considerada mais antiga do que a famosa Providência, com seus mais de cem anos, antigo Morro da Favella, que difundiu o nome. A favela do Morro de Santo Antonio foi tema de uma crônica do João do Rio – que talvez tenha sido assim o primeiro a escrever sobre as favelas – "Os livres acampamentos da miséria" (de 1908). Em Vida vertiginosa, ele indaga: "Como se criou ali aquela curiosa vila da miséria indolente? O certo é que hoje há, talvez mais de quinhentas casas e cerca de mil e quinhentas pessoas abrigadas lá por cima. As casas não se alugam. Vendem-se. Alguns são construtores e habitantes, mas o preço de uma casa regula de quarenta a setenta mil-réis. Todas são feitas sobre o chão, sem importar as depressões do terreno, com caixões de madeira, folhas de flandres, taquaras. A grande artéria da *urbs* era precisamente a que nós atravessamos. Dessa, partiam várias ruas estreitas, caminhos cursos para casinhotos oscilantes, trepados uns por cima dos outros. Tinha-se, na treva luminosa da noite estrelada, a impressão lida da entrada do arraial de Canudos [...]" (João do Rio, 2006). Vários historiadores associam o nome Favella ao Morro da Favella, em Canudos, já que os soldados que voltaram da guerra de Canudos para a capital, em 1897,

foram morar no Morro da Providência. Ver *Os Sertões* de Euclides da Cunha, de 1901.

24 Ver Nicolau Sevcenko, *A revolta da vacina*, São Paulo, Cosac Naify, 2010.

25 O atual "choque de ordem" no Rio de Janeiro – promovido pela prefeitura com ajuda do governo do Estado para contruir a nova "cidade olímpica" civilizada – não tem nada de novo. Esse tipo de construção publicitária consensual programada foi tachada – desde o caso de Barcelona, transformada em modelo – de "pensamento único", e pode ser vista também como uma "caça" ao Outro, ao diferente, à própria alteridade na cidade. Os alvos dos atuais projetos de assepsia, limpeza social, vigilância, privatização e controle urbano são sempre os mais pobres, em particular aqueles que vivem nas ruas: vendedores ambulantes, moradores de ruas, prostitutas, drogados etc. Não por acaso os mesmos que são, desde seus primórdios, os personagens principais das narrativas errantes.

26 "Se a multidão é um véu, o jornalista envolve-se nele como em um manto, realçando suas numerosas relações como um número igual de arranjos sedutores desse manto" (Benjamin, 2006).

27 A questão da moda, que já aparecia em Baudelaire a partir do dandismo, é um tema frequente em João do Rio. Veremos no próximo capítulo que esse também é um tema muito importante para Flávio de Carvalho.

[28] Julia O'Donnel chega a afirmar que João do Rio seria um etnógrafo urbano, que ele fez uma etnografia carioca mesmo sem o saber, um pouco como já comentamos aqui sobre as crônicas de Kracauer, mas ela o compara sobretudo a Robert Park, da Escola de Chicago que, como Kracauer, tinha Simmel como ponto de partida e inspiração. Iniciava-se, naquele momento, a chamada Antropologia Urbana nos EUA.

[29] A autora não fala em *sensibilidade*, mas *temperamento etnográfico*. Essa ideia, que não seria de uma etnografia urbana clássica, se aproxima também do que Michel Agier e Alessia de Biase chamaram de "postura antropológica": o primeiro ao defender uma antropologia *da cidade* (ver o livro: Antropologia da cidade, São Paulo, Terceiro nome, 2011); e a segunda, ao falar de uma antropologia *da cidade contemporânea em transformação*, ideia fundamentada em seu artigo ainda inédito "Recomposer des savoirs: d'une anthropologie de l'espace à une anthropologie de la transformation de la ville". Essas duas ideias se relacionam, com a diferença entre o que seria uma antropologia na cidade que seguisse a etnografia clássica e uma antropologia da cidade realizada com outras metodologias de campo. Alessia de Biase é responsável científica pelo *Laboratoire Architecture Anthropologie* (LAA/LAVUE/CNRS - Paris).

[30] A noção de ambiência aqui adotada refere-se à qualificação dos ambientes resultante de seus usos pelos habitantes e parte da ideia de unidades de ambiência dos situacionistas e também, apesar de algo distinta, dos estudos desenvolvidos por pesquisadores do

Laboratoire CRESSON/CNRS (Grenoble), da UMR *"Ambiances architecturales & urbaines".* Os pesquisadores do CRESSON trabalham com a noção de ambiência há muitos anos e já produziram diversas publicações sobre o tema, entre as quais citamos a mais recente, organizada pelo criador dessa noção, Jean François Augoyard: *"Faire une Ambiance",* (Bernin, éd. à la croisée, collection Ambiances, 2011).

31 "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável... Para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa da vida humana ali colocada involuntariamente tenha sido extraída dela". (Baudelaire em *L'art romantique*, citado por Benjamin, 2006).

32 A tese de doutorado de Robert Park (Escola de Chicago) defendida em 1903 é um estudo sociológico que busca exatamente fazer uma distinção entre "A multidão e o público" (Mass und Publikum. Ver: *La foule et le public*, Lyon, Paragon, 2007). Park cita vários autores da época (1900) que trabalhavam com a questão da psicologia da multidão, entre os quais destacam-se Sieghele, *Psychologie der Massenverbrecher, La Foule Criminelle – Essai de psychologie collective* e *Psychologie des sectes;* Le Bon, *Psychologie des foules* e *Les trois psychologies de l'évolution des peuples;* Pasquale Rossi, *L'Animo della Folla;* Tarde, *L'opinion et la foule.* Não pretendemos fazer aqui uma genealogia da interessante questão da psicologia das multidões – que, como veremos adiante, também foi determinante para as experiências de

Flávio de Carvalho – nem mesmo do próprio conceito filosófico de multidão, retomado recentemente por uma série de autores contemporâneos, como Antonio Negri e Michael Hardt e, no Brasil, Giuseppe Cocco e Barbara Szaniecki.

33 "É de supor que a multidão, tal como aparece em Poe, com movimentos precipitados e intermitentes, seja descrita de maneira particularmente realista. Sua descrição contém uma verdade superior. Esses movimentos são menos os de pessoas que se ocupam de seus negócios do que os das máquinas por elas operadas. Poe parece ter modelado, premonitoriamente, a atitude e as reações das multidões ao ritmo das máquinas. De qualquer modo, o *flâneur* não compartilha esse comportamento. Ao contrário, interrompe-o, e sua morosidade não seria um protesto inconsciente contra a velocidade do processo de produção". (Benjamin, 2006)

34 "Chacun, nous coudoyant sur le trottoir glissant,
Egoiste et brutal, passe et nous eclabusse,
Ou pour courir plus vite, en s'eloignant nous pousse."
(Charles Baudelaire, "Un jour de pluie", em Poésies Attribuées, 1961)

Deambulações

estranhamento e fugacidade

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.
[...]
As migrações. A fuga dos estados tediosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatórios, e o tédio especulativo.

(Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago, Revista de Antropofagia, anno 1 numero 1, 1ª dentição, São Paulo, 1928 ou Piratininga, anno 374 da deglutição do Bispo Sardinha)

¶

O homem antropofágico, quando despido de seus tabús assemelha-se ao homem nú. A cidade do homem nú será sem dúvida uma habitação própria para o homem antropofágico. [...] A cidade americana não é mais a cidade-fortim da conquista. Ella será a cidade geographica e climaterica, a cidade do homem nú, um homem com raciocínio livre e eminentemente antropófago.

(Flávio de Carvalho, "Uma these curiosa: a cidade do homem nú", conferência apresentada pelo "delegado antropófago" no IV Congresso Pan-Americano de Architectura e Urbanismo, Rio de Janeiro, 1930)

COMO SE SABE, o começo do movimento moderno nas artes no Brasil se constituiu por duas características em princípio contraditórias: um internacionalismo modernizador e um profundo nacionalismo, ou nativismo. O paradoxo, ou a ambiguidade – que, já vimos, faz parte da própria modernidade –, residia no fato de que os artistas modernos queriam atualizar a arte, confrontando-a com a nova realidade da modernização e, ao mesmo tempo, imprimir-lhe um caráter nacional, que, em relação ao Brasil, era, para os europeus, inevitavelmente primitivo.

O objetivo inicial do movimento era romper com o academicismo e suas antigas regras artísticas, o que significava romper com o academicismo francês, vigente no país desde a missão artística francesa que veio ao Brasil em 1816. Entretanto, os artistas modernos brasileiros também trouxeram, em um primeiro momento, as ideias das vanguardas modernas europeias e, sobretudo da *avant-garde* parisiense, em particular do grupo DADA. Simultaneamente, um sentimento

nacionalista se ampliou após a primeira guerra mundial, em 1922, antes das festas comemorativas do primeiro centenário da independência. O primitivismo era forte na Europa e a ideia dos artistas brasileiros consistia, *grosso modo*, em explorar com técnicas artísticas modernas, aprendidas por lá, as nossas temáticas nacionais, ligadas sobretudo à mistura de raças e à cultura popular. Essa tática conseguiu seu objetivo: chocar os conservadores acadêmicos locais (colonizados) e, ao mesmo tempo, se diferenciar da arte europeia moderna ao criar obras modernas especificamente brasileiras.

O evento mítico que marcou esse começo do movimento moderno nas artes no Brasil,[1] e que foi o início de uma profunda mudança na arte brasileira, foi a célebre Semana de Arte Moderna de 1922, que ocorreu em São Paulo.[2] A Semana de 1922 efetivamente buscou marcar a independência artística e cultural do país, 100 anos depois de sua independência como nação. Flávio de Carvalho estudou Engenharia e Belas Artes na Europa, na França e na Inglaterra, onde se aproximara de artistas ligados ao grupo DADA e depois de surrealistas. Voltando ao Brasil meses depois da Semana, logo se aproximou dos artistas modernos, sobretudo de Oswald de Andrade, que lançou em 1924 o *Manifesto Pau-Brasil*, cujo símbolo era a bandeira nacional com a inscrição "Pau-Brasil" ao centro, no lugar da ainda atual divisa positivista francesa, de Auguste Comte, "Ordem e Progresso".

> A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e ocre nos verdes da Favela,[3] sob o azul cabralino, são fatos estéticos. O Carnaval do Rio é o evento religioso da raça. Pau-Brasil. (Andrade, 1924)

Nesse momento, os artistas modernos brasileiros não praticavam ainda deambulações urbanas, mas faziam visitas e excursões, como fizeram os dadaístas em Paris. Podemos notar incrível semelhança e, ao mesmo tempo, claras diferenças ambientais, entre a foto histórica do grupo DADA parisiense em sua visita à igreja Saint Julien le Pauvre em 1921, por exemplo, com a foto, de 1926, da visita ao "Morro da Favella"[4] do artista futurista italiano Marinetti, acompanhado de um grupo de artistas modernos brasileiros. Essas incursões urbanas, em Paris e no Rio de Janeiro, estavam claramente relacionadas.

A abertura da Grande Saison DADA (temporada de ações públicas) de 1921 se deu com a visita do grupo ao que era considerado um lugar qualquer, banal, sem interesse particular: o jardim – quase um terreno baldio – em frente à igreja parisiense de Saint Julien, também semiabandonada. Essa deveria ser a primeira de uma série de incursões urbanas do grupo aos lugares mais banais da cidade, lugares que poderiam desaparecer em breve. A ação, que hoje seria chamada de performance,[5] é uma das primeiras feitas pelo grupo DADA no espaço urbano, público, aberto, fora dos usuais cabarés,

cafés ou teatros frequentados pelos artistas do grupo e, como nas outras manifestações privadas, foram colados cartazes na cidade inteira convidando para o ato. Na propaganda líamos:

> Excursões & Visitas DADA
> 1ª visita: Igreja Saint Julien Le Pauvre, quinta-feira, 14 de abril às 15hs
> Próximas visitas: Museu do Louvre, Parque Buttes Chaumont, Estação de trem Saint Lazare, Monte du Petit Cadenas, Canal de l'Ourcq, etc
> Os dadaístas de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência de guias e de cicerones suspeitos, decidiram realizar uma série de visitas a lugares escolhidos, em particular, àqueles que realmente não têm razão de existir. – É um erro que se insista sobre o pitoresco (Liceu Janson de Sailly), o interesse histórico (Mont Blanc) e o valor sentimental (a Morgue). – A partida não está perdida, mas é preciso agir rapidamente. – Fazer parte desta primeira visita significa perceber o progresso humano, as destruições possíveis e a necessidade de continuar nossa ação, que vocês devem incentivar por todos os meios.
> Sob a condução de: Gabrielle Buffet, Louis Aragon, Arp, André Breton, Paul Eluard, Th. Fraenkel, J. Hussar, Benjamin Peret, Francis Picabia, Georges Ribemont-Dessaignes, Jacques Rigaut, Philippe Soupault, Tristan Tzara.
> (o piano foi gentilmente cedido pela Maison Gavault).
> (Tradução da autora)

Apesar da forte chuva, os relatos contam que umas 50 pessoas apareceram para a visita, André Breton e Tristan Tzara faziam discursos enquanto Ribemont-Dessaignes lia ao acaso verbetes do dicionário *Larousse* para o público presente. O grupo distribuiu pacotes de pequenos *souvenirs*, pedaços de quadros, retratos, ingressos etc. O público se dispersou. As outras visitas e excursões não foram feitas: o próprio grupo DADA já estava se dispersando. Parte dele formou o grupo surrealista em 1924. Breton, participante da visita que formou em seguida o grupo surrealista, fez a crítica:

> Na verdade, a realização desse programa só tinha sido rascunhada. O encontro no pequeno jardim de Saint Julien le Pauvre foi realizado apesar da chuva intensa e, sobretudo, apesar da terrível nulidade dos discursos pronunciados num tom deliberadamente provocativo. Não basta passar das salas de espetáculos para o ar livre para acabar de vez com as voltas em torno de si mesmo dadas por DADA. (Breton, 1952, tradução da autora)

Desde os primeiros manifestos DADA escritos e lidos por Tzara ainda em Zurich (1916), sobretudo no Cabaret Voltaire, seu alvo principal eram os futuristas: os dadaístas não queriam saber do futuro, queriam olhar o presente, mudar a postura artística do momento. Sempre foram abertamen-

te provocativos e autodestrutivos. Em entrevista a Flávio de Carvalho, Tristan Tzara explica:

> O movimento DADA era anárquico e muito poderoso devido ao risco que corria... a própria destruição da nossa obra de arte, a destruição dos valores, o humor dos valores, se generalizando às diferentes esferas como a filosofia. O movimento DADA atacou sobretudo as pretensões da objetividade, da arte como valor eterno e santo. Por meios violentos destruíamos nós mesmos e aos valores religiosos que continha a poesia. A nossa tática consistia em fazer manifestações pelas quais resultava para o público a ideia de que éramos perfeitos idiotas. A imprensa reagiu violentamente e foi devido à dúvida que se formou na opinião pública que conseguimos desagregar muitas ideias. Atacamos a lógica com uma poesia onde as palavras eram tomadas ao acaso. O próprio grupo DADA se dissolveu mais ou menos em 1922. O superrealismo (surrealismo) foi construído sobre os destroços do movimento DADA. (Tzara apud Carvalho, 1935)

A escolha do lugar banal para a 1ª visita, uma igreja pouco conhecida, quase abandonada, com jardim que parecia um terreno baldio, em área turística da cidade – que escapou a Haussmann –, não parece tão casual. A própria visita pode ter sido mal aproveitada, como disse Breton, mas a escolha do local a ser visitado, em princípio um lugar qualquer da-

quele cotidiano urbano, foi bem consciente. No folheto que era distribuído aos passantes se lia:

> DADA inaugura uma série de incursões em Paris e convida gratuitamente amigos e inimigos para visitar as dependências da igreja. Parece que algo ainda pode ser descoberto no jardim, apesar da familiaridade dos turistas. Não se trata de uma manifestação contra a Igreja, como pode se pensar, mas uma nova interpretação da natureza aplicada, desta vez, não à arte, mas à vida. (Tradução da autora)

Essa visita, a 1ª e última realizada pelo grupo DADA, pode ser vista como um prenúncio das deambulações surrealistas, do estranhamento do que é banal e cotidiano, que vai ser um dos motes para a exploração de Paris por inúmeras experiências. Na visita ao Morro da Favella, no Rio de Janeiro, a escolha do local é ainda mais específica: trata-se de um lugar que se tornou banal, como já vimos no capítulo anterior, já que, após o Bota-Abaixo de Pereira Passos, as favelas passaram a crescer e, nos anos 1920, elas começam a aparecer cada vez mais na paisagem carioca.

A favela se transformou em lugar de culto dos artistas modernos. Quando esses artistas recebiam colegas estrangeiros, a primeira visita, ou excursão, que eles faziam era ao Morro da Favella, que foi visitado, como já dissemos, pelo futurista italiano Marinetti (na célebre foto com Assis Cha-

teaubriand e Rodrigo de Mello Franco de Andrade, entre vários outros), e também pelos franceses e franco-suíços; Blaise Cendrars – muito amigo dos artistas modernos brasileiros e visitou o Brasil com frequência entre 1924 e 1929[6] –, Paul Morand, Alfred Agache[7] e Le Corbusier.

Le Corbusier, arquiteto moderno já bastante conhecido internacionalmente,[8] tinha participado do 1º encontro dos CIAM[9] em 1928 em La Sarraz e estava no país a convite de Paulo Prado (por intermédio do amigo comum Blaise Cendras) para realizar conferências, mas com o objetivo maior de projetar Planaltina. Também ficou muito impressionado, fez vários desenhos e comentou sua visita ao Morro da Favella em sua conferência no Rio em 1929:

> Quando escalamos as Favellas dos negros, morros muito altos e muito inclinados onde eles penduram suas casas de madeira e de taipa pintadas em cores vivas, pregadas como mariscos nos rochedos do porto: – os negros são limpos e de estatura magnífica, as negras estão vestidas com paninho de algodão sempre recém-lavado; não há nem ruas, nem caminhos, é muito íngreme, somente existem veredas que são ao mesmo tempo a enxurrada e o esgoto; aí correm cenas de vida popular animadas de uma dignidade tão magistral que uma escola de pintura de gênero encontraria no Rio uma carreira promissora; o negro faz sua casa quase sempre a pique, empoleirada sobre pilotis na frente, a porta fica nos fundos, do lado do morro;

> do alto das Favellas vê-se sempre o mar, as enseadas, os portos, o oceano, as montanhas, os estuários; o negro vê isso tudo; o vento reina, útil nos trópicos; um orgulho existe no olho do negro que vê isso tudo; o olho do homem que vê vastos horizontes é mais altivo, os vastos horizontes conferem dignidade; essa é uma reflexão de urbanista. (Le Corbusier, 1994, tradução da autora, Conferência de 08/12/29)[10]

Novamente temos aqui a ambiguidade moderna nacional: a favela, que poderia ser vista como a própria antítese de tudo o que poderia ser considerado como moderno, passou a ser uma expressão de certa brasilidade procurada e glorificada por artistas modernos brasileiros, e reconhecida pelos estrangeiros, passando a ser tema das pinturas de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Lasar Segall ou ainda Portinari.

Essa ambiguidade dos artistas modernos brasileiros – entre internacionalismo e nacionalismo, entre o novo estrangeiro e o nativo primitivo – encontrou a sua mais engenhosa formulação em 1928, com a antropofagia cultural. O *Manifesto Antropófago*, também escrito por Oswald de Andrade, se inspirou nos índios brasileiros e propôs um novo grito de guerra: "Tupi or not Tupi, that is the question" (em inglês, no texto original). Alguns índios brasileiros eram antropófagos e cultivavam rituais canibalistas que consistiam em matar inimigos e estrangeiros e comê-los, não por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes fí-

sicas e suas qualidades espirituais.[11] O *Manifesto Antropófago* foi assinado em Piratininga (nome indígena de São Paulo) no ano 374 da deglutição do padre Sardinha. O episódio do padre português devorado pelos índios na costa brasileira se tornou emblemático na história da colonização do país.[12] O português, primeiro bispo do Brasil, chegava com a missão de catequisar os índios, que o devoraram, com todos os membros de sua tripulação, em um grande ritual coletivo, um verdadeiro banquete antropofágico e, sem dúvida, um caso extremo de alteridade radical.

A ideia dos artistas era clara: consistia em reagir criticamente contra a dominação artística estrangeira de colonizadores – ou colonizados, como poderiam ser considerados aqueles que copiavam os europeus sem adaptá-los – e de estrangeiros em geral, da mesma maneira que os índios. Em vez de negá-las, como fizeram os regionalistas, ou de copiá-las, como fizeram os academicistas, os artistas modernos brasileiros preconizavam devorar suas ideias – em particular as das jovens vanguardas europeias –, se apropriar delas e transformá-las através da cultura local em ideias novas e brasileiras. A ideia principal era de comer a arte europeia, ruminá-la com um molho nativo e popular e, finalmente, vomitar a arte antropofágica, tipicamente brasileira, com toda a sua ironia e crítica subversiva. Como explica o próprio Oswald de Andrade:

> Devíamos assimilar todas as natimortas tendências estéticas da Europa, assimilá-las, elaborá-las em nosso subconsciente, e produzirmos coisa nova, coisa nossa. Tal não fez o americano de ontem, entretanto. E errou. A multidão americana – pequena, é verdade – que passeia hoje em meio à multidão heterogênea da América, sente, agora o erro. Sente-o, mas não o compreende Só o europeu, que flana uma ou duas gerações aqui, não o sentirá. Mas nós, os artistas – sismógrafos sensibilíssimos dos desvios físicos da massa –, nós de vanguarda, hiperestéticos, o compreendemos. [...] *A antropofagia é o culto à estética instintiva da Terra Nova. É a redução, a cacarecos, dos ídolos importados, para ascensão dos totens raciais.* (Andrade, 1928a)

Poderíamos relacionar a antropofagia ao canibalismo dadaísta, do Manifesto Canibal DADA de Francis Picabia (publicado no *DADAphone* 7, em 1920), lido por André Breton em uma manifestação DADA: "DADA, este não cheira a nada, ele é nada, nada, nada." ou ainda à revista *Caniballe* (com 2 números em 1920). Mas a antropofagia de Oswald de Andrade, que poderia ser resumida na ideia de uma "absorção do ambiente" (*Revista de Antropofagia*, edição de 07/04/1929) era muito diferente do canibalismo de Francis Picabia, uma vez que o canibalismo dadaísta, na verdade, era um tipo de autocanibalismo: em vez de os dadaístas comerem os outros – a própria ideia de alteridade, como a proposta dos antropófagos – eles se devoraram entre eles...

Diversos outros autores são citados, ou devorados, no *Manifesto Antropófago*, entre eles Montaigne, que escreveu *Os Canibais* em 1580, Nietzsche, Marx, Bachofen e Freud. A uma leitura muito própria, antropofágica, deste último, Oswald de Andrade deve uma das passagens mais importantes de seu texto, uma síntese surrealista, poderíamos dizer: "Antropofagia. A transformação do Tabu em totem" (O texto de Freud, *Totem e Tabu* é de 1912). Em outra passagem, o surrealismo é claramente citado: "Já tínhamos a língua surrealista. A edade de ouro. Catiti Catiti, Imara Notiá, Notiá Imara, Ipejú." O surrealista francês Benjamin Péret morou no Brasil entre 1929 e 1931 e esteve próximo da *Revista de Antropofagia*. Antropofagia e surrealismo dialogavam, particularmente sobre a crítica ao colonialismo.

Em 1930, Flávio de Carvalho, que em seu cartão de visitas com desenho surrealista se dizia engenheiro civil (que fazia "Cálculos e projetos de estruturas metálicas e estruturas de concreto armado – arquitetura moderna – topografia para estrada de ferro – decoração interna de jardins modernos – projetos de mobília – painéis decorativos – projeto e execução de cenários de teatro e cinema – anúncios"), foi enviado ao Rio de Janeiro como delegado antropófago, acompanhado de Oswald de Andrade, para apresentar as conferências "A cidade do homem nu" e "Antropofagia do século XX", no IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura e Urbanismo. O habitante da "cidade do homem nu", do homem dos trópi-

cos, seria o homem despido de seus preconceitos e tabus, "a zona erótica" ocupava uma "posição de destaque" na vida e na cidade do homem nu, seria um "imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos". Ao final de sua fala, ele faz um convite aos presentes:

> Convido os representantes da América a retirar suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida.

Flávio de Carvalho ficou conhecido por suas pinturas e desenhos, em particular por seus famosos retratos e a célebre "série trágica", onde ele desenha sua própria mãe morrendo, e também por suas obras arquitetônicas modernas não executadas, apresentadas em concursos. Aliás, ele foi um grande "perdedor de concursos" como disse Walter Zanini. Só duas de suas obras foram construídas: o conjunto de casas de aluguel – que vinham com uma bula de utilização "Modos de usar; casas frias no verão e quentes no inverno", da Alameda Lorena;[13] e sua casa da fazenda Capuava em Valinhos.[14]

Porém, onde Flávio de Carvalho de fato inovou foi em outras ações e atuações. Fundou o Clube de Artista Modernos (CAM), e nele organizou debates de temas polêmicos e

interdisciplinares; fundou o Teatro da Experiência – e sua peça *O bailado do deus morto*, provocou o fechamento do Teatro pela polícia que, aliás, também fechou sua 1ª exposição; organizou os Salões de Maio, deixando claro que por trás de todas as suas atividades, ansiava por "turbulência mental". É, enfim, nessa perspectiva de causar e viver turbulência mental que ele realiza uma série de errâncias urbanas, que denomina de *Experiências.* Da mesma forma que João do Rio, nas flanâncias, faz uma atualização do *flâneur* de Baudelaire aos trópicos, Flávio de Carvalho – que conheceu os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa e depois voltou a entrevistá-los[15] em outras viagens ao "Velho Mundo" – poderia ser chamado, como efetivamente chegou a ser, de "surrealista tropical",[16] principalmente por suas deambulações pelas cidades dos trópicos.

A *Experiência nº 2,*[17] realizada em 1931[18] e narrada pelo autor no mesmo ano em livro homônimo (com o subtítulo Uma possível teoria e uma experiência), consistiu na prática de uma deambulação voluntária e provocativa, no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, cidade ainda provinciana e religiosa nesse momento,[19] como ele conta na narrativa:

> A procissão formada escoava vagarosa ao som de um cântico sem cadência. Massas de povo, cabeças descobertas, assistiam a passagem, embevecidos, saturados de bondade e autossa-

> tisfação. [...] Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora, como era a minha, deveria influir diferentemente na procissão em movimento e na assistência. (Carvalho, 2001)

O interesse de Flávio de Carvalho era exatamente provocar a multidão, de forma bem mais ativa do que o *flâneur* em suas flanâncias; ele a desafia ao andar no sentido contrário da turba de fiéis, com seu desrespeitoso boné na cabeça, e, a partir daí, busca analisar, com base em investigação psicológica, os diferentes comportamentos, tanto daqueles que estavam dentro da procissão quanto dos que estavam somente assistindo à sua passagem. Em pouco tempo ele conseguiu o que buscava:

> Os protestos aumentavam. A multidão me comprimia: o ambiente estava pesado e hostil. Segui meu caminho como pude, apertado e cutucado, já agressivamente. Com dificuldade conseguia passar; os homens não se arredavam um dedo, e era obrigado a empurrá-los docilmente; as mulheres da assistência permaneciam passivas, tanto quanto me foi possível observar. [...] Meu estado já era de agitação. Eu percebia claramente que a minha presença indesejável não poderia ser aturada por muito tempo, e, apesar dos protestos irritantes que ecoavam ao meu ouvido como uma ameaça crescente, conservei o meu chapéu na cabeça e procurei manter uma aparência de calma.

Depois de algum tempo a multidão se voltou contra ele, que teve de pensar em como fugir. Podemos fazer uma relação clara aqui com a própria antropofagia, uma vez que ele, o antropófago, percebeu que, a partir daí, a própria multidão queria devorá-lo:

> Olhei para a frente para calcular a saída, quando alguém grita 'tira o chapéu'; seguem-se outros 'tira o chapéu'. A saída estava difícil – uma barreira de gente se interessava pela minha sorte; atrás de mim havia grande movimento. Viro-me e vejo uma porção de jovens em atitudes ameaçadoras. Alguém me empurra e uma porção de mãos me agarram; sacudo-me violentamente, desprendendo-me das garras. [...] Contemplei por

> alguns instantes esta cena curiosa; uma massa de gente levada ao extremo do ódio desejando me devorar [...].

Ao mesmo tempo que vemos em seu relato a questão da antropofagia, podemos perceber também, além dos desenhos claramente surrealistas que acompanham o texto, algo de surreal no próprio texto – ele observava a reação da multidão e, simultaneamente, relata sua experiência corporal, com uma clara alteração de sentidos:

> O panorama era realmente curioso; um alto potencial de ódio pairava sobre uma massa, exigindo uma saída. Instável, saturado de ânsia para o movimento, em baixo agitavam-se braços, pernas e cabeças. Tinha a impressão de ver uma cena microscópica de bonecos desconjuntados, onde braços e pernas debatiam-se sem ponto de apoio e sem ligação com coisa alguma. Pareciam castigar uma natureza vazia. Eu tinha me esquecido que estava na situação em que estava. Minha percepção saltava fora da realidade, mas nenhuma visão era segura e meu organismo, sem dúvida, descobrindo isto, de uma maneira defensiva, inconsciente, reagira, empurrando-me dentro da realidade. Sentia que sair da realidade era o melhor meio de medir a queda entre o irreal e o fato concreto [...] Eu parecia me mexer como um autômato [...] percebia mais psiquicamente que visualmente; tinha a impressão de possuir por todo o corpo milhares de detetores que me mostravam com minúcia o que se

> passava. O sobrado das janelas, o amarelo sujo dos prédios, o escuro da populaça vinha e sumia à medida que me ausentava rapidamente; estava ciente da existência do berreiro mas não ouvia o som; meu pensamento só se ocupava do caleidoscópio veloz, do que via e sumia.

A enigmática frase de Baudelaire "O prazer de estar na multidão é uma expressão misteriosa do gozo que se encontra na multiplicação do número" – que encerra o capítulo anterior – ressurge atualizada (e antropofagizada) no relato[20] de Flávio de Carvalho:

> Abri meus braços num gesto patriarcal e patético e expliquei com doçura: 'eu sou um contra mil' [...] 'evidentemente', continuei, falando o mais alto que podia e com a voz mais grossa que tinha: 'coagido pela força bruta, vencido pelo número, vejo-me forçado a continuar o meu caminho sem chapéu' um rumor de desagrado percorreu a multidão, 'mata...pega' gritou alguém.

Flávio de Carvalho foge, atravessa a multidão e, no final de sua experiência, é preso pela polícia, que acaba por ajudá-lo a sair do turbilhão enraivecido. Quando a polícia o prende, ele diz que há tempos, se vem dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões e tem mesmo alguns trabalhos inéditos sobre a matéria. Para melhor orientação dos seus

estudos, resolvera fazer uma experiência sobre a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência de força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana. No jornal do dia seguinte, a manchete destacava: "Uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em sério distúrbio" (*O Estado de São Paulo,* 9 de junho de 1931).

O livro *Experiência nº 2* (Carvalho, 2001, original de 1931) além de narrar a experiência, faz também uma análise bastante complexa baseada sobretudo na leitura psicológica do autor dos conflitos entre ele e a multidão, separada em procissão e assistência e, em seguida, com vários "personagens" de seu relato. Flávio de Carvalho desenvolve diversos esquemas psíquicos baseados sobretudo nas relações entre totem e tabu, totemismo e fetichismo. Ele diz que faz uma teoria fetichista da vida em seu livro *Ossos do Mundo*, de 1936; cita Freud, tanto o texto bastante utilizado pelos artistas antropófagos, *Totem e Tabu* (de 1923, citado no *Manifesto Antropófago*), quanto o texto *Psicologia das massas e análise do eu,* de 1921 (que já sai do evolucionismo linear e usa o texto de Le Bon, *Psicologia das multidões*, de 1855). Assim como Oswald de Andrade e os surrealistas, Flávio de Carvalho faz uma leitura bem própria, digamos antropofágica (ou *detouneé*, desviante, como diriam os situacionistas), das ideias de Freud. Em um artigo chamado "A única arte que presta é a arte anormal", Flávio de Carvalho anuncia o que seria uma "ciência" que, de

fato, ele já demonstrava com a sua prática, em particular nas suas experiências, nas suas deambulações urbanas:

> O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia, e de uma ciência que ainda está por se criar e que bem poderia se chamar *psicoetnografia.* (Carvalho,1936)

A ideia de psicoetnografia seria um tipo de aproximação entre um tipo de etnografia[21] urbana antropofágica – como o relato que ele fez da sua *Experiência nº 2* – e o estudo do imaginário, do sonho e do inconsciente trazido tanto pela leitura antropofágica quanto pela leitura surrealista da psicanálise, como ele faz em sua análise da experiência. Outros artistas modernos brasileiros se aproximaram da ideia de etnografia – mais clássica, das expedições em busca do primitivo ou do exótico,[22] ou seja da alteridade mais radical –, sobretudo em seus relatos de viagens pelo país em busca de melhor conhecer o folclore nacional e a cultura popular brasileira. Mário de Andrade, por exemplo, que escreveu *Paulicea Desvairada* em 1922,[23] tinha feito parte da já citada comitiva que levou Blaise Cendrars às cidades mineiras em 1924, na "viagem da descoberta do Brasil", e depois realizou uma expedição à Amazônia em 1927; visitou o Nordeste em 1928/1929 e chamou seus relatos de *O turista aprendiz: viagens etnográficas*. Ele visita algumas cidades, como a primeira capital do país,

a cidade de São Salvador, onde, antropofagicamente, também se sente "devorado":

> Gosto de banzar ao atá pelas ruas das cidades ignoradas... aqui tive a impressão de estardalhaço contínuo. Parece incrível que se tivesse construído uma cidade assim... Ruas que tombam, que trepam, casas apinhadas e com tanto enfeite que parecem estar cheia de gente nas janelas, o barulho nem é tamanho assim, porém dá impressão de enorme, um enorme grito. A sensação de simultaneidade é feroz, lembra cinema alemão. Os bondes pra desembarcar num plano, tombam de banda e passam por cima da cabeça da gente. Vêm cheios com moços de branco dependurados até nas torres curtas das igrejas. Torcem por cantos inconcebíveis como pontes-dos-suspiros, fachadas paradas na porta da rua, atravancando o trânsito. Um largo e três igrejas de repente. Pra chegar na cidade alta, a gente dá de cara com mais outra igreja de teatro, num trânsito vivo de gente irregular, todos os matizes, gente de enfeite, gente posta ali pra gente ver. S. Salvador me atordoa vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. É uma cidade justamente o contrário do Rio de Janeiro que se goza mais de automóvel. S.Salvador não. E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churrigueresco dela, é questão do sabor físico que dá a passeada a pé. O automóvel isola o observador do estardalhaço ambiente. **Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificiente e ser devorado por um**

> **gigantesco deus Ogum**, volúpia quase sádica, até. (Andrade, 2002, diário de 1927 publicado em 1943, grifo nosso)

Flávio de Carvalho faz uma viagem "psicoetnográfica antropofágica" em 1934, suas notas são publicadas em 1936 no livro, que poderia ser chamado de superreal ou surreal, *Ossos do Mundo* (Carvalho, 2005).[24] Como Mário de Andrade,[25] que foi devorado por Ogum em Salvador, Flávio de Carvalho, no início de sua viagem, também visita o Nordeste, a bordo de hidroavião.[26] Ele erraticamente perde seu navio no Rio de Janeiro e vai retomá-lo em Recife, parando em várias cidades, entre elas Vitória, Ilhéus. Também deambulou pelas ruelas estreitas da cidade da Bahia, Salvador:[27]

> Na Bahia tive a sensação de que a população escurecia à medida que caminhávamos para norte. Durante horas percorri ruelas estreitas com casas antiquíssimas coloridas pelo tempo; a vida se passava há 2 séculos atrás. Verdadeiros amontoados de cubos coloridos, a arquitetura colonial de grande e estranha beleza, lisa como é, favorece o quadro. Margeando o amontoado, encontra-se, de quando em quando, uma artéria grande que é o esforço da civilização para guiar e conduzir o sopro de vida da cidade. A civilização aparece no momento de agonia da cidade e vem como consequência dessa agonia. Donde e como vem a civilização? A agonia certamente provém da sonolência e conduz à extinção completa; a cidade atravancada entra

> aos poucos no sono da imobilidade e a população hipnotizada deseja e acalenta essa imobilidade. No caso da Bahia, a civilização surge como um fantasma estranho; os habitantes da cidade paralisados entre as frestas dos cubos cultuavam o temor das coisas estranhas, as coisas que podem perturbar o sono secular, romper o fio de uma aranha ou o zumbido de uma mosca. [...] O baiano, dentro das frestas da sua cidade, experimenta as doçuras da escuridão intrauterina e cultiva pelo tato o gosto da poeira das sombras. [...] Os objetos estranhos, os objetos da claridade surgem do não sei donde; é o modo de civilização. Como prismas transparentes sem fim penetram e rasgam as frestas, ninguém sabe donde surgiram, como surgiram, nem para onde vão, o negro em movimento interrompe seu gesto e imóvel semiagachado contempla o prisma misterioso... a sua atitude perpertua-se e o seu pensamento se transforma em história. (Carvalho, 2005)

Um ano antes de Claude Lévi-Strauss fazer sua viagem cruzando o Atlântico em direção ao Novo Mundo, ao Brasil, para fazer sua etnologia dos índios brasileiros – relatada em *Tristes Trópicos,* publicado em 1955 –, Flávio de Carvalho faz, em 1934, a viagem no sentido inverso, rumo ao Velho Mundo, para buscar "Os ossos do mundo" (título do livro publicado em 1936), que seria uma "psicoetnologia antropofágica" dos povos europeus.[28] No prefácio, ele explica que o objetivo do livro é "despertar turbulência mental", e que o livro "foi

confeccionado a esmo, sem preocupação especial". Ou seja, ele faz observações tipicamente surrealistas, que preconizavam a escritura automática e a livre associação de ideias como forma textual. Na verdade, trata-se de uma coleção de ossos, cujo colecionador, que nos remete ao trapeiro de Baudelaire, faz um tipo de arqueologia antropofágica:

> Uma coleção de ossos é portanto mais importante a um observador que os ossos do próprio observador.[...] A sensibilidade do homem são, precisamente, os ossos do mundo organizados em coleção [...] O homem vive no seu mundo, mas raramente se dá ao trabalho de examinar o mundo em que vive. Um exame dos objetos do mundo e das coisas encontradas no correr da vida, não somente desperta nova sensibilidade no indivíduo, e que antes se achava adormecida, mas também estabelece uma ligação anímica maior entre o indivíduo e o objeto examinado [...] De uma coisa jogada no acaso do mundo, ele se transforma numa coisa transbordando de sugestibilidade, ele adquire 'atmosfera'. [...] Sem dúvida, por uma ironia natural, as recordações da história se congregam nos resíduos abandonados pelo homem e não destruídos. [...] Toda a força que orienta a pesquisa do homem surge da grande sugestibilidade dos resíduos do mundo. (Carvalho, 2005)

Flávio de Carvalho se diz um "arqueólogo mal comportado",[29] à busca dos ossos, dos resíduos abandonados, do Velho

Mundo. Ele diz que "o arqueólogo e o etnógrafo precisam encontrar no resíduo uma fonte de excitação poética e de sugestibilidade, precisam ver no resíduo a magia e a sedução que pertencem a uma mulher oculta" e, assim como veremos em Aragon e Breton, ele deambula pelas cidades à procura do "mistério que encobre o detalhe, o véu que apaga e afasta e seduz, desmanchando a cronologia do tempo." Ele explica sua atividade de "arquepsicólogo":

> O arqueólogo tem de penetrar nas sucessivas fases que plasmaram o resíduo, tem de ser intensamente humano e sentir o palpitar da alma do homem e da civilização que confeccionou o resíduo; além de humano, e de sentir todas as emoções do artista e da civilização que construiu e fez, ele tem também de ser psicólogo, isto é, compreender os motivos dessa construção e dessas formas [...] O arqueólogo mal comportado tem muito mais probabilidades de compreender o não-tempo, de viver igualmente à vontade em todas as épocas que examina, mesmo as mais profundas de sua sensibilidade, e que estão naturalmente alheias e bem afastadas do catecismo científico do seu mundo. A noção de tempo como a compreendemos parece nada significar numa sensibilíssima introspecção arqueológica. (Carvalho, 2005)

É possível perceber claramente na busca de resíduos de Flávio de Carvalho o que Walter Benjamin, no seu principal

texto sobre o surrealismo, chamou, a partir de sua leitura de *Nadja* de Breton de "energias revolucionárias que transparecem no antiquado", Benjamin também cita a fascinação surrealista pelos objetos antiquados: "Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador do que a lista canônica desses objetos" (Benjamin, 1994c). Flávio de Carvalho insiste sobre o que ele chama de "memória do não-acabado" e parece fazer alusão a Baudelaire ("A uma passante"):

> Por que encontramos na vida com objetos e coisas aparentemente insignificantes que ficam na nossa memória aparecendo de quando em quando nos momentos de sonho e de enfado? Por que, enfim, a memória angustiosa retém somente as passagens inacabadas da vida [...] Por que, no momento do sonho e da vigília melancólica, vemos no caleidoscópio que passa objetos e seres que nunca apalpamos e cujas existências só foram sentidas num relance longínquo; uma vela, uma mulher com vestido de gala, uma flor, uma saia atrás de uma grade, uma cortina que abre, e tanto mais que passa e desaparece e deixa no meditador a sensação de que ele realmente perdeu alguma coisa e que esta coisa jamais cruzará o seu caminho. (Carvalho, 2005)

Nessa mesma viagem à Europa em 1934, Flávio de Carvalho se aproximou de vários surrealistas, inclusive de "dissidentes" do grupo de André Breton, como Roger Caillois,[30]

que fundou, em 1937, com Georges Bataille e Michel Leiris (discípulo de Marcel Mauss[31]) o *Collège de Sociologie*,[32] frequentado, entre outros, por Walter Benjamin. Bataille, também fundou com Michel Leiris a revista *Documents*,[33] em 1929, na qual eles buscavam relacionar, como o subtítulo já indicava – *doctrines, archéologie, beaux arts, ethnographie* – doutrinas, arqueologia, arte e etnografia. Existia nos anos 1930 certa disputa entre o grupo surrealista de Breton, que tendia para questões psicanalísticas, e o de Bataille, que explorava mais as questões etnográficas, e essa instigante ideia de "psicoetnografia" de Flávio de Carvalho, parecia ser a síntese da tensão que os colocou em disputa. O que o errante surrealista e antropófago Flávio de Carvalho chamava de "psicoetnografia", esse tipo de etnografia urbana antropofágico-surrealista, poderia ser vista como um presságio do que os errantes letristas, e em seguida os situacionistas, chamaram de "psicogeografia", a partir da prática de derivas e da criação de mapas psicogeográficos, numa tentativa de aproximação entre geografia e, sobretudo cartografia, da psicologia ou psicanálise, a partir dos anos 1950, como veremos no próximo capítulo.

James Clifford chamou de "surrealismo etnográfico"[34] e de postura "etnográfica surrealista" esse interesse dos errantes surrealistas em suas deambulações urbanas, que dialoga com Benjamin na discussão baudelairiana sobre o "fazer botânica no asfalto" bem como com a "sensibilidade etnográ-

fica" de João do Rio. Os errantes realizam uma aproximação entre uma postura etnográfica, ou melhor, antropológica – o que inclui a "coleta" etnográfica – e a cidade; poderíamos pensar então em uma atitude "psicoetnográfica" antropofágica urbana ou ainda uma postura "etnográfica surrealista" urbana. Trata-se efetivamente de uma etnografia voraz, faminta, insaciável. A questão da alteridade está na pauta do dia, da alteridade mais radical, dos índios antropófagos, até a mais próxima, cotidiana e urbana. Nota-se que a alteridade, o estrangeiro, o estranho, o Outro, não está mais somente longe, em sociedades ditas primitivas ou exóticas: pode estar bem próximo, no meio das multidões anônimas, andando pelas ruas das grandes cidades modernas.

Os primeiros surrealistas, de fato, inverteram a postura da etnografia mais clássica, que busca tornar familiar ou compreensível o estranho longínquo ou exótico, e fizeram um tipo de etnologia às avessas, ao buscar, em suas deambulações urbanas, o estranho (no sentido do *Unheimlich* alemão) no banal cotidiano da cidade moderna em transformação – ou seja, ao buscar estranhar, ou tornar incompreensível o que é familiar no seu próprio cotidiano urbano. Assim, terminaram por transformar o que a princípio é banal em superreal, surreal, sobretudo a partir da ambiguidade e da fugacidade entre o novo e o antigo, entre o modernizado e o antiquado, uma das principais características da experiência urbana moderna. Nas etnografias surrealistas, as figuras

humanas das flanâncias reaparecem com ainda mais força, principalmente os mais marginais frequentadores da ruas, e sobretudo os noturnos, como as prostitutas.

Sem entrar em maiores discussões sobre as "origens" da etnografia e antropologia urbanas, constata-se a valorização por diferentes autores (antropófagos e/ou surrealistas) da experiência da alteridade urbana, da cidade como um terreno de experiências, da busca de uma desestabilização da realidade, de um processo complexo, um jogo talvez (à maneira situacionista), entre diferença e semelhança, estranho e familiar, exótico e cotidiano, o que implicava a impossibilidade de uma ideia de totalidade ou de unidade, e forçava uma ideia de justaposição ou colagem, ou seja uma tensão permanente, uma copresença ambígua dessas questões a partir da própria experiência da cidade moderna. Não pretendemos aqui entrar na discussão sobre a prática ou a atividade surrealista, em particular sobre a possibilidade, ou impossibilidade, de considerar suas deambulações urbanas, seus relatos e narrativas como estudos etnográficos. Buscamos, sim, entendê-las como um tipo de atitude, de "sensibilidade etnográfica" como disse Gilberto Velho ou de "postura antropológica", como dizem Michel Agier e Alessia de Biase: essa atenção crítica ao Outro, aos vários outros, diretamente relacionada ao cotidiano urbano. Os surrealistas não estavam fazendo um "trabalho de campo de observação participante" propriamente dito, é evidente: eles estavam vi-

vendo à sua maneira bem singular a vida cotidiana na cidade moderna dos anos 1920. Mas interessa perceber em seus relatos literários, principalmente em suas narrativas errantes, certa atitude etnográfica surrealista, um tipo de etnografia voraz (*trouvailles)* – essa busca do estranhamento do próprio cotidiano, a partir da atração pelos resíduos, pelas sobras da fugacidade urbana, num jogo contínuo entre familiar e estranho (*Unheimlich)* – em suas deambulações urbanas.

Essa busca errante foi magistralmente realizada e narrada a partir de deambulações também por Paris, nos anos 1920, por Louis Aragon em seu livro *Paysan de Paris* (*Camponês de Paris*, de 1926), e pelo próprio André Breton – que escreveu o primeiro manifesto surrealista em 1924[35] – no já citado *Nadja* (de 1928). Dois outros livros também poderiam ser usados como exemplo desse tipo de "etnografia urbana surreal": *Les dernières nuits de Paris,* de Philippe Soupault (*As últimas noites de Paris*, de 1928) e *Einbahnstraße,* de Walter Benjamin (*Rua de mão única*, de 1928). Soupault ajudou a fundar o surrealismo literário com Breton e Aragon, e seu livro se aproxima muito do de Breton; poderíamos dizer que tanto Nadja quanto Georgette – personagem principal do livro de Soupault, "mulher da rua", prostituta que vive pelas calçadas da cidade – se confundem com a própria cidade.

> Georgette retomou seu andar através de Paris e da noite misturadas. Ela avançava, se separando da tristeza, da solidão ou

> da angústia. É sobretudo nesta hora que aparecia seu estranho poder: o de transformar a noite. Graças a ela que não era mais que uma entre cem mil, a noite de Paris se transformava em um domínio desconhecido, um imenso país maravilhoso [...] Nesta noite, enquanto seguíamos, ou melhor, percorríamos Georgette, eu vi Paris pela primeira vez. A cidade então não era a cidade. Ela se vestia acima das brumas, girando com a Terra sobre si mesma, se tornava mais feminina do que de hábito. E a própria Georgette se tornava uma cidade. (Soupault, 1997, tradução da autora)

Walter Benjamin, ao contrário de Soupault, não fazia parte do grupo surrealista. Na verdade, ele evitou participar do grupo, pois temia que isso lhe pudesse ser fatal – como escreveu em carta para seu amigo Scholem em 1928 –, mas foi incontestavelmente afetado pelos textos surrealistas, tanto que seu livro *Rua de mão única* poderia de fato ser também considerado como surrealista.

> Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá. Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusesse a região com feixes de luz. (Benjamin, 1995c, original de 1928)

O livro de Aragon, *O camponês de Paris*, publicado em 1926, foi sem dúvida determinante para as escolhas de Benjamin em *Rua de mão única*. Mas, mesmo depois, o livro de Aragon – em particular o capítulo escrito em 1924 sobre "A passagem da Ópera" – foi crucial para seu projeto inacabado de livro sobre as passagens parisienses, que ele "editou" – mais do que escrever, ele, como o trapeiro de Baudelaire, recolhia resíduos, citações, de diferentes fontes[36] – durante treze anos, mas que só foi publicado após sua morte precoce e trágica. Em carta para seu colega Adorno, onde explica como começou a trabalhar com as passagens, Benjamin escreve:

> No começo foi Aragon, *O camponês de Paris*, do qual, à noite na cama, eu nunca conseguia ler mais do que duas ou três páginas, pois meu coração batia tão forte que eu precisava deixar o livro. (Benjamin; Adorno, 1979, tradução da autora, carta de 1928)

No ano seguinte Benjamin escreveu "O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia", publicado em 1929 na revista *Literarische Welt*, onde ele desenvolveu a importante ideia de "iluminação profana"[37] – que poderíamos tentar explicar como sendo a própria experiência surrealista, a partir da embriaguez de sentidos, do embaralhamento entre realidade e imaginação, entre vigília e sonho, entre banal e superreal, que seria sempre experiência, e não teoria, e

que se daria como os êxtases, não os religiosos ou alucinógenos, mas sim como uma "iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica". Benjamin já usa nesse texto o livro de Breton, *Nadja*, como exemplo:

> O livro de Breton é muito apropriado para ilustrar alguns traços fundamentais dessa "iluminação profana". Ele descreve *Nadja* como um *livre à porte battante*, (um livro de portas batentes). [...] Viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por natureza. Também é uma embriaguez [...] De resto, basta levar a sério o amor para descobrir, também nele, uma "iluminação profana", como nos mostra *Nadja.* (Benjamin, 1994c, original de 1929)

> Pode-se, esperando, ter a certeza de encontrar comigo em Paris, de não passar mais do que dois ou três dias sem que me veja indo e vindo, lá pelo final da tarde, pelo Boulevard Bonne-Nouvelle, entre a gráfica do Mati e o Boulevard de Strassbourg. Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?). Quase não vejo, nesse percurso rápido, o que poderia, sem eu saber, constituir para mim um polo de atração, nem no espaço, nem no tempo. (Breton, 2007, original de 1928)

André Breton deambulava também pelo *Marché aux Puces* (Mercado das Pulgas) de Saint-Ouen, nas portas de Paris, onde ele exercia, como outros errantes já citados, seu devir trapeiro ou colecionador, em busca da potência do que está em extinção, em vias de desaparecer (como a própria Nadja/Paris), do antiquado,[38] do que contrasta com a modernização ao redor e, ao mesmo tempo, denuncia-a, critica-a, ironiza-a, mostrando a futura obsolescência da novidade, sua impermanência e fugacidade, ou seja, mostrando que o que é hoje obsoleto e, por isso, rejeitado, foi, ontem, o novo.

> Sempre vou lá à procura desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo, como, por exemplo, esta espécie de semicilindro branco, irregular, envernizado, apresentando relevos e depressões sem significado para mim, com estrias horizontais e verticais vermelhas e verdes, preciosamente acomodado num estojo, com uma divisa em língua italiana, que levei para casa e depois de examinar bem acabei por admitir que representava apenas a estatística, figurada em três dimensões, da população de uma cidade do ano tal ao ano tal. (Breton, 2007)

O livro de Breton, *Nadja*, se articula a partir de um tipo de perseguição do autor, como no livro de Soupault, a uma bela desconhecida pelas ruas de Paris, como na ideia do de-

tetive de Poe (1º capítulo) ou ainda como se Breton decidisse perseguir a passante que Baudelaire deixou passar e sumir na multidão, e assim, através dela, ele (re)descobrisse sua própria cidade, e ela, a passante, passa a se confundir com a experiência errática e com a própria cidade. No primeiro encontro com Nadja, Breton lhe pergunta: "*Quem é você?* E ela, sem hesitar: *Eu sou a alma errante*".

> Quem é a verdadeira Nadja, essa que me garante ter errado por uma noite inteira, em companhia de um arqueólogo, pela floresta de Fontainebleau, à procura de sei lá que vestígios de pedra, os quais, admitamos, seria bem mais fácil encontrar durante o dia – mas se era a paixão daquele homem! –, ou seja, a criatura sempre inspirada e inspiradora que só gostava de estar na rua, para ela o único campo válido de experiências, na rua. (Breton, 2007)

Breton e Nadja deambularam juntos pelas ruas de Paris por vários dias, no que o próprio Breton chama de "perseguição desvairada": "perseguição de quê, eu não sei, mas *perseguição*, para assim recorrer a todos os artifícios da sedução mental". Eles buscam se perder, voluntariamente, e se livrar a um "maravilhoso estupor", ao estranhamento, aos acasos, às livres associações de ideias, às diferentes coincidências, justaposições e colagens que as deambulações despertam no cotidiano. O que os autores surrealistas mais prezam é

o prazer de andar sem rumo pela cidade; paradoxalmente, uma das primeiras deambulações surrealistas, anunciadas como tal, foi uma expedição fora da cidade. Breton, Aragon, Morise e Vitrac escolhem aleatoriamente no mapa a cidade de Blois e, a partir de lá – para onde foram de trem saindo de Paris –, decidem andar sem rumo, se entregam ao acaso e, durante dias, caminham sem objetivo e conversam pelos campos, bosques e pequenos vilarejos... Breton narra que ficaram tão irritados que Aragon e Vitrac chegaram a brigar.[39] Talvez como uma resposta a essa expedição camponesa, o livro de Aragon se chame *O camponês de Paris*, ou seja, o camponês surrealista que chega de volta à cidade, que retorna a Paris e, assim, experimenta-a de outra maneira, com outros passos.

O livro de Aragon, publicado em 1926, que deixou Benjamin e vários outros amantes da cidade e das errâncias urbanas com taquicardia, é dividido em quatro capítulos: o primeiro, "Prefácio para uma mitologia moderna", é de fato como um prefácio, e podemos considerar que o último capítulo, "O sonho do camponês", é uma conclusão. Os dois capítulos principais são os dois centrais, cada um escrito a partir da experiência de deambulações por dois lugares específicos em Paris. O capítulo "A Passagem da Ópera" já tinha sido publicado em 1924 (em folhetim, pela revista *Européenne,* dirigida por Soupault), e é inteiramente dedicado às suas deambulações nessa passagem parisiense, posta abaixo no mesmo

ano, como parte das demolições realizadas para a abertura de um novo bulevar rasgando a cidade de Paris, chamado, não por acaso, de *Boulevard Haussmann*. A passagem fazia parte de uma rede de passagens públicas da cidade – poucas sobreviveram às picaretas haussmanianas –, que são um misto de galeria comercial e rua coberta. O nome Passagem da Ópera se deve ao fato de ela ser parte do projeto da Academia Real de Música[40] e ser utilizada pelos frequentadores dessa academia. Na década de 1920 a Passagem, sobretudo seus bares, em particular o *Certa*, eram frequentados pelos dadaístas e surrealistas. Em 1924 todos sabiam da demolição eminente da passagem, e Aragon decidiu então escrever o que pode ser visto como seu "obituário". Diferentemente de Breton, que já utiliza em sua edição fotografias (banais, quase automáticas) e desenhos (surrealistas, feitos por Nadja) dos lugares por onde passava em suas deambulações nas suas narrativas errantes, Aragon publica anúncios e recortes de jornais, não em reproduções fotográficas, mas tipográficas. Ao comentar o primeiro deles, uma plaqueta de venda de material – "Tendo sido espoliado em proveito duma sociedade financeira por uma desapropriação que arruína os comerciantes dessa galeria e não podendo, assim, instalar-me em outro lugar, procuro comprador para meu material de bar" – no vidro de outro café da Passagem, o *Petit Grillon*, que ele frequentou por dois anos, escreve:

> É o primeiro sinal que encontramos na galeria de uma efervescência legítima de todos os habitantes do lugar depois que souberam da avaliação de indenização da sociedade concessionária dos trabalhos do *boulevard Haussmann*, para a cidade de Paris. Trata-se de uma verdadeira guerra civil [...] se uma justiça caolha e lenta der razão à poderosa sociedade da imobiliária do *boulevard Haussmann* , sustentada pelos vereadores e, por detrás deles, por grandes negócios como as Galerias *Laffayette*[41] [...] É preciso ouvir de que sonoridade se reveste o nome do banco *Bauer, Marchal e Cia*, concessionário da cidade, na boca dos desapropriados do futuro. Ele aparece no segundo plano de suas preocupações como o cérebro do monstro que se prepara para devorá-los, e cuja surda aproximação podem distinguir colando os ouvidos às paredes, a cada golpe dos demolidores. (Aragon, 1996)

O capítulo seguinte, também publicado antes em folhetim (em 1925), "O sentimento de Natureza no Parque *Buttes-Chaumont*", já é o relato de uma deambulação a três (com André Breton e Marcel Noll), realizada à noite nesse parque, enorme jardim artificial, construído durante a reforma de Haussmann por Jean Charles Alphand e equipe e inaugurado para a Exposição Universal de 1867. O jardim foi construído em um bairro periférico e popular da cidade, no lugar onde havia uma pedreira, por isso o nome, "alto do monte careca" (*mont chauve*, daí *chaumont*). A construção do parque,

um dito "pulmão verde" cenográfico em área populosa, operária, perto das usinas de La Villette, faz parte do projeto higienista, sanitarista, da cidade. A população burguesa só o frequentou em sua inauguração.

> Algumas palavras arrastam com ela representações que ultrapassam a representação física. O *Buttes-Chaumont* provocava em nós uma miragem [...] diante de nós abria-se uma caça miraculosa, um terreno de experiências, onde era possível que tivéssemos mil surpresas e, quem sabe?, uma grande revelação que transformaria a vida e o destino. [...] Esse grande oásis num bairro popular, zona suspeita em que reina uma notável luminosidade de assassinatos, essa área louca nascida na cabeça de um arquiteto, resultante do conflito de Jean-Jacques Rousseau e as condições econômicas de existência parisiense, é para os três caminhantes uma proveta da química humana, na qual os precipitados têm a palavra e os olhos de estranha cor. (Aragon, 1996)

> Hoje a higiene ocupa um lugar de pompa para os habitantes das cidades e é em seu nome que, inconscientemente, eles constroem esses retiros de arvoredo que tomam inocentemente por um refúgio contra a tuberculose. E, depois, a noite desce e os parques se levantam. Como balança um homem que adormece no trem, e sua mão pende, e logo toma esse grande corpo que esquece a velocidade do vagão vai se dobrar à imobi-

> lidade do sonho, assim a moralidade urbana repentinamente vacila sob as árvores. Uma espécie de langor que tem o timbre e a graça daquilo que não pode ser conhecido transpõe as pequenas pontes rústicas, das quais muitas não são de verdadeira madeira. É então que as pessoas creem buscar o prazer". (Aragon, 1996)

Como em *Nadja*, onde a protagonista e a cidade se confundem, a grande protagonista do livro de Aragon é sem dúvida a cidade, Paris. Ele faz um tipo de narrativa-mapa – que de certa forma já anuncia o mapa psicogeográfico situacionista –, um "livro-cidade", como diz Jeanne Marie Gagnebin no pósfacio da versão brasileira, o próprio livro seria uma construção subjetiva de cidade, uma cartografia bem singular que privilegia dois lugares específicos, ambos públicos, mas de certa forma fechados, como microcosmos: uma passagem e um parque, jardim cenográfico, que poderíamos pensar também como uma paisagem. Benjamin afirma várias vezes que Paris se transforma, pelas errâncias, ao mesmo tempo em quarto e em paisagem, ou seja, um interior, uma passagem e um exterior, um parque. As passagens são de fato o melhor exemplo dessa ambiguidade, talvez por isso a fascinação de Benjamim por elas, que são ao mesmo tempo interior e exterior, fechado e aberto, quarto e rua, uma microcidade – que é vista pelo microscópio por Aragon – dentro da cidade. No texto sobre o surrealismo Benjamin

diz que "a Paris dos surrealistas é um 'pequeno mundo'" e que "no centro desse mundo de coisas está o mais onírico dos seus objetos, a própria cidade de Paris [...] E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade" (Benjamin, 1994c). A cidade, no caso Paris,[42] é o lugar privilegiado da "iluminação profana", ou do "sentimento do maravilhoso cotidiano" como Aragon se questiona:

> Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo a se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos no mundo como uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito. É o que, desesperadamente, eu jamais poderei saber. (Aragon, 1996)

> Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito. [...] nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa [...] A luz moderna do insólito: eis o que doravante irá retê-lo. Ela reina extravagante nessas espécies de galerias cobertas que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes *boulevards* e que se chamam, de maneira desconcertante, de *passagens,* como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais do que um instante. (Aragon, 1996)

As passagens para Aragon, assim como depois para Benjamim, são santuários profanos do culto do efêmero e do insólito, possivelmente as duas palavras que mais se repetem, com a palavra acaso, no livro de Aragon. Talvez a palavra mais utilizada, ao menos no capítulo sobre a passagem, seja efêmero, segundo ele "uma divindade polimorfa". Ou ainda o "reino do instantâneo" prometido pelo surrealismo: "Anuncio ao mundo esse acontecimento de primeira grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o *Surrealismo*, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo" (Aragon, 1996). Ele deambulou e escreveu sobre a Passagem da Ópera, onde ele queria colocar uma placa com o nome: "Passagem da Ópera Onírica". Descreveu suas entranhas, cabarés e esconderijos, seus personagens, prostitutas, frequentadores e simples passantes, no momento mesmo em que as picaretas já estavam nas entradas; nessa iminência da morte que o próprio termo passagem já evoca, do desaparecimento, da demolição da passagem, ele retratava toda a fugacidade moderna. Esse estado de suspensão entre o antigo e o novo, entre o já obsoleto e o transitório (passageiro), possibilitou-lhe inúmeras "iluminações profanas", sobretudo diante das vitrines das lojas da passagem, com seus objetos mais obsoletos e inúteis. No final do capítulo, diante da sua própria ambiguidade, da vertigem efêmera do moderno, Aragon se torna, ele próprio, a passagem:

> O mundo moderno é o que convém à minha maneira de ser. Uma grande crise nasce, uma perturbação imensa que vai se distinguindo. O belo, o bem, o justo, o verdadeiro, o real... e tantas outras palavras abstratas nesse mesmo instante vão à bancarrota. Seus contrários, se preferidos, logo se confundem com elas mesmas. [...] O que me transpassa é um clarão de mim mesmo. E foge. Não poderei negligenciar nada, pois **sou a passagem** da sombra para a luz, sou ao mesmo tempo o ocidente e a aurora. Sou um limite, um traço. Que tudo se misture ao vento, eis todas as palavras em minha boca. (Aragon, 1996, grifo nosso)

Os errantes que fizeram deambulações não estavam mais, como nas flanâncias, embriagados pela experiência e pelo choque da multidão nas ruas. Eles provocam a multidão, a devoram, entram nas passagens, se tornam passagens; como o trapeiro, recolhem trapos, sobras, restos da cidade, e se embriagam com a própria fugacidade moderna, com a fugaz-cidade moderna. As passagens explicitam esse estado intermediário, a passagem entre antiguidade e modernidade, que tanto fascinava os surrealistas. Não se trata de forma alguma de nostalgia do antigo, pois a potência de estranhamento do cotidiano – ou, para usar o termo de Benjamin, amante das passagens parisienses, de "iluminação profana", desses lugares e objetos – reside exatamente em seu estado de eminente desaparecimento. Podemos relacionar essa

potência do efêmero ao interesse – que já tínhamos percebido no capítulo anterior em textos de Baudelaire e de João do Rio, em particular sobre a questão do dandismo – pelos trajes dos passantes, pela moda em geral. O que poderia ser mais efêmero e mutante que a moda? Os trajes e as cidades sempre se relacionaram.[43]

Flávio de Carvalho escreveu em 1955 uma série textos sobre a cidade e as questões urbanas. Tratando, sobretudo, da questão do transporte e do trânsito urbano, na sua coluna "Casa, homem, paisagem", no *Diário de São Paulo,* ele escreveu entre março e novembro de 1956 – passando diretamente da questão da cidade e da paisagem para a questão do corpo e da roupa – uma longa série de textos sobre "A moda e o novo homem". Nos textos sobre a cidade e a paisagem, a experiência sensível, psicológica e corporal dos habitantes já está presente:

> Para atender melhor aos Direitos do Homem é necessário maior respeito aos cinco sentidos do habitante. Afinal, o habitante não pode transitar pela cidade com os olhos vendados, os ouvidos desligados e as narinas tampadas [...] Precisamos ter cuidado com a psique do habitante, ter cuidado com a repetição. [...] Precisamos proteger o homem comovido. Precisamos proteger a paisagem sorridente. (Carvalho, 1956a).

Os textos sobre a moda anunciam sua *Experiência nº 3*, realizada publicamente no final de 1956, quando ele deambulou ou desfilou pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do "novo homem dos trópicos" (ou *new look)* desenhado por ele.[44] Flávio de Carvalho fez uma grande pesquisa arqueológico-antropológica sobre a indumentária que, segundo ele, seria publicada num livro contendo mais ou menos 1160 páginas, um tipo de livro tropical das passagens, que ele chamaria de "Reconstrução de um mundo perdido". O traje nº1 era um saiote verde com blusão amarelo e o nº2 saiote branco e blusa vermelha, ambos desenhados e confecionados para favorecer a ventilação. A deambulação, feita para provocar outro "choque emocional" no país, foi conturbada e polêmica; ele tentou entrar no cinema, que exigia terno e gravata, mas foi impedido. Reportagens ilustradas com fotos da deambulação de Flávio de Carvalho pelas ruas retratam a perplexidade dos jornalistas: "São Paulo nunca viu nada igual" (Manchete, 1956), "São Paulo ficou espantado com as saias de Flávio" (O Cruzeiro, 1956). A ideia original, que não foi realizada, era de formar um grupo com vários amigos vestidos com o novo traje de verão, formando um cortejo "aberto por dois vagabundos de rua, com suas roupas em trapos..." Um cortejo de novos "trapeiros"?

Flávio de Carvalho parte do princípio de que a moda nos trópicos teria que ser diferenciada, adequada, e não seria mais possível manter a "sobrevivência da calça, colete

e casaca do século XVII que possui ainda as cores sombrias e escuras derivadas da cor preta imposta à burguesia pela nobreza como condição depreciativa".[45] Ele desenha minuciosamente seu traje de verão – blusão e saiote – para o novo homem da cidade tropical e o descreve em texto manuscrito ao lado do seu desenho original – que mostra onde entra o ar, as pregas, as possíveis alterações, etc. – de novembro de 1956:

> New Look para verão – 2 peças – de Flávio de Carvalho. Tecido malha aberta, lavagem própria todas as noites em 3 minutos, seca em 3 horas, o que incomoda no calor é a transpiração que não se evapora por falta de velocidade no ar e que só e empasta no tecido. Só a necessidade defensiva e a perspicácia podem descongelar a rotina e introduzir um novo modelo-prestígio. [...] côres vivas substituem desejos [de] agressão, tendem a evitar guerras.
>
> A nova moda para o verão leva principalmente em consideração a ventilação do corpo evitando a sensação de calor. Obtém-se uma diferença, talvez de mais de cinco graus centígrados, entre o ambiente e o espaço entre o tecido e o corpo. A velocidade do fluxo de ar entre o tecido e o corpo é graduada por meio de dois círculos de arame: um na cintura e outro sobre a clavícula. (Carvalho, 1956c)

Na leitura de seus artigos para o jornal podemos notar a importância que ele dá ao que chama de moda do "homem em farrapos": "O Homem em Farrapos e a sua antítese, *habillé*, o papa, são dois contrastes sociais que se tocam no começo e no fim de um ciclo e são da maior importância para a compreensão do desenvolvimento da indumentária". O homem em farrapos de Flávio de Carvalho se aproxima dos personagens de Baudelaire e de João do Rio: é esse homem em farrapos nas ruas, esse Outro urbano radical, que de fato dita as modas, que anuncia as criações em suas formas de inventar, por necessidade de sobrevivência, outras formas de vestir, de habitar, de viver.

> Encontramos pateticamente nas ruas de toda a parte exemplares de homens e mulheres que perderam o controle de seus desejos e de suas angústias e que se apresentam vagando pela rua [...] Exibem profundo aparato e ornamento, cobrem-se com flores e fitas e cores e panos diversos que se desdobram, agradavelmente. [...] São esses os detentores da grande imaginação e da grande moda. São os supremos criadores da fantasia humana... E tão desprezados pelo povo que passa... (Carvalho, 1992, original de 1956)

> Este homem esquisito, este pária social, este último dos últimos, é modelo criador e inspirador de uma das modas mais requintadas e mais estranhas na elegância humana e mais

duráveis que houve. A moda do trajo em farrapos usada pelo homem e pela mulher. (Carvalho, 1992, original de 1956)

Além da relação, já presente na ideia de Antropofagia, entre a roupa, o vestir e o despir – o português vestiu o índio, e os antropófagos propunham o inverso: que o índio o despisse –, outra questão fundamental é a relação entre a roupa, o ambiente (a cidade) e o corpo. Para Flávio de Carvalho, "foi a roupa que criou maior sensibilidade no corpo do homem". A questão do corpo é tratada em vários artigos como em "A moda do pescoço comprido e a mulher curvilinear – o desespero de C.G.Jung" ou "As barbatanas da baleia e a da alegria – o valor do corpo". Flávio de Carvalho explica que "o valor do corpo é preponderante em todas as épocas", para ele, a moda não se restringe às roupas, e a questão central é o corpo: "Entende-se por moda os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa (...) Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e **o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem"** (Carvalho, 1956b, grifo nosso).

O movimento do corpo, a dança, os bailados estão presentes em vários textos; segundo ele, "é pelo movimento que se processam as alterações nas formas fundamentais da moda. As formas fundamentais seriam forças latentes e adormecidas dentro da eternidade que conhecemos. O movi-

mento desperta o homem do seu sono filogenético, coloca-o frente às exigências conscientes; é só pelo movimento que ele percebe e compreende a necessidade de mudar." Tanto na relação com a dança quanto com a moda (roupas), o interesse estava no movimento de corpos, o que torna explícita a importância dada por Flávio de Carvalho à questão corporal da experiência estética.

Menos de dez anos depois da experiência 3, do "New Look" de Flávio de Carvalho, em 1964, o superantropófago tropicalista Hélio Oiticica, que se orgulhava de ter sido chamado de costureiro pelo Chacrinha em seu programa de TV, invadiu o MAM do Rio com amigos passistas da Mangueira vestidos com seus *Parangolés,* que se aproximam da ideia da moda do "homem em farrapos", um cortejo de trapeiros passistas. A relação com a dança e com o corpo se torna ainda mais visceral.

Nos anos 1960, quando as *performances* e *happenings* proliferam, Flávio de Carvalho é convidado para participar não só de uma publicação ligada ao grupo surrealista brasileiro "A Phala", como também de um programa de televisão ligado aos tropicalistas: "Vida, paixão e banana no tropicalismo" (roteiro de José Capinam e Torquato Neto, com direção de José Celso Martinez Corrêa). Sem dúvida, ele faz a ponte entre os surrealistas antropófagos dos anos 1920/30 e os jovens tropicalistas dos anos 1960/70, passando pela antropologia dos trópicos ou "tropicologia". Em 1967, Flávio de Carvalho

foi convidado por Gilberto Freyre, que já tinha escrito o prefácio de seu livro *Ossos do Mundo* (em 1936),[46] para participar do seminário de *Tropicologia* organizado em Recife, na Universidade Federal de Pernambuco. Lá, ele fez uma palestra sobre "Trópico e Vestuário", em que falou novamente do seu "*New Look*" ou "trajo adaptado aos trópicos".[47] Mas a relação entre a "tropicologia" de Freyre e a *Tropicália* dos anos 1960 era conflituosa, como se viu no debate na FAU/USP, em 6 de junho de 1968, com os músicos tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto. Os poetas concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari, também participantes do debate, explicam a diferença:

> O nosso tropicalismo é recuperar forças. O de Gilberto Freyre é o trópico visto da casa grande. Nós olhamos da senzala. Pois, como dizia Oswald de Andrade, não estamos na idade da pedra. Estamos na idade da pedrada. Interessa é saber comer e deglutir, que são atos críticos, como fazem Veloso e Gil.

Veremos no capítulo a seguir essa transformação da antropofagia em superantropofagia pelos tropicalistas, que também erraram pelas cidades. Como vimos, tanto os antropófogos quanto os surrealistas realizaram errâncias urbanas e narrativas errantes. E assim como os errantes que realizavam flanâncias, eles o fizeram com uma certa sensibilidade etnográfica, mas desta vez bem mais faminta.

Flávio de Carvalho seguiu à risca um conselho médico, narrado na sua "História do pé", quando foi atropelado e teve o pé direito esmagado por uma roda de ônibus, o seu médico recomendou: "o único remédio é andar"... Neste segundo momento de nosso histórico errante, a experiência errática é uma experiência radical do andar sem rumo, uma experiência vertiginosa de percursos e passagens. A relação do errante com a alteridade urbana se dá pelo radical estranhamento que chega à devoração do Outro, dos vários outros, que se confundem com a própria cidade. Nadja, ou Paris, diz: "Eu sou a alma errante!", e essa alma errante, que não têm nada de transcendental, pois é corporificada e muitas vezes eroticizada, surge na cidade de forma efêmera, fugaz, fugaz cidade, fugacidade, fuga-cidade. A passante baudelairiana, que o *flâneur* simplesmente vê passar e fugir ao se perder dele na multidão, os surrealistas a perseguem e os antropófagos buscam devorá-la. A embriaguez da errância não se dá mais tanto no perder-se na multidão, nem no deixar-se engolir por ela, mas na busca de confrontá-la, provocá-la, ou melhor, de devorá-la. As deambulações seriam então errâncias vorazes, insaciáveis, provocadas tanto pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais de perto ou mais lentamente, se transforma em surreal –, quanto pela atração pelo que desaparece na transformação da própria cidade, como o

anjo da história de Walter Benjamin,[48] em fuga permanente e desesperada para o futuro.

Notas

1 Esse movimento começou antes: já em 1917, ocorrera em São Paulo a exposição de Anita Malfatti, jovem pintora que acabava de voltar da Europa. Sua pintura suscitou polêmica no meio artístico de São Paulo. Seu trabalho foi atacado pela imprensa, sobretudo pelo escritor Monteiro Lobato, que até então era próximo dos futuros modernistas e estudava a cultura brasileira e regional. Mas um grupo de artistas e intelectuais, a maioria de formação europeia, se juntou à pintora para defendê-la. Esse grupo, composto pelos escritores Oswald de Andrade, Mario de Andrade e Menotti del Picchia, pelo pintor Di Cavalcanti e o escultor Brecheret, formou o núcleo inicial do movimento, e a eles se uniram outros artistas e intelectuais já conhecidos, como os escritores Graça Aranha e Paulo Prado (através de quem o grupo também encontrou apoio financeiro). Eduardo Jardim de Moraes insiste em que esse movimento – que ele chama de Brasilidade Modernista – começa com o próprio Graça Aranha, em particular com seu livro *A estética da vida* (ver *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*, São Paulo, Graal, 1978).

2 A Semana foi constituída de uma exposição de pintura, de escultura e de arquitetura, e três noites de debates, conferências e concertos de música moderna no Teatro Municipal de São Paulo. O objetivo comum era claro: chocar os conservadores, os acadêmicos e os passadistas. A finalidade era destruir as regras acadêmicas da arte, e a Semana funcionou como um grande manifesto. Mas boa parte dos trabalhos expostos estava longe do que se poderia considerar vanguarda internacional. Em arquitetura, por exemplo, as obras apresentadas por dois arquitetos nada tinham a ver com o "novo" que ali se buscava apresentar: Antonio Moya, de origem espanhola, mostrou projetos que evocavam contruções ibéricas, orientais e pré-colombianas, ao passo que o polônes Georg Przyrembel expunha suas obras neocoloniais afrancesadas. A arquitetura neocolonial – "estilo" criado por Ricardo Severo em 1914 que teve trabalhos de José Mariano Filho e do próprio Lúcio Costa – é adotada oficialmente no lugar do antigo ecletismo acadêmico, e só foi ameaçada pela "arquitetura moderna" introduzida no país bem após a semana de 1922, por Gregori Warchavchik e Rino Levi, em seus manifestos de 1925, e também pelo próprio Flávio de Carvalho, no projeto do Palácio de Governo, em 1927. A "arquitetura moderna" se instala no país sobretudo depois da primeira viagem ao Brasil de Le Corbusier, em 1929. Desde a exposição da casa modernista em São Paulo, em 1930, até a construção de Brasília, inaugurada em 1960, a arquitetura moderna brasileira também adquiriu algumas características próprias ligadas à busca de características nacionais, da tropicalidade e da mistura de culturas,

mesmo que de forma bem mais discreta do que nos demais artistas modernos (sobretudo poetas e pintores) e muitas vezes contraditória. Azulejos originalmente portugueses se inspiram em temas tropicais e surgem como murais, assim como são usados cobogós e outros materiais mais rústicos, como a madeira. No Brasil, alguns arquitetos modernos também buscaram a mistura de culturas, de materiais e técnicas construtivas. É o caso do próprio Lúcio Costa, principalmente nos seus primeiros textos e estudos da cultura colonial e popular; ou de Lina Bo Bardi, particularmente na sua obra em Salvador, Bahia, onde o popular e o erudito se mesclam e se confundem.

3 Não é por acaso que o Manifesto de 1924 começa assim. Ao mesmo tempo que as favelas eram valorizadas, seus habitantes, predominantemente negros (ex-escravos) e toda sua cultura também o eram, principalmente a sua música, o samba, que sai das favelas e se difunde pelo resto da cidade através das canções, das danças e dos desfiles de carnaval. O samba, anteriormente perseguido e proibido, passa rapidamente a ser o estilo musical popular brasileiro por excelência, com o aval do governo nacionalista de Getúlio Vargas. Os artistas modernos foram fortemente afetados por esse novo ritmo, e até participaram ativamente do seu desenvolvimento. O intercâmbio entre artistas e sambistas era frequente, principalmente por intermédio do compositor Heitor Villa-Lobos. A cultura popular era valorizada e inspirava os artistas. As favelas passaram a ser assim um tema maior entre os pintores, poetas e

músicos modernos, o que chocou boa parte da conservadora sociedade brasileira da época.

4 Foi dessa favela, o "Morro da Favella" (hoje Providência), que foi difundido o nome favela para o conjunto de aglomerações semelhantes da cidade e, em seguida, de todo o país. Lilian Fessler Vaz e Maurício de Abreu mostram como a palavra favela, nos jornais (páginas policiais), só passa de nome próprio a substantivo (com f minúsculo e sem um l) a partir de 1920 (Ver nota 23 do capítulo anterior). Em sua acepção original, a palavra favela designa uma planta existente no sertão brasileiro, mais particularmente em Canudos.

5 Vários autores, em particular os historiadores da *performance art,* colocam os dadaístas, assim como os futuristas e os construtivistas russos, como a "pré-história" (Jorge Glusberg) da *performance*: o termo *happening* e o conceito com ele construído surgem nos anos 1960 e 1970. Sobre a história "performática" do grupo DADA ver: RoseLee Goldberg, *Performance Art, from futurism to the present,* London, Thames&Hudson, 1988 e Jorge Glusberg, *A arte da performance,* São Paulo, Perspectiva, 2005. Alguns autores brasileiros ligados ao estudo da *performance*, como Zeca Ligiéro, dizem que Flávio de Carvalho foi "precursor de um tipo de perfomance interdisciplinar que, incorporando conceitos de psicologia, antropologia, artes plásticas e teatro, seria conceituada e vivenciada por um grande contingente de artistas, a partir do final da década de 60" (Ligiéro, 1999). Assim como os dadaístas e surrealistas, Flávio de Carvalho

não dizia que fazia *performances* – termo só difundido nos anos 1960 –, ele chamava suas deambulações de *Experiências*.

6 Os artistas modernos brasileiros só passaram a tratar da identidade nacional como um dos objetivos do movimento depois que grande comitiva acompanhou o poeta Blaise Cendrars em sua viagem a Minas Gerais e ao Rio de Janeiro. Foram visitadas as cidades coloniais de Minas e as favelas do Rio, justamente durante as festas populares (Carnaval no Rio e Semana Santa em Minas). Ver nosso artigo sobre as favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars (Jacques, 2000). Sobre a relação entre as favelas e a história da arte brasileira, em particular nos anos 1920 e 1960 ver o livro *Les favelas de Rio* (Jacques, 2001b).

7 Alfred Agache, responsável pela elaboração de um novo projeto urbanístico para o Rio de Janeiro, foi um dos primeiros urbanistas a falar abertamente nas favelas, até então ignoradas pelo poder público – ainda mais preocupado em erradicar os cortiços da cidade – e, em 1926, na sua terceira conferência na cidade, ele já comparava as favelas cariocas às cidades-jardins europeias (apesar de depois, em seu plano de 1930, "influenciado" por rotarianos como Mattos Pimenta, propor a sua erradicação).

8 Uma das raras entrevistas de Le Corbusier em sua visita ao Brasil foi feita por Flávio de Carvalho com Geraldo Ferraz para o Diário de Noite, em novembro de 1929. É importante deixar bem claro que Flávio de Carvalho foi um artista e arquiteto moderno. Ele representava a própria ambiguidade moderna brasileira, que diferia

da europeia. Em narração sobre o final dessa entrevista, Ferraz conta que "depois, o arquiteto Flávio de Carvalho, presente ao ato da entrevista [...], fala na possibilidade de despertar no homem-habitante os sentimentos mais diversos, como o sentimento de angústia. Le Corbusier sorri. Acha que a arquitetura deve ficar apenas sob o sistema solar... Os olhos humanos estão apenas a um metro e sessenta centímetros sobre a terra". Os olhos antropófagos e surrealistas de Flávio de Carvalho sonhavam muito mais alto. Rui Moreira Leite, citado por Sangirardi Jr, diz de Flávio de Carvalho: "tudo leva a crer que seu nome não deixará as notas de pé de página a que a historiografia da arquitetura moderna o condena. Pelo menos até que uma nova geração de profissionais abandone o racionalismo frio, de fórmulas acabadas, pelo livre exercício da imaginação criadora, que tem em Flávio de Carvalho um precursor" (Sangirardi Jr., 1985).

9 Podemos dividir os 10 CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) em três fases distintas: CIAMs I a III, dominação língua alemã (suíços e alemães), início do movimento e preocupações sociais e técnicas (racionalização da construção); CIAMs IV a VII, dominação língua francesa (em particular de Le Corbusier), consolidação de uma doutrina funcionalista e urbana, Carta de Atenas; CIAMs VIII ao X, dominação língua inglesa (ingleses e holandeses), Team X e dissolução do movimento. Um último colóquio, fim oficial do movimento realizou-se em 1959 em Otterloo, Holanda. Foi realizado um enterro simbólico do CIAM.

10 Será que Le Corbusier se inspirou exatamente nessa situação topográfica das favelas ao visitá-las – e também na solução de construção sobre pilotis –, para propor o seu projeto de *gratte-mer*? Seu projeto não menciona as favelas que, a princípio, deveriam ser demolidas para a construção dos prédios. É certo que foram precisamente os morros cariocas, também vistos do alto em sua primeira viagem de avião, que inspiraram Le Corbusier no seu projeto de *gratte-mers* curvilínios para o Rio. Essa foi a base para projeto seu posterior, que ficou mais conhecido, o plano Obus para Alger.

11 Um contraexemplo interessante pode ser encontrado no livro de Hans Staden (*Nús, ferozes e antropófagos*, de 1557), o alemão que foi capturado pelos índios tubinambás e, que apesar de ter ficado preso por muito tempo, não foi comido pelos índios, pois estes o consideraram fraco e covarde. Como se sabe, os índios só comiam os mais fortes e valentes, exatamente para incorporar suas virtudes.

12 "O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data. Data americana, está claro. Nós não somos, nem queremos ser, brasileiros, nesse sentido político internacional: braslieiros-portugueses, aqui nascidos, e que, um dia, se insurgiram contra seus próprios pais. Não. Nós somos americanos; filhos do continente América; carne e inteligência a serviço da alma da gleba. [...] Porque, que eles viessem aqui nos visitar, está bem, vá lá; mas que eles, hóspedes, nos quisessem impingir seus deuses, seus hábitos, sua língua... isso não! Devoramo-lo. Não tínhamos de resto nada mais a fazer." Oswald de Andrade (1928a)

13 As suas famosas casas se aproximam da ideia de Máquina de Morar de Le Corbusier, mas a questão da máquina para ele estava diretamente ligada à questão urbana e, sobretudo, a um novo tipo de nomadismo, como podemos ver em texto de 1940 (A máquina e a casa do homem do século XX): "A máquina dá ao homem um movimento variado, uma nova forma de nomadismo [...] Toda a beatitude ou o trabalho clássico de repetição passa a ser exercido pela máquina que toma o lugar do homem selvagem e apresenta ao mundo o espécime: o novo nômade do século XX. [...] O homem do século XX se utiliza da casa como ponto de passagem [...] à medida que a cidade adquire uma compreensão maior da ideia de coletividade, à medida que ela fornece coletivamente maior conforto e luxo, a importância da casa como centro único de atividade diminui. As atividades do homem se espalham mais pela cidade."

14 Sobre sua obra arquitetônica ver Luiz Carlos Daher, *Flávio de Carvalho: Arquitetura e Expressionismo,* São Paulo, Projeto Editores, 1982. Flávio de Carvalho também projetou cenários e figurinos para teatro e dança (bailados), decoração de carnaval, desenhou e vendeu persianas de alumínio: sua pequena empresa se chamava "Tropicalumínio", era uma pequena fábrica de venezianas "especialmente desenvolvidas para os países tropicais". O alumínio representava para ele a modernidade, estava também em seus cenários para teatro e dança, em suas cadeiras e móveis, como também na famosa capa do catálogo do 3º Salão de Maio. Além disso, escreveu bastante sobre a cidade; no *Diário da Noite* de 17/3/32, por exemplo, entrevistado sobre "uma concepção da cidade de amanhã", afir-

ma: “Não compreendo que se discuta ainda agora o problema da residência isolado do problema da cidade, como não compreendo a discussão dos problemas do homem sem se considerar a coletividade”. Em outro texto do Jornal do Brasil (28/6/1930), ao falar de Le Corbusier, “um clássico da Arquitetura”, diz: “Esboça-se no mundo um desejo universal por um novo sistema social, o homem compreendeu que viver é mudar rapidamente, é conhecer aquilo que ainda não conhece”.

15 Algumas das entrevistas publicadas de Flávio de Carvalho: “Entrevistando André Breton” em Cultura, São Paulo, ano 1, número 5, 1939; “Voluptuoso e inesquecível: Man Ray, o fotógrafo mais famoso do mundo, fala ao Diário de São Paulo”, 1931. Na entrevista com Breton, este faz uma interessante definição do surrealismo: “O surrealismo no começo foi poético e artístico, e tornou-se depois psicológico. Nós achamos que o surrealismo é um processo de conhecimento.”

16 Segundo Denise Mattar – curadora da exposição “Flávio de Carvalho, 100 anos de um revolucionário romântico” (catálogo, CCBB – RJ, em 1999) e propositora da republicação do livro *Experiência nº 2* por ocasião da exposição “O surrealismo” no CCBB do Rio de Janeiro em 2001 –, Flávio de Carvalho colecionava “os mais curiosos epítetos e classificações: revolucionário romântico, pintor maldito, surrealista tropical, antropófago ideal, perfomático precoce, javali do asfalto, comedor de emoções...”. Quem chamava Flávio de Carvalho de antropófago ideal era Oswald de Andrade e quem

o chamou de revolucionário romântico foi Le Corbusier em 1929. Flávio esteve de fato muito próximo dos surrealistas e foi convidado em 1935 a ser o correspondente no Brasil e na América Latina da revista surrealista *Minotaure*.

17 Existem várias versões sobre o que teria sido a experiência nº 1: Sangirardi Jr, que conviveu com Flávio de Carvalho, diz que esta fracassou e que ele não lhe dava nenhuma importância (Sangirardi Jr., 1985). Outros autores, como Eduardo Kac, no livro de Rui Moreira Leite, afirmam que não houve a experiência nº 1 e que sua participação na expedição à Amazônia seria a experiência nº 4, apesar de ele não a ter chamado assim: "Ele cria a categoria artística que chamou 'Experiência", palavra que guarda certa ambiguidade entre o experimento científico e a vivência pessoal do evento [...]. Na primeira, que já desafia o óbvio ao se chamar nº 2, faz um estudo sobre psicologia das massas e religião, cruzando arte, psicologia e sociologia; na segunda, nº 3, questiona a transposição cega de moldes europeus aos trópicos, mesclando arte e moda; na terceira, nº 4, combina arte e antropologia ao fazer estudos de comunicação entre o que outrora se chamou 'nativo' e o 'civilizado'." Ou no texto do próprio Leite: "Em 1958, Flávio realiza o que a imprensa denomina Experiência nº 4: participa de uma expedição de 1º contato com uma tribo do alto do rio Negro". (Leite, 2008).

18 Nesse mesmo ano, Flávio de Carvalho expõe no Salão da Escola de Belas Artes do Rio durante a gestão de Lúcio Costa, que tentava enfrentar o conservadorismo ainda dominante na Academia. Sobre

a gestão de Lúcio Costa, ver o CD-ROM organizado por Margareth da Silva Pereira: *1931*: *Arte e Revolução* - Lúcio Costa e a reforma da Escola de Belas Artes.

19 A imagem de São Paulo como grande cidade, com seus prédios altos, como o edifício Martinelli, que vemos no cartaz do filme *São Paulo a Symphonia da Metrópole*, lançado em 1929 – filme bem próximo de *Metrópolis,* de 1927 –, destoava da mentalidade ainda provinciana de sua população, que já contabilizava 1 milhão de habitantes.

20 Na parte da análise, ele explica a questão, já discutida no capítulo anterior, do refúgio na multidão: "A aglomeração é um refúgio contra o perigo porque coloca o homem de em pé de igualdade com os seus rivais. Um homem numa aglomeração sente que em caso de perigo ele pode perfeitamente ser protegido da sorte, enquanto que isolado ele sente com mais veemência a fatalidade do perigo. A aglomeração é o seu refúgio. Ele procura sempre estar do lado mais numeroso". (Carvalho, 2001)

21 Flávio de Carvalho tinha um interesse claro pela etnografia e pela antropologia. Foi aluno de Paulo Duarte no curso de antropologia da USP, mas sempre misturava a antropologia com a psicanálise; seu interesse por *Totem e Tabu*, de Freud – que também foi muito usado pelos antropófagos, mas de forma muito mais otimista e livre do que originalmente pelo psicanalista – era também um interesse pelos estudos de Frazer (da antropologia evolucionista inglesa), citados por Freud. Flávio de Carvalho também cita em

várias ocasiões Alexandre Krappe e James Frazer. Encontramos vários estudos sobre antropologia e etnografia, além de psicologia e psicanálise, em sua biblioteca, que hoje se encontra parcialmente na UNICAMP e foi listada no anexo da dissertação de mestrado de Carolina Pierrotti Rossetti (Flávio de Carvalho: questões de arquitetura e urbanismo, São Carlos, USP, 2007). Vários livros dos dadaístas e surrealistas franceses (de Tzara, Péret, Breton, Caillois, entre outros) são assinados e dedicados a Flávio de Carvalho.

22 Como já foi mencionado, o próprio Flávio de Carvalho participa de uma expedição ao Alto Amazonas em 1958. Ele conta em "Fragmentos de uma nota autobiográfica" (publicado em *A origem animal de Deus*, de 1971): "Em 1958 participa de uma expedição entre os índios de 1º contato no Alto Amazonas (rios Camanaú, Demimi, Tototobi, rio Negro), colhendo abundante material para seus estudos. Sofrendo interferências nos seus trabalhos, atos de sabotagem e ameaças de abandono, após uma marcha de trezentos quilômetros na mata virgem, se desentende com o chefe da expedição e, ao descer o rio Demimi, se amotinou, entrincheirando-se num dos barcos, abre fogo sobre os navios da expedição." Em palestra rea-lizada na Faculdade de Arquitetura da USP, em 1963, Flávio de Carvalho fala da cidade dos xirianãs: "A cidade dos xirianãs era uma estrutura impressionante, principalmente de interesse dos senhores, que são arquitetos. [...] Uma das características dessa estrutura é que ela era toda protegida na sua parte interior com *brise-soleil*, de folha de palmeira. Essa cidade, outros chamam de "maloca-cidade". Essa maloca-cidade alojava mais ou menos seis-

centos, setecentos habitantes da nação xirianã. Eles vivem deitados em redes. As redes são feitas de cascas de árvores. São muito pobres. A única manifestação de enfeite que eles têm é a pintura do corpo". A associação entre cidade e corpo, que pode ser vista como uma ideia central em Flávio de Carvalho, fica evidente nessa citação.

23 Neste livro de 1922, que descreve São Paulo, podemos ler, por exemplo, em *Paisagem 1*: "Minha Londres de neblinas finas! Pleno Verão. Os dez milhões de rosas paulistanas."; em *Paisagem 2*: "Os homens passam encharcados...Os reflexos dos vultos curtos/ mancham o petit-pavé..." ou em *Paisagem 3*: "Os caminhões rodando, as carroças rodando, rápidas as ruas se desenrolando, rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos... E o largo coro de ouro das sacas de café." (Andrade, 1922)

24 O livro foi prefaciado por Gilberto Freyre, que faz questão de diferenciar Flávio de Carvalho dos "dois Andrades, o moreno e o louro", e o compara a um menino doido: "Flavio de Carvalho arregala olhos de menino e às vezes de doido para ver o mundo. Por isso vê tanta coisa que o adulto sofisticado não vê. Vê tantas relações entre as coisas que os adultos cem por cento e os completamente normais deixam de ver. Do sentido dessas relações vem o lirismo novo e profundo, cheio de grandes coragens, que há nas notas de viajante de Flávio de Carvalho."

25 Mário de Andrade esteve próximo de Flávio de Carvalho, mas não tanto quanto Oswald de Andrade: de alguma forma Flávio de Car-

valho o assustava, talvez por sua perspicácia psicanalítica, que se torna explicita em seus desenhos e pinturas. Mário de Andrade dizia de seu retrato feito por ele: "quando olho meu retrato feito pelo Segall, eu me sinto bem. É o meu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o meu retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso da minha pessoa, o lado que escondo dos outros". (publicado em Notas sobre Mário de Andrade, por Flávio de Carvalho, 1948). Mário de Andrade, apesar da proximidade tinha divergências sérias com os antropófagos mais liberais, ou mais intuitivos. Para compreender melhor as diferenças entre os "de Andrade", em particular com relação ao primitivismo, ver, de Abilio Guerra, *O primitivismo em Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Raul Bopp, origem e conformação no universo intelectual brasileiro* (São Paulo, Romano Guerra, 2010).

26 O relato de sua primeira viagem de avião se parece muito com a fala de Le Corbusier sobre sua experiência de ver de cima, da visão do alto, que tanto o fascinou em sua visita ao Brasil. Flávio de Carvalho escreve: "Tinha a impressão que teria um arqueólogo que, passando a sua vida na reconstrução de uma civilização, de um momento para o outro encontra o seu trabalho pronto: todos os pedaços da cidade e todos os detalhes eram visualizados ao mesmo tempo." (Carvalho, 2005).

27 A modernização – as chamadas reformas urbanas, que em Salvador começam com J.J. Seabra entre 1912 e 1916 – é o início do

que Flávio de Carvalho chamou de "rasgar as frestas", como o caso da abertura da Avenida Sete de Setembro por exemplo. Flávio de Carvalho visita a cidade em 1934, mesmo ano da formação da Comissão do Plano da Cidade do Salvador, que organizou em 1935 a famosa Semana de Urbanismo. Trata-se de um momento de ampla e profunda discussão sobre a cidade, com várias conferências e debates que chegam à mesma conclusão a que chegou Flávio de Carvalho ao final de seu relato: seria necessário um plano de intervenção para a cidade, o que só aconteceu com a implantação do EPUCS em 1943. (Ver: Antônio Heliodório Sampaio, *Formas Urbanas: Cidade Real & Cidade Ideal, contribuição ao estudo urbanístico de Salvador,* Salvador, Quarteto, 1999, e também Ana Fernandes (org), 3ª Semana de Urbanismo, 1935 – 1985 – 1988, Salvador, 1990). Não custa lembrar que os primeiros livros de Jorge Amado também são da década de 1930, e todos se passam na cidade antiga. Amado ajudou Flávio de Carvalho na organização do 2º Salão de Maio em 1938, em São Paulo, que contou com a participação de surrealistas ingleses, quando começou uma "construção da baianidade urbana", como reação crítica a essa nova modernização da cidade, o que Washington Drummond chamou, ao estudar, sobretudo, o trabalho de Pierre Verger, de construção de "uma cidade surrealista nos trópicos" (ver: *Pierre Verger: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952) – uma cidade surrealista nos trópicos,* tese de doutorado, PPG-AU/FAUFBA, 2009)

28 Flávio de Carvalho deambula por várias cidades europeias, como Londres – "Caminhava pelo cais deserto sem saber onde ia, a noite

perfumada e agravável, as massas sombrias emprestavam um ar de sonolência e de tranquilidade perfeitamente estática, Londres parece uma escultura negra fabricada pelo tato, e sem as consequências da luz solar" (Carvalho, 2005); ou Gênova – "Comer e copular parece que se confundem; senti isso sobretudo em Gênova, certa tarde, quando descia rumo ao cais. As ruelas estreitas me apaixonavam. [...] Na profusão de ruelas tortas, as casas de 5 andares pareciam se contorcer sob a pressão de uma corrente contínua de gentes que desciam e subiam e saíam de uma infinidade de lojas minúsculas brilhando com joias, macarrão, canetas-tinteiro, salames, imagens da virgem e toda a gama de necessidade humana mal acomodada e empilhada." (Carvalho, 2005).

29 Na sua atividade de arqueólogo colecionador, Flávio de Carvalho faz uma coleção inusitada: "Durante a minha viagem fiz uma razoável coleção de papel higiênico dos países atravessados." A preocupação era com "como cuidam os povos de seu ânus... e de como esse cuidado varia com as classes sociais [...] O requinte no papel higiênico representa naturalmente a valorização de um dos locais mais desprezados do corpo humano [...] o que era também um dos índices de civilização." Em outro trecho mostra claramente a relação com urbanismo higienista do período: "um higienista e um urbanista que examina o plano de desenvolvimento de uma cidade sem águas e esgotos têm como primeiro cuidado tratar dessa inferioridade anal da cidade" (Carvalho, 2005). Sobre o tema, ver a escatológica tese de doutorado de Xico Costa, *HUM (História Urbana de la Mierda)*: La compulsión por lo limpio en la idealización y

construcción de la ciudad contemporánea - Barcelona, 1849 - 1936, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 1998.

30 Entrevista de Flávio de Carvalho, "Ciência e lirismo: os novos interesses da ciência – o valor futuro da arte – algumas palavras como o demonólogo francês Roger Caillois" no Diário de São Paulo, 1935. Em *Ossos do Mundo*, Flávio de Carvalho conta esse encontro com Caillois na Europa: "Tinha encontrado Roger Caillois vagando pelas planícies da Rússia Subcarpática e da Eslováquia, era um homem estranho, magro, alto, jovem, pálido e anguloso, e era demonólogo. Excessivamente intelectual e nervoso, tipicamente francês, Caillois quando falava, falava com todo o corpo, até mesmo com a ponta dos dedos".

31 Marcel Mauss fundou em 1925 com Lucien Lévy Bruhl e Paul Rivet (secretário geral; em 1957, a secretaria passa para Claude Lévi-Strauss) o *Institut d'Ethnologie de l'Université de Paris*.

32 O Colégio de Sociologia – que esboça de fato o que poderia ser chamado de etnologia ou antropologia crítica do cotidiano – pode ser visto como um tipo de alternativa surrealista ao *Musée de l'Homme*, aberto em 1938, após a destruição, no ano anterior, do *Musée d'Ethnographie du Trocadero* para dar lugar ao *Palais de Chaillot*, que abriga, desde 2007, a *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*.

33 Essa fantástica revista, que talvez seja a mais clara demonstração da atitude etnográfica surrealista – presente já em seu título e subtítulo – só existiu entre 1929 e 1930, e resultou em outra revista

surrealista chamada *Minotaure*, da qual Flávio de Carvalho foi correspondente no Brasil a partir de 1935.

34 Ver capítulo "On ethnographic surrealism" em *The predicament of culture* (Cambridge Mass, Harvard Press, 1988). Texto traduzido em português no belo livro organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves, *A experiência etnográfica, antropologia e literatura no século XX* (Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998).

35 É nesse Manifesto que Breton define o termo: "Surrealismo. S.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral. Encicl.Filos. O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida" (Manifesto do Surrealismo, 1924). O termo na verdade surge antes com Appolinaire: "Tudo bem analisado, creio, com efeito, que será melhor adotar surrealismo que sobrenaturalismo, que eu havia empregado anteriormente. Surrealismo ainda não se encontra nos dicionários, e será de mais fácil manuseio que sobrenaturalismo já empregado pelos filósofos." (carta de Guillaume Apollinaire a Paul Dermée de 1917. Citado em Maurice Nadeau, *História do Surrealismo*, São Paulo,

Perspectiva, 1985, tradução de Geraldo Gerson de Souza do original de 1944). O texto considerado fundador do Surrealismo é *Les Champs Magnétiques,* escrito por Bréton e Soupault em 1919; nesse mesmo ano, os dois, juntamente com Aragon, fundaram a revista *Littérature.* Mas que fique claro: aqui a questão não é o movimento surrealista propriamente dito, muito menos sua origem, mas sim uma postura surrealista de apreensão da cidade.

36 Susan Sontag o explica brilhantemente: "O gosto por citações – e pela justaposição de citações incongruentes – é um gosto surrealista. Assim, Walter Benjamin – cuja sensibilidade surrealista é mais profunda do que se tem registro – era um apaixonado colecionador de citações" (*Sobre a fotografia,* São Paulo, Cia das Letras, 2010, original de 1977). De forma bem mais modesta, buscamos, como o leitor já deve ter percebido, também usar citações, por vezes citações dentro de citações, dessa forma o texto ganha polifonia, são várias falas, por vezes conflitantes, que tentamos tecer em uma vasta rede errática...

37 É difícil não associar essa ideia da Iluminação Profana surrealista àquela proposta recentemente feita por Giorgio Agamben (leitor de Benjamin) em seu Elogio da Profanação (*Profanações*, São Paulo, Boitempo, 2007). Nesse texto, o próprio Agamben parece rever sua ideia de expropriação da experiência (debatida no nosso Prólogo) e vislumbrar o que poderia ser uma experiência profanatória. Relacionamos essa ideia com as questões urbanas no artigo Urban

Improvisations: The Profanatory Tactics of Spectacularized Spaces, Critical Studies in Improvisation, Vol 7, No 1, 2011.

38 Segundo Benjamin, "Para o surrealismo, nada pode ser mais revelador do que a lista canônica desses objetos. Onde começar? Ele [Breton] pode orgulhar-se de uma surpreendente descoberta. Foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado" [...] nos objetos que começam a extinguir-se." (Benjamin, 1994c)

39 "Por quais caminhos partir? Pelos caminhos materiais, é pouco provável; Pelos caminhos espirituais, nós os víamos muito mal. Sempre existem esses dois tipos de caminhos, a ideia que nos veio foi de combiná-los. Daí uma deambulação feita a quatro, Aragon, Morise, Vitrac e eu, feita nesta época a partir de Blois, cidade tirada ao acaso em um mapa. Foi decidido que iríamos ao acaso a pé, sempre desviando, só nos permitindo paradas voluntárias para comer e dormir. A realização da empreitada se mostrou muito singular e mesmo cheia de perigos. A ausência de qualquer objetivo nos tira muito rapidamente da realidade, traz fantasmas cada vez mais numerosos, cada vez mais inquietantes. A irritação nos perseguiu e aconteceu mesmo que, entre Aragon e Vitrac, a violência tenha aparecido." (Breton, 1952, tradução da autora)

40 Nome provisório do Teatro da Ópera de Paris. O prédio da academia foi destruído por um incêndio em 1873, mas a passagem sobreviveu ao fogo.

41 As enormes Galerias, que, ao contrário das passagens públicas com pequenos comércios, são fechadas e privadas, foram construídas no *boulevard Haussmann* e são o que pode ser chamado de *pré-shopping center* contemporâneo.

42 "Passeamos por Paris, sim, mas passeamos por 'passagens', entre o fora e o dentro, entre a luz do dia e a luz artificial, entre a noite e o dia, entre a vida do comércio e a morte dessas galerias fadadas a uma destruição próxima; passeamos pelo parque, mas o parque é natureza artificial, jardim construído, miniatura dos Alpes suíços atravessados por um trem de subúrbio pobre. Isto é: passeamos por Paris porque aí podemos nos perder e, sobretudo, perder a nós mesmos." Jeanne Marie Gagnebin, posfácio do *Camponês de Paris* (Aragon, 1996)

43 Sobre o tema, ver o interessante livro de Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas, a moda no século dezenove,* São Paulo, Cia das Letras, 1987, ver, sobretudo, as imagens que relacionam as formas da arquitetura e as formas dos trajes, como a comparação, na página 32, entre as chaminés de fábricas e as cartolas masculinas. Para Gottfied Semper, por exemplo, a própria "origem" da arquitetura é textil: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktiche Ästhetik* (Frankfurt, 1860). Vários arquitetos modernos também desenharam estampas de tecidos, sobretudo para tapeçaria.

44 Flávio de Carvalho já tinha elaborado figurinos para peças de teatro e de dança, e também uma "vestimenta apropriada" para expe-

dição na Amazônia, completamente desenhada para proteger de mosquitos.

45 Em entrevista para a revista norte-americana *Time* (1956), ele diz: "Quando todos perceberem que meu novo traje não é apenas mais alegre, estimulante e confortável; mas também mais econômico – todos irão experimentar. Terei libertado a humanidade de uma escravidão deprimente."

46 Gilberto Freyre por ocasião da morte de Flávio de Carvalho escreve um artigo para recordar o amigo (publicado no Diário de Pernambuco em 1973), onde lembra o convite "para prefaciar aquele livro revolucionário, anárquico, aparentemente *blagueur*, mas na verdade cheio de sugestões sérias e novas, intitulado *Ossos do mundo*". Lembra também do seu *New Look:* "Impossível deixar-se de recordar outro seu famoso experimento, o de um trajo adaptado a situações tropical e semitropical do Brasil. Foi outro escândalo por ele provocado em São Paulo, com repercussão no Brasil inteiro e até fora do Brasil. Consideraram-no de novo louco. Ou exibicionista mórbido. A verdade é que, no essencial, ele tinha razão."

47 "A minha intenção de projetar um trajo adequado ao trópico era somente uma necessidade de modificação da indumentária, mas também era um prognóstico, foi um prognóstico feito há 11 anos atrás de acontecimentos que estão se iniciando hoje. [...] A indumentária que inventei era provida de válvulas no blusão, de maneira que o movimento dos braços permitia a renovação do ar situado entre o tecido e o corpo, enquanto que o movimento das

pernas permitia a renovação do ar entre o saiote e o corpo" (Flávio de Carvalho, palestra na UFPE em 1967)

48 "Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força, que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso" 9ª tese do texto "Sobre o conceito de história". (Benjamin, 1994d, original de 1940)

Derivas

participação e jogo

Com amor no coração
Preparamos a invasão
Cheios de felicidade
Entramos na cidade amada
[...]
Tudo ainda é tal e qual
E no entanto nada é igual
Nós cantamos de verdade
E é sempre outra cidade velha

(Caetano Veloso, "Os mais doces bárbaros", 1976)

¶

"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 VADIOS/IVALD GRANATO, texto *release* da participação do artista no evento Mitos Vadios promovido por Ivald Granato, São Paulo, 1978)

NO FINAL DE SUA VIDA, na volta ao Rio de Janeiro depois de um autoexílio de oito anos em Nova Iorque (de 1970 a 1978), Hélio Oiticica conceitua e define, em 1978 (ele morre em 1980), o tipo de errância que ele já fazia há muito tempo – pelo menos desde 1964, depois de 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 em epígrafe, que já pode ser visto como um tipo de cartografia (com suas setas, como nos mapas psicogeográficos situacionistas), podemos ver também uma referência clara aos surrealistas, com a ideia de *trouvailles*, que em outros momentos ele chamou de *objets trouvés*, resíduos e outras sobras urbanas, diretamente relacionados à questão do acaso objetivo e também da iluminação profana. César Oiticica Filho (2009), seu sobrinho e curador do projeto Hélio Oiticica (HO), explica que o tio saía

para andar pela cidade com um bloco de anotações (*Index Cards*), como também faziam os surrealistas Aragon e Breton, à maneira dos etnógrafos mais clássicos:

> 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.

Oiticica sempre praticou essas errâncias pelo grande labirinto,[1] 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), nos 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 de outros amigos. Oiticica realizou narrativas artísticas dessas errâncias – ou seja, trabalhos artísticos que partiam dessa experiência com a cidade –, mas também escreveu narrativas literárias, narrativas não lineares, que ele chamava de não-narração, narrativas errantes – também chamadas de "delírio concreto", a partir de uma experiência –, como neste texto de 24 de novembro de 1969, sobre a espera de um ônibus, o antigo 635 - São Cristóvão:

> [...] na luz quente crianças adolescentes short bola praça jornal pernas sentadas à porta em quem confiar? por que essa luz de pintura metafísica e surreal: tuiutital mangue mangueira São Cristóvão GRANDE SANTO até onde vai teu poder luz lampejo cortejo de nuvens raio de sol no copo bebe bebo espero pergunto subo e desço aqui ali nem sei onde estou talvez caixa d'aguando momento marienbadescente descida sem fim – 'quem é esse pinta que nos segue?" – raite? Apanhou o papel pôs no bolso vamos nosmandá! ele é forte e tô na mão – 635 número mágico onde está? Que invocação São Cristóvão meia três cinco meio ou inteiro direto certo que trajete noite dia luz trespassando obstáculos vividos memori-imemoriais sífides ladeiras umbrais crisantemais mato matais matagais sem tempo ludus Canudus[...]. (Oiticica, 1969)

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 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 mítica do Rio de Janeiro, que ele passa a frequentar e onde faz 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" (por ser branco); a descoberta do corpo, e de sua sexualidade, ele passa de jovem apolíneo a dionisíaco (segundo Lygia Pape); a descoberta da marginalidade, ele se torna amigo de vários bandidos míticos 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 já foram tratadas no livro *Estética da Ginga* (Jacques, 2001a),[2] em particular a 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:* [3]

> 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 ex-

> tensões 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 – que podem ser claramente associadas aos trajes tropicais de Flávio de Carvalho ou ainda ao traje do homem em farrapos, que vimos no capítulo anterior, assim como ao movimento da dança –, 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. Ele propõe uma ideia de incorporação, ideia que articula corpo e ação (tema que discutiremos no epílogo). Os *Parangolés* foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na mostra coletiva *Opinião 65*,[4] 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. Foram todos impedidos de entrar.[5]

> O Parangolé traz o povo, 'pela primeira vez', para o ambiente 'elitista' do museu. Na gíria de hoje: o morro encontrava-se com o asfalto. O trabalho de Hélio Oiticica, criando uma espécie de ficção científica brasileira (voar é um milagre), atravessa 'camadas sociais'. O mundo dos museus mostrava-se ao mesmo tempo despreparado e preparado para entender a importância do que estava acontecendo. De um lado, a direção proíbe a entrada do 'povo'. Mas nos jardins, críticos, artistas, jornalistas e 'parte do público' aplaudiram a novidade. (Vianna, 2001)[6]

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* – considerado logo depois como o símbolo do movimento cultural dos anos 1960 que atualizou o movimento antropófago dos anos 1920: *Tropicália.*[7]

> *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 consequentemente 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, 1968c)

A *Tropicália* de Hélio Oiticica pode ser vista com síntese perfeita do chamado movimento tropicalista, ou melhor, Tropicália, pois os 'ismos' já trazem consigo uma diluição massificada e são usados pelos opositores dos movimentos:[8] a contestação do mito da pureza na arte em geral[9] 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 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, 1967b)

No lugar do mito primitivo (totem) dos índios antropófagos, temos agora o mito popular das favelas, do samba. Em vez de devorar, Oiticica propõe incorporar e exagerar ao extremo essa imagem tropical para tentar ir além dela, para chegar ao estado de criação e de invenção. A antropofagia moderna precisava ser desmitificada. Como uma resposta ao *Pop Art* norte-americano, no lugar do *Stars and Stripes*, de Marylin Monroe ou da sopa *Campbell's*, Oiticica propunha bananeiras, araras e favelas. Além do exagero cenográfico, o que continuava sendo valorizado era de fato "a arte das ruas", a arte anônima realizada pelo Outro, pelos vários outros urbanos, que ele procura provocar ao sugerir uma arte coletiva total com vários artistas propondo atividades criativas ao público.

> Houve algo que, a meu ver, determinou de certo modo essa intensificação para a proposição de uma arte coletiva total: a descoberta das manifestações populares organizadas (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem, Futebol, Feiras), as espontâneas ou os "acasos" ('arte das ruas' ou antiar-

> te surgida do acaso). Ferreira Gullar assinalara já, certa vez, o sentido da arte total que possuiriam as Escolas de Samba onde a dança, o ritmo e a música, vêm unidas indissoluvelmente à exuberância visual da cor, das vestimentas etc. Não seria estranho, então, se levarmos isso em conta, que os artistas em geral, ao procurar à chegada desse processo uma solução coletiva para suas proposições, descobrissem por sua vez essa unidade autônoma dessas manifestações populares, das quais o Brasil possui um enorme acervo, de uma riqueza expressiva inigualável. (Oiticica, 1967b)

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;[10] e a peça *O Rei da Vela*, do antropófago Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, montada por José Celso Martinez Corrêa. A relação entre a *Tropicália* e a Antropofagia é nítida, a citação de Oswald de Andrade é frequente, mas a situação política e econômica do país são bem diferentes. Nos anos 1960, já se estava longe da visão utópica dos anos 1920 e começava-se a duvidar do sonho brasileiro, sobretudo do milagre econômico dos

anos 1950; no entanto, é exatamente em 1960 que Brasília, a imagem mais forte da afirmação nacional moderna, é inaugurada. Brasília é sem dúvida o maior símbolo, ícone, da modernização nacional. O traçado de seu plano, projeto de Lúcio Costa de 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.[11]

Os princípios funcionalistas defendidos por Le Corbusier, expostos como doutrina na Carta de Atenas, vinham massificadamente norteando 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*,[12] como dos artistas letristas (futuros situacionistas[13]). Para eles, esses conjuntos monótonos e repetitivos[14] e sobretudo a separação de funções proposta por Le Corbusier – que virou ponto de doutrina na Carta – 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 'Modulor', *le Corbusier-Sing-Sing* ", suas obras são vistas como "estilo caserna militar", o urbanismo moderno seria "sempre inspirado pelas diretrizes da

polícia" ou se dizia ainda que "hoje a prisão passa a ser a habitação modelo".[15] Le Corbusier é criticado como Haussmann, que já tinha sido alvo de críticas de Baudelaire, dos dadaístas e surrealistas. No final das contas, Haussmann só teria feito seus bulevares para deixar passar os canhões. 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 *Weltanschuung* 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 a 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. Como vimos com Hélio Oiticica e com os artistas neo-concretistas e tropicalistas, 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, 1954a, tradução da autora)

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 reinvidicações 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 da autora)

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 principios. É preciso reinventar em permanência a atração soberana que Charles Fourier chamava de livre jogo das paixões. (IL, 1954b, tradução da autora)

A proximidade das ideias dos jovens letristas, futuros situacionistas, com os jovens tropicalistas é clara: Oiticica chega a falar em "*intentional situations*", "instaurações situacionais"[16] 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 indissoluvelmente 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 con-

> sideradas 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, 2003c, original de 1956)

Ideias situacionistas e tropicalistas dialogam, assim como as ideias dos antropófagos modernos também dialogavam, como já vimos no capítulo anterior, com as ideias surrealistas. Sem dúvida há certa herança, tanto entre situacionistas, dadaístas e surrealistas quanto entre tropicalistas e os jovens antropófagos dos anos 1920. O primeiro texto da primeira edição do boletim da Internacional Situacionista (1958) tem como título exatamente "Amarga vitória do surrealismo".[17] Mas os artistas brasileiros dos anos 1920, apesar de buscarem os valores culturais nacionais – o que levou alguns a um nacionalismo extremo, a um quase fascismo à brasileira, como nos grupos 'Anta' e 'Verdamarelo' –, ainda estavam bem distantes da realidade social do país. Eles observavam os acontecimentos mais como turistas que contemplam paisagens longínquas, sem vivê-las efetivamente de dentro, como já

vimos com as 'visitas' ao Morro da Favella e, em Paris, a Saint Julien le Pauvre. Essa é uma diferença essencial em relação à nova geração tropicalista, de superantropófagos, que, de certa forma, Flávio de Carvalho antecipa em suas experiências: para os tropicalistas, a mistura entre a vanguarda artística e a cultura popular tinha de passar pela vivência direta.

> Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira, característica e forte, expressiva ao menos, essa herança maldita europeia e americana terá que ser absorvida, antropofagicamente [...] E agora o que se vê? Burgueses, subintelectuais, cretinos de toda espécie, a pregar tropicalismo, tropicália (virou moda!) [...] Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *stars and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras etc., ou estão interessados em favelas, escolas de samba, marginais anti-heróis (Cara de Cavalo virou moda) etc. Muito bom, mas não se esqueçam que há elementos aí que não podem ser consumidos por essa voracidade burguesa: o elemento vivencial direto, que vai além do problema da imagem. (Oiticica, 1968c)

Em um momento politicamente muito difícil, de pouca liberdade e de rigorosa censura, os tropicalistas, como os antropófagos, encontraram para agir um caminho próprio, mas também ambíguo, entre o internacionalismo alienador e o nacionalismo xenófobo. Dessa vez, eles incorporavam também a cultura de massas norte-americana e a mistura-

vam superantropofagicamente com a cultura popular brasileira. 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 "brasilidade" era um processo aberto, que se transformava continuamente. Como suas vivências vinham de um ambiente tropical, suas narrativas eram tropicais. *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 recente ao Jornal soteropolitano *A Tarde* (19/2/2011), o poeta Capinan, ao fazer 70 anos de idade, explica:

> 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.[18]

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[19]) situacionista, sobretudo dos filmes de Guy Debord. A colagem das diferentes imagens das canções – sempre "representações" 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:[20]

> 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 dentifrício Colgate, ou do CNRS (Centro Nacional de Pesquisa da França N.T.). (tradução da autora)

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"[21] 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 Man-

> gueira 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).

Talvez a canção que melhor sintetize a complexidade tropicalista, suas diferentes superposições de imagens e de significados diferentes – em particular da coexistência de opostos no contexto nacional, saberes e fazeres ancestrais, cultura e indústria de massa – seja a canção concreta *Batmakumba* ("Batmakumbayêyê batmakumbaibá") de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que o próprio Augusto de Campos chamou de "batmakumba para futuristas", em oposição ao que Oswald de Andrade criticava: a "macumba para turistas". Como diz Antônio Risério, "Batmakumba é exemplar, no campo dessa tematização estética da multiplicidade da vida brasileira"[...] multiplicidade esta que, em outra passagem, ele chama de "o Brasil de Maracangalha e Brasília – e de maracangalhas em brasílias". Brasília surge mais uma vez para mostrar a coexistência de opostos e a ambiguidade tropicalista. Risério explica a justaposição de ideias, a complexidade semântica e a montagem da estrutura bi ou trilíngue da canção (como, aliás, Oiticica também tinha o hábito de escrever em seu diário).

> No texto verbal, a riqueza semântica é alcançada com um repertório reduzido. O máximo no mínimo. Temos a palavra-

> -montagem à James Joyce, batmakumba, seguida alternativamente de um iê-iê e um obá (bem mais que um simples oba). Na palavra porte-manteau, o que soa é uma montagem verbal trilíngue. Ouvimos aí bat, a palavra inglesa para morcego, que remete a Batman, o homem-morcego das histórias em quadrinhos (e há um momento da letra onde seu nome aparece inteiro), cujo sinal um farol projeta nas noites de Gothan City. Esse herói de quadrinhos e sua cidade, de resto, gravaram-se na música brasileira – em batmakumba e também na Gothan City de Macalé e Capinan. Mas a palavra bat – é também um sintagma da língua portuguesa, um semantema ou raiz, anunciando o verbo "bater" – "bate macumba iê-iê". Palavra que acopla, morcego e atabaque, ao vocábulo macumba, que integra o léxico da língua portuguesa sincrética que falamos e escrevemos no Brasil, mas que é de origem africana. Uma palavra que nos veio com os povos bantos, que durante séculos fizeram a travessia atlântica compulsória, a bordo dos navios negreiros.[22] (Risério, 2010)

Nesse mesmo ano mítico de 1968, 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: no EUA com os *hippies*; na Inglaterra com a *swinging London*; na França com o Maio de 68. 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 Maio de 1968,[23] no Brasil, a ditadura se reforçava com o AI-5. Caetano Veloso lança em disco, com capa também tropicalista de Rogério Duarte, *Alegria, alegria* ("por que não?/ por que não?") e a canção, também intitulada *Tropicália,*[24] que começa assim:

> 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 da tensão moderno e popular. A "canção-monumento", como disse o próprio Caetano Veloso,[25] 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 capital federal, o monumento moderno no planalto central do país, Brasília, símbolo da arquitetura e urbanismo modernos, da modernização nacional e,

também, sede da ditadura militar.[26] Repetindo Risério: "o Brasil de Maracangalha e Brasília – e de maracangalhas em brasílias". Brasília e Maracangalha, ou melhor, *Tropicália* e Brasília.

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." Poderíamos nos questionar também sobre uma possível crítica ao mito da pureza – "a pureza é um mito", frase escrita na *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). Tratava-se de um espaço tropical com várias redes, violões e diferentes imagens (fotografias) 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[27] (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 – uma complexa relação ou tensão com a cultura popular que o próprio Costa já mostrava em seu início de carreira com seus projetos neocoloniais – obviamente não participa do movimento *Tropicália.* Os tropicalistas são de diferentes campos: música, teatro, cinema, literatura, *design* gráfico, mas, com relação ao campo da arquitetura, o único nome citado, entre alguns autores e curadores[28] é o da italiana naturalizada brasileira Lina Bo Bardi, que trabalhou intensamente sobre a cultura popular brasileira e, em particular, a nordestina. Na exposição "Nordeste", em Salvador, em 1963, que inaugura a sua reforma do Solar do Unhão – na época Museu de Arte Popu-

lar e hoje MAM-BA –, ela também mostra objetos populares e cotidianos: carrancas, jangadas, redes...

Lina Bo Bardi esteve realmente próxima de alguns tropicalistas, sobretudo do grupo baiano, em particular de Glauber Rocha – com quem viajou pelo sertão para recolher material para seu Museu de Arte Popular no Solar do Unhão – e depois de José Celso Martinez Correa, para quem fez cenários e, depois, a sede do Oficina. Mas sua participação foi anterior ao movimento em si: ela fez parte da formação do grupo baiano durante o período em que morou na Bahia, de 1958 a 1964, quando, como diz o *designer* Rogério Duarte, responsável pelas capas dos discos e cartazes dos filmes tropicalistas: "os baianos então começavam a sair da cozinha e a invadir a sala de visita". Oiticica escreve um belo texto em 1968, "A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda do grupo baiano", onde explica a importância da chegada dos baianos – "Caetano e Gil, Torquato e Capinan, Tom Zé" – ao sudeste do país, principalmente ao Rio de Janeiro, que seria na época "a sala de visita":

> Os baianos, sempre inteligentíssimos, promoveram a maior tarefa crítica da nossa música popular, inclusive cabe a eles a iniciativa da desmitificação, na música, do "bom gosto" como critério de julgamento (há aí um paralelo com problemas enfrentados nas artes plásticas por mim e por Gerchman, numa fase, e no Teatro por José Celso), a reavaliação desta (reposição

> do que é significativo na música popular no passado próximo e remoto), a absorção geral de todas as manifestações musicais daqui e de fora etc. (Oiticica, 1968a)

Mas é bem antes da ida para o Rio de Janeiro que o grupo baiano se conhece e se forma, em Salvador, em diversas atividades ligadas ao Museu de Arte Moderna, dirigido por Lina Bo Bardi e à Universidade Federal da Bahia, na gestão do reitor Edgard Santos.[29] Antonio Risério conta detalhadamente esse momento de efervescência da cultura baiana no livro *Avant-Garde na Bahia*:

> Este é o tempo em que a vida baiana está marcada pelas ideias e pela ação de Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzja, Ernst Wiedmer, Martim Gonçalves, Carybé, Agostinho da Silva, Mário Cravo, Nelson Rossi, Machado Neto, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verger, Clarival Valladares, Diógenes Rebouças, Vivaldo da Costa Lima, Anton Walter Smetak. Mais mediata, pela distância geográfica, mas nem por isso menos intensamente, do ponto de vista do seu influxo, por Jorge Amado, Dorival Caymmi, João Gilberto. E este é também o tempo em que principia a luzir na constelação de Glauber Rocha, Waly Salomão, Caetano Veloso, Carlos Nelson Coutinho, Duda Machado, João Ubaldo Ribeiro, Rogério Duarte, Roberto Pinho, José Carlos Capinan, Gilberto Gil. Daí que se credite corretamente, na conta dessa estação de efervescência e entusiasmo,

> povoada de sonhos e projetos de transformação do país e do mundo, a origem última das sublevações que, como o Cinema Novo e a Tropicália, alteram irreversivelmente a paisagem cultural em nossos alegres *tristes tropiques.* (Risério, 1995)

Portanto, Lina Bo Bardi, apesar de não participar diretamente da Tropicália, foi mestre – com tantos outros como Koellreutter, Agostinho, Martim Gonçalves – e formadora dessa geração dos tropicalistas baianos, com papel determinante por sua atuação no Museu de Arte Moderna da Bahia, que funcionava na época no *foyer* do Teatro Castro Alves (TCA) e no Museu de Arte Popular (MAP), no Solar do Unhão, que nunca chegou a funcionar plenamente. Para Martim Gonçalves, seu interlocutor frequente, ela também faz cenários no TCA. A arquiteta moderna, formada na Itália, ao chegar à Bahia se aproxima cada vez mais da antropologia e da etnografia, passa a pesquisar de forma sistemática a cultura popular e, sobretudo, o artesanato local. Ela pratica no nordeste do país o mesmo tipo de etnografia dos antropófagos e surrealistas, deixa-se fascinar pelo Outro, pela alteridade, e busca compreendê-la *in loco*. Faz expedições etnográficas ao interior, pelo Recôncavo Baiano, pelo Polígono das Secas e por algumas grandes cidades nordestinas, sempre em busca de feiras populares. Assim, ela também deambula pela primeira capital do país, Salvador. Lina Bo Bardi frequentava as feiras de artesanato popular das cidades nordestinas como

os trapeiros surrealistas frequentavam os mercados das pulgas parisienses: a busca do acaso objetivo e da iluminação profana, de *objets trouvés* ou de *trouvailles* do cotidiano, como dizia Oiticica. Lina Bo Bardi se preocupava com a "Alma Popular da Cidade" – como João do Rio com na "Alma encantadora das ruas" do Rio de Janeiro –, em particular com o Centro Histórico da cidade da Bahia, que seria o conjunto de práticas, ações cotidianas e tradições populares que, para ela, não deveriam ser confundidas com folclore.

A arquiteta buscava transformar o princípio organizador do artesanato popular em *design* industrializado e, nesse sentido, criou em 1962 o Museu de Arte Popular na Bahia de todos os Santos, no Solar do Unhão. De fato, o Museu no Solar do Unhão foi todo pensado, restaurado e dirigido por Lina Bo Bardi até sua "expulsão"[30] da Bahia, em 1964, pelas forças locais da ditadura militar.

O projeto de restauro do Solar – assim como todos os projetos da arquiteta após a estada na Bahia, que lhe aguçaram a "postura antropológica" –, incorpora esses saberes e práticas populares, particularmente ao incorporar o conhecimento dos pedreiros, marceneiros e mestres de obras locais. Seus projetos muitas vezes são completamente feitos também *in loco*, diretamente no canteiro de obras, com os materiais e mão de obra local, junto com os operários da construção. Um exemplo disso é a famosa escada de madeira com encaixes usados nos carros de boi tradicionais, que Lina Bo Bardi

construiu *in loco* no Museu do Unhão. Podemos dizer que, à sua maneira, Lina Bo Bardi faz um tipo de arquitetura participativa[31] ao fundir o desenho do projeto ao canteiro de obras.[32] Como Oiticica, ela também incorporava certa "primitividade construtiva popular" e tinha como tática aproximar experimentação e participação.

O programa do Museu do Unhão também ia muito além das funções museológicas tradicionais: haveria um centro de documentação do artesanato popular do nordeste, uma escola de desenho industrial e artesanato, além de várias oficinas de técnicas diversas (ferro, metais não ferrosos, madeira, barro, vidro, tipografia, lapidação de pedras, sisal, couro, palha, rendas, pintura, estamparias etc.); seria um tipo de Universidade Popular e, nesse sentido, aproximaria também, como os tropicalistas, cultura popular e "cultura de massa". Dona Lina, como ela era carinhosamente chamada, foi, juntamente com o reitor Edgard Santos, responsável pela "civilização" de toda uma geração, como disse Caetano Veloso.

Parte dessa geração, que o poeta concreto Augusto de Campos chamou de RFB (Revolucionária Família Baiana), em oposição à reacionária TFP (Tradição, Família e Prosperidade), emigra de Salvador para o Rio de Janeiro, seguindo os passos de Caetano Veloso, que tinha ido ao Rio levar sua irmã Maria Bethânia para substituir Nara Leão no Teatro Opinião. Os baianos andam muito pela cidade ainda desconhecida pela maioria deles, e essas errâncias aparecem nas

letras das suas canções e, sobretudo, nos textos dos poetas tropicalistas baianos, como Waly Salomão, grande amigo de Oiticica. Mais conhecido na época como Sailormoon, ele lançou, em 1972, o livro ontológico *Me segura qu'eu vou dar um troço.* Nesse livro, ele chega a fazer um "Roteiro Turístico do Rio", que obviamente não tinha nada de turístico e que relatava, de forma fragmentária e imagética, como nas letras das canções tropicalistas, suas errâncias pela cidade. Ele assim começa o texto chamado "Diário Querido", em referência clara a Oiticica: "eden edenias edenidades: Gosto de zanzar zanzar feliz zanzar no aprazível ar passeios grandes espaços latifúndios nalma" (Salomão, 2003). Em Londres, em 1968, Oiticica havia apresentado *Éden*, uma experiência ambiental na *Whitechapel Gallery* que induzia à errância, ou ao zanzar, dentro da própria galeria. Ainda no *Me segura qu'eu vou dar um troço*, na parte "UM MINUTO DE COMERCIAL", Sailormoon lança sua formulação genial: "favelados nunca perdem o sonho de descer invadir dominar a cidade. ALPHA alfavela VILLE".[33] O que não passa despercebido por Hélio Oiticica, que declara num dos seus *Héliotapes* (Um minuto de comercial de Waly, lado B, NY, 1971):

> Waly, eu gosto muito, muito, muito muito da ideia de alpha alpha alfavela ville, acho uma grande descoberta, acho uma coisa assim que subliga, é uma coisa realmente universal é assim uma benção a descoberta... ALPHA ALPHA alfavela VILLE

> é um conceito, não é uma palavra título é uma coisa assim, digamos, poética, é um conceito total, que tem uma totalidade. Inclusive, põe em questão o problema da cultura brasileira, de contexto brasileiro, não só de contexto internacional. É a ligação que há com Godard, todas as experiências necessárias, não preciso explicar, não preciso falar mais... (desliga).

Torquato Neto, outro poeta tropicalista que também era jornalista e letrista de canções, fez, em 1967, com Capinam, o roteiro do programa de televisão – que nunca foi ao ar – "Vida Paixão e Banana no Tropicalismo", que terminava com uma voz em *off* que dizia "Um baiano, um coco. Dois baianos, uma cocada. Somos vários. Viva a Tropicália! Abaixo a Tropicália!". Flávio de Carvalho, convidado para fazer parte do elenco do programa com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Nana Caymmi, Gal Costa, Marlene, Maria Bethânia, José Celso, Glauber Rocha, Chacrinha, Nelson Mota, Luiz Jatobá, Grande Otelo, Os Mutantes, entre outros, era anunciado como "amigo e contemporâneo do furor antropofágico-tropicalista de Oswald de Andrade e o maior arquiteto tropicalista brasileiro". Outro convidado do programa, amigo de Flávio de Carvalho, era Gilberto Freyre, anunciado como o "sociólogo da *Casa grande e senzala,* ilustre pensador da Casa de Apipucos", que seria questionado pelos tropicalistas: "a sua ciência tropicalista está sendo deturpada por esses jovens compositores, teatrólogos e cineastas?". Junto

com a resposta de Freyre, entraria a voz de Luiz Jatobá dizendo: "O tropicalismo não é confuso. É livre. Cada um diz o que bem entende. É a democracia dos trópicos." A relação entre Freyre e os tropicalistas era bastante conflituosa, como explica Glauber Rocha em 1968 em entrevista para a revista Manchete: "Soube que o Gilberto Freyre já começou a dar bronca, dizendo que ele lançou o tropicalismo e ninguém fala dele. Lançou mesmo, mas acontece que o tropicalismo de que se fala é outra coisa, é a explosão contraditória e agressiva deste Brasil de hoje, terra em transe" (Rocha apud Bentes, 2007). Em 1972, foi lançado Câncer, o filme experimental, rodado em 1967, baseado na improvisação de Glauber Rocha, com Oiticica no elenco.

Torquato Neto ficou conhecido por sua coluna "Geléia Geral" no *Última Hora* e por suas letras de música gravadas por vários tropicalistas. Foi roteirista do Teatro Opinião e também foi o responsável por alguns manifestos da *Tropicália,* que ele chamou de "Torquatália". No "Torquatália 3", de 1968, em que a referência a Hélio Oiticica também é clara – "Seja marginal, seja herói" –, podemos ler:

> tropicália/marginália. mas você não vê que o buraco fica mais embaixo e por isso estamos aí, bicho. a tropicália é a medida mais justa possível, no coração surrealista do brasil. porque é a opção mais natural e ampla. escolho a tropicália *porque* não é liberal mas porque é libertina. a antifórmula superabrangente:

> o tropicalismo está morto, viva a tropicália. todas as propostas serão aceitas, menos as conformistas (seja marginal). todos os papos, menos os repressivos (seja herói), e a voz de ouro do brasil canta para você. (Neto, 2004)

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 Oticica "Seja marginal, seja herói" – homenagem ao marginal morto Cara de Cavalo –, ficava no palco. O programa de TV tropicalista que tinha acabado de estrear, *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.

Planejou uma publicação, jamais realizada, um livro inicialmente batizado, em homenagem à cidade onde estava, de *Newyorkaises*, às vezes também chamado pelo subtítulo *subterranean Tropicalia.* Depois, Oiticica passa a chamá-lo de *Conglomerado*: "é um livro que não é livro, é conglomerado". Eram inúmeros cadernos manuscritos e textos datilografados, várias pastas, várias camadas de textos, arquivos diversos de suas próprias experiências, que formavam um tipo de conglomerado, algo parecido com o "Livro das Passagens" de Walter Benjamin, sem tantas citações e com mais textos autorais em diálogo com diversos autores, muitas vezes em leituras bem singulares. Era um tipo de escrita próprio que também poderia ser comparado ao formato em blocos (platôs) do *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari, sobretudo por seu caráter mais geográfico do que histórico. Um livro-cartografia

– “camadas que se superpõem como mapas regionais, sem limite preciso de significado” (Oiticica apud Coelho, 2010) – em processo permanente de escrita, sempre incompleto, com ideias abertas, não conclusivas, que poderia ser lido de forma errática.

> Livro-rizoma (e sua oposição livro-raiz), livro nômade, livro aberto, livro infinito: são muitas as metáforas-modelo que poderiam ser utilizadas para analisar esse projeto e percurso de Oiticica em relação à sua ideia de publicação. Essa possibilidade se deve aos relatos que o próprio autor fez desse processo. [...] É o relato de um trabalho permanente ou, novamente em suas palavras, em progresso. (Coelho, 2010)

Trata-se, como em todos os trabalhos de Oiticica, de um *work in progress*; o livro seria formado por diferentes blocos-seções, os dois principais seriam *Bodywise* e *Mundo-Abrigo*. Aliás, as questões do corpo e do abrigo estão presentes em seus trabalhos desde os anos 1960. Ele pretendia também catar “*jutted down notes* pra abrir a participação do leitor”; trabalhava seus textos a partir de um “sistema de colisões-deslizamentos”, e também com o que Frederico Coelho chamou de “lerescrevendo”: fluxo de pensamento rápido, que não é exatamente como a escrita automática surrealista; a fonte estaria mais próxima dos textos de James Joyce, *Ulysses* ou *Finnegan’s Wake*. Poderíamos dizer ainda “experimentar-

lerescrevendo" ou ainda "derivarlerescrevendo". 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 Mc Luhan, o livro *Undestanding Media*, de 1964. O livro de Guy Debord, *Sociedade do Espetáculo*, de 1967, Oiticica leu, 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 30 e 34: "O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem". O 30, ele próprio traduz do inglês:

> guy debord: <u>society of spectacle</u>, 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[34] 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 participadores.

> 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.[35] 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 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 Vaneiguem, 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 continu-

> amente: o cenário material da vida; e os comportamentos que ele provoca e que o alteram. (Debord, 2003b, original de 1957)

O pensamento urbano situacionista seria então 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, 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 agem 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, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano, que se aproximava da ideia de Delirium Ambulatorium de Hélio Oiticica.[36] 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 original-

mente 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 indissocialmente 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. (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",[37] 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 agem diretamente sobre o comportamente 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 fotocolagens do tipo fotonovela eram vistas como mapas, como o *Map of Venise* de Ralph Rumney sobre suas derivas em Veneza – ou filmadas, chegando a aparecer em alguns filmes de Debord.[38] 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.[39] 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'explotation 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[40] em diferentes mapas de Paris e fez alguns croquis a mão, além das famosas colagens, como no *Guide Psycogeographique de Paris, discours sur le passions de l'amour, pentes psycogeographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance.*

A psicogeografia poderia ser aproximada da ideia de psicoetnografia de Flávio de Carvalho. 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,[41] 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,[42] 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 de Malinowski. 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 cartáter 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 discontínuo de classes sociais em competição que se encontravam constantemente em processo de construção de sua própria ecologia local. (McDonough, 1996)

Obviamente a ecologia humana da Escola de Chicago dos anos 1920/30 e a deriva situacionista são bastante diferentes em sua forma de ação, objetivos e resultados. O próprio Debord mostra essas diferenças num texto escrito para Constant que se chama "Écologie, psychogéographie et transformation du milieu urbain":[43]

> 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 algomeração. Seu observador-observado é o passante (no caso limite o sujeito que deriva sistematicamente). (Debord, 2006, tradução da autora)

McDonough percebe que há uma oposição clara quanto aos documentos resultantes dessas experiências, mas não percebe que os próprios focos 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. Essa questão do *Potlatch* será também trabalhada por vários outros autores como Marcel Mauss ou ainda Georges Bataille.

O livro *Homo Ludens* do historiador holandês Johan Huizinga é muito citado tanto por letristas como por situacio-

nistas, 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 caso em que me refiro a fatos etnológicos. [...] Se eu quisesse resumir meus argumentos sob a forma de teses, uma destas seria que a atropologia 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 da autora)

A ideia que estaria por trás de todo pensamento urbano situacionista – construção de situações, desvio, 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, 2003b)

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, como os surrealistas – ou os *flanêurs*, antes deles – com os jogos já existentes, muito menos com a valorização excessiva do acaso[44] e do inconsciente dada pelos surrealistas.[45] Os situacionistas querem criar novos jogos na 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 participador 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, 1971b)

Oiticica termina o texto *Parangolé Síntese*, escrito em Nova Iorque em 1972, com a formulação do PARANGOPLAY: “PARANGOLÉ não se reduz ao MYTHICAL NITTY-GRITTY porque é PLAY-CONCREÇÃO, PARANGOLÉ-SÍNTESE é não-nostálgico de estados míticos, vestir a capa é concreção: PERFORMANCE – DANÇA → PARANGOLÉ-PLAY, paródia do “artista sério” do

performer: PARANGOPLAY". Ideias anteriores, como o "Suprasensorial" (1967) ou o "Crelazer" (1969) apontam claramente para o jogo como exercício experimental da liberdade. Todo o trabalho de Oiticica tem relação com o jogo: *Parangolés* e *Penetráveis* são jogos construídos, que cada vez mais se tornam abertos à participação do expectador. Tanto o *Crelazer* quanto o *Suprasensorial* também são exemplos da vontade de criar delírios concretos ou situações construídas, situações para serem vividas, como ele dizia, programas para a vida que não fossem espetaculares.

> Esta seria uma das maneiras, proporcionada neste caso pelo artista, de desalienar o indivíduo, de torná-lo objetivo no seu comportamento ético-social. Cheguei então ao conceito que formulei como *suprasensorial*. [...] É a tentativa de criar, por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos [...] levar o indivíduo a uma 'suprasensação', ao dilatamento e suas capacidades sensoriais habituais [...] Uma coisa é definitiva e certa: a busca do suprasensorial, das vivências do homem, é a *descoberta da vontade* pelo 'exercício experimental da liberdade' (Pedrosa), pelo indivíduo a que ela se abre. (Oiticica, 1967a)

> O *Crelazer* é o criar do lazer ou crer no lazer? – não sei, talvez os dois, talvez nenhum. [...] Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo. [...] Quero viver! Mas não quero crer! Não quero que a vida me faça de otário! Sim, porque crer

> é projetar-se de si mesmo no nada, *néant*. Prefiro a salada da vida, o esfregar dos corpos. (Oiticica, 1970)

> quando eu levo a CAPA para a rua ela é anônima e é brinquedo proposto pra não-solidão pro lazer mais-que-lazer: brincar e ser só é convite pra dança pro jogo [...] não sei se todos os argumentos de participação do espectador são autênticos ou não: o q é participar, afinal?: entrar na dança? e não-participar, seria negar entrar na dança?: todo esse papo ficou velho diante do brincar: ficou tão sem sentido quanto o 'ame-me ou deixe-me': vocês já imaginaram o quanto a gente pode curtir brincando? (Oiticica, 1973)

Na sua volta ao Rio de Janeiro, Hélio escreve em seu caderno de anotações (no dia 29 de janeiro de 1979): "RIO CIDADE PLAYGROUND – RIO PLAYCIDADEGROUND – o Rio como PLAYGROUND INVENÇÃO ideia proposto e visto como tal". Em 13 de abril do mesmo ano escreve em seu caderno: "O RIO é a cidade ideal q amalgama níveis/ bairros/regiões totalmente diversas num campo urbano só: o RIO é o paraíso do delirium ambulatorium! [...] pelo delirium ambulatorium o campo urbano/o campo visual-ambiental/ o campo humano são approched de um modo totalmente free (mais perto das transformações criativas do q antes) como também sem compromisso sem consequência: É A BUSCA DA FALTA DE CONSEQUÊNCIA: É O NÃO-PROGRAMA!"

No texto escrito já em forma de cartografia errante da experiência *Mitos Vadios*, em São Paulo (epígrafe deste capítulo), Oiticica já conceitua a ideia do Delirium Ambulatorium principalmente como um "caminhar to and from sem linearidade → ambulatoriar: inventar "coisas para fazer durante a caminhada". No texto do ano seguinte, ele se pergunta se o campo urbano se transformaria pelo Delirium Ambulatorium "naquilo que Lygia Clark chamaria de objeto relacional (será)?, em todo caso, a cidade, em particular o Rio de Janeiro, aparece aí como um grande jogo, uma cidade playground a ser pensada pelo corpo-pé":

> a cidade do RIO DE JANEIRO vai-se transformando em campo-meditação: em labirinto topográfico da paixão delirium ambulatorial! pelo delirium ambulatorium a meditação é conduzida pelo corpo-pé: é a paixão-meditar-andar [...] a proposição de um espaço-sítio novo e totalmente aberto à exploração criativa. (Oiticica, 1979)

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, dos tempos e dos corpos. Em ambos os movimentos, 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 a tropicalista quanto a situacionista, é desviante, errante; não se trata, entretanto, de uma relação mimética, mas sim incorporada. Trata-se de uma incorporação do "exercício experimental da liberdade" de Mário Pedrosa, citado por Hélio Oiticica.

A experiência errática da cidade realizada por tropicalistas e situacionistas – a que Hélio Oiticica chamava de Delirium Ambulatorium – busca criar condições de possibilidade para esse exercício de liberdade. Se os *flâneurs* se deixavam levar pela multidão, os antropófogos e surrealistas provocavam e devoravam a multidão, os tropicalistas e situacionistas não se contentavam com a multidão em si, ou seja, com simplesmente fazer a experiência da alteridade já dada. Eles buscavam criar novas condições de possibilidades para a experiência de alteridade, outras vivências urbanas de alteridade, inventar novas situações, criar novos jogos para possibilitar outras experiências: um possível devir-multidão

ou devir-outros. As derivas, tanto letristas e situacionistas quanto neoconcretistas e 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 derivas são errâncias construídas que seguem a lógica do desvio, são construções de jogos a serem jogados, que exigem uma participação do Outro, dos vários outros. Os errantes criam as condições de possibilidades para que o jogo coletivo possa ser jogado, mas dependem, obviamente, da participação dos jogadores. As derivas seriam então jogos jogados, jogos da vida vivida.

Notas

1 Ele escreve no seu diário, no dia 15 de janeiro de 1961, a frase que ficou célebre: "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 Jacques

(2003). Sobre os labirintos de Hélio Oiticica, escrevemos um capítulo inteiro em *Estética da Ginga* (Jacques, 2001a).

2 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, sua relação com a Mangueira, com a favela, o que, de certa forma – como o próprio artista também percebe depois (e vale também uma autocrítica aqui passados 10 anos) – mitifica também a própria ideia de favela, da arquitetura das favelas cariocas. Apesar disso, as narrativas mangueirenses de Oiticica, as narrativas artísticas de sua experiência na Mangueira exploradas nesse livro, ao enfatizarem as questões da experiência, do corpo e da alteridade, não somente provam que a experiência nunca é totalmente destruída e que ela resiste, como também ajudam a reafirmar a potência de vida coletiva desses espaços urbanos que podem, ainda hoje, desestabilizar algumas partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível produzidas pela grande mídia, em particular diante do acelerado processo de espetacularização mercantil das cidades brasileiras em épocas de Copa do Mundo e Olimpíadas, como violentos processos em curso tanto de remoções forçadas quanto de militarização das favelas.

3 "Os *Parangolés* são capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas, que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência do samba, uma vez que os *Parangolés* eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante deveria dançar com eles; a influência da 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 influência da 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, 2001a).

4 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: '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 baianos vieram para o Rio de Janeiro participar da "Cruzada Tropicalista", como dizia Nelson Motta, crítico de música que lançou o movimento tropicalista na mídia.

5 Waly Salomão, mais conhecido no período tropicalista como Sailormoon, narra a cena: "O 'amigo da onça' apareceu para bagunçar o coreto: Hélio Oiticica, sôfrego 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 féerica 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)

6 Vianna usa a ideia de mediador cultural de Velho: "papel desempenhado por indivíduos que são intérpretes e transitam entre diferentes segmentos e domínios sociais". É difícil aceitar esse papel de mediador para Hélio Oiticica, pois sempre esteve muito mais preocupado com a questão da incorporação, que seria incompatível com a ideia de mediação. A ideia de incorporação em Oiticica pode ser vista como uma superantropofagia tropicalista, que não permite a ação de mediadores, os quais passam a ser vistos como diluidores. Sua experiência da incorporação não pode passar por qualquer tipo de mediação, trata-se de uma experiência, ou vivência, direta. A ideia de mediação está relacionada com noções como pacificação e consenso, enquanto a ideia de incorporação se relaciona com conflitos e dissensos. Em julho de 1966, Oiticica escreve em "Posição ética": "Só um mau-caráter poderia ser contra um

Antônio Conselheiro, um Lampião, um Cara de Cavalo, e a favor dos que os destruíram. Não quero cobrar aqui, ou "fazer justiça", pois que tais reações contra o crime ou contra revoluções tendem a ser cada vez mais violentas. Daí é fácil deduzir o que não estará por acontecer no mundo das comunidades – ou tudo muda (há de mudar!) ou continuaremos a guerra. Não sou pela paz; acho-a inútil e fria." (Oiticica, 1966)

7 "*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 inexiste. 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, 2001a)

8 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: "Vocábulo 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).

9 Para se entender a questão da contestação do mito da pureza talvez seja importante entender o contexto um pouco anterior à *Tropicália*, quando os novos museus de arte moderna foram inaugurados no Rio e em São Paulo (em 1948) e passaram a expor as ideias europeias da linguagem abstrata. Dois grupos de artistas se formaram nos anos 1950, um em São Paulo, "Ruptura", e o outro no Rio, "Grupo Frente". Os artistas paulistas eram mais "ortodoxos" e racionalistas – como eram os artistas concretos suíços e alemães com quem eles dialogavam – do que os cariocas. Mesmo assim, eles expõem juntos em 1956, em São Paulo, e no ano seguinte, no Rio de Janeiro para marcar o início do chamado 'movimento concretista brasileiro'. Porém, os artistas e intelectuais do grupo do Rio se distinguiam cada vez mais dos seus homólogos paulistas e, em 1959, eles oficializam uma separação através do Manifesto Neoconcreto dos cariocas, que denunciava, entre outras coisas, o perigo de "exacerbação racionalista" e purista dos artistas paulistas. O grupo concretista paulista, liderado por Waldemar Cordeiro, era fortemente ligado à poesia concreta, os irmãos Campos (Haroldo e Augusto, do grupo Noigandes, com Décio Pignatari) são internacionalmente conhecidos como os precursores (juntamente com o suíço Eugen Gomringer) da poesia concreta mundial. Os poetas concretos depois se aproximam dos tropicalistas. Os artistas neoconcretos cariocas romperam na verdade com uma tradição concretista internacional (muito baseada no *International Style* e em

particular na nova *Bauhaus* de Max Bill, que esteve em São Paulo na sua primeira Bienal em 1951): o mito da pureza; eles se liberaram das regras rígidas da arte concreta e passaram a desenvolver suas próprias experiências. Os trabalhos neoconcretos se abriram para o entorno, eles saíram da moldura da pintura e se livraram da base da escultura para atuar no espaço. Eles desmitificaram o objeto de arte (a obra) e transformaram a relação entre sujeito e objeto artístico através de experiências tátil-visuais, cromáticas, sensoriais e, sobretudo, pelo estímulo à manipulação do trabalho artístico pelo próprio espectador que se tornou participante e, por vezes, coautor. Nota-se também o uso de cores mais quentes e tropicais, além da importância dada aos contatos corporais e experiências pessoais (vivências).

10 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 tropicalista 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 marginália/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).

11 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).

12 O pensamento urbano situacionista assim como a relação entre os letristas, situacionistas e o Team X (ou Team 10) já foram desenvolvidos na apresentação do livro *Apologia da Deriva* (Jacques, 2003).

13 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 (Copenhaguem, 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 fur 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'Arrosca, Debord fundou, com os integrantes dos outros grupos também presentes

em Alba, a Internacional Situacionista (IS). Entre 1958 e 1969, doze 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.

14 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 da autora), Lefebvre escreveu um artigo sobre este "caso" na *Revue Française de Sociologie* em 1960: "Les nouveaux ensembles urbains. Um cas concret: Lacq-Mourenx et les problèmes urbains de la nouvelle classe ouvrière.

15 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)

16 "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)

[17] No texto "Relatório sobre a construção de situações", de 1957, Debord já cita e critica tanto dadaístas quanto surrealistas: "A dissolução quase imediata do dadaísmo era exigida por sua definição inteiramente negativa. Mas é certo que o espírito dadaísta determinou uma parte de todos os movimentos que lhe sucederam; um aspecto de negação, historicamente dadaísta deverá aparecer em toda posição construtiva ulterior [...] Os criadores do surrealismo, que haviam participado na França do movimento dadaísta, tentaram definir o terreno de uma ação construtiva [...] O programa surrealista, ao afirmar a soberania do desejo e da surpresa, ao propor um novo uso da vida, é muito mais rico de possibilidades construtivas que em geral se pensa. [...] O erro que está na raiz do surrealismo é a ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente. A causa do fracasso ideológico surrealista é ter acreditado que o inconsciente era a grande força, enfim descoberta, da vida. [...] O próprio sucesso do surrealismo está muito mais no fato de a ideologia dessa sociedade, em sua face mais moderna, ter desistido de uma estrita hierarquia de valores fictícios, mas servindo-se por outro lado abertamente do irracional e, por isso, dos resquícios surrealistas." (Debord, 2003b). Mas a herança surrealista dos situacionistas, por mais renegada, é explícita; a própria ideia das diferentes ambiências urbanas como pensadas nos mapas psicogeográficos pode ser vista, por exemplo, em um texto mais tardio de André Breton, *La clé des champs*, de 1953. Nesse texto Breton chega a propor um tipo de mapa imaginário, com os lugares que ele frequentava em branco e os que ele evitava em preto. Em *L'amour*

fou, de 1937, temos uma passagem pelos Halles de Paris com Jacqueline Lomba, que também poderia ser comparada com os textos situacionistas, psicogeográficos, sobre o Halles, em particular o "Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris", publicado por Abdelhafid Khatib, na IS 2, 1958.

18 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.

19 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.

20 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) nem 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 1968, *Le droit à la ville* (*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 Situationnists: an interview", in October nº 79, MIT Press, Winter 1997. Lefebvre também dialogou com os

surrealistas, principalmente a partir de sua adesão em 1922 ao grupo surrealista *Philosophes*.

21 "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, 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, sobretudo uma parte da região conhecida como "Pequena África", considerada por muitos o berço do samba, residência das "tias" baianas.

22 "Não custa lembrar que o "iê", do "iê-iê-iê" da jovem guarda, era uma versão brasileira do *yeah*, ligado ao rock internacional, enquanto o "obá" vinha do iorubá, a orixá guerreira, mulher de Xangô. Em Geléia Geral o iê-iê-iê é associado ao bumba meu boi nordestino: 'ê bumba iê-iê boi/ ê bumba iê-iê-iê'" (Risério, 2010)

Nos dois casos, há a tensão arcaico/moderno e popular/de massa. A referência e o uso dos quadrinhos (super-heróis) também ocorre com os situacionistas nos anos 1950/60.

23 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 desaparição 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 da autora)

24 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.

25 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 homônino antropofágico de Mário de Andrade, com Grande Otelo no papel do herói sem caráter.

26 "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 anthro-*

pological critique of Brasília; um livro mais recente é o do sociólogo Brasilmar Nunes de 2004, *Brasília: a fantasia corporificada*; destaca-se ainda a recém-concluída dissertação de mestrado de Gabriel Schvarsberg, que realizou etnografias ambulantes em Brasília: "Rua de contramão: desvios pelo movimento" (PPG-AU/FAUFBA, Salvador, 2011).

27 O mesmo autor realizou excelente dissertação de mestrado sobre a relação entre Lina Bo Bardi e a cultura popular: *Tensão moderno popular em Lina Bo Bardi*: Nexos de arquitetura (PPG-AU, UFBA, Salvador, 2002). Em 2009, foi realizado um evento comemorativo no PPG-AU/FAUFBA, organizado por Ana Carolina Bierrenbach, em homenagem aos "50 anos de Lina Bo Bardi na encruzilhada da Bahia e do nordeste".

28 Como na grande exposição de 2006/7 – em Chicago, Londres, Berlim, Nova Iorque e Rio de Janeiro – e seu catálogo "Tropicália, uma revolução na cultura brasileira 1967-1972", organizado por Basualdo (2007).

29 No reitorado de Edgard Santos, 1949 a 1961, a relação entre a cidade e os campos das humanidades e das artes é fortalecida, e também são criadas as primeiras escolas universitárias de Música, Teatro e Dança do país, além do CEAO, Centro de Estudos Afro-Orientais. Gilberto Freyre, quando esteve na Bahia em 1959, se mostrou encantado com as propostas do reitor, em particular sobre a relação da Universidade com a Cidade: "Encontrei, o ano passado, a Bahia ainda mais cheia que nos anos anteriores do espírito

universitário que vem comunicando à sua vida e à sua cultura o reitor Edgard Santos [...] ele vem se especializando em associar de modo o mais vivo, a Cidade à Universidade [...] É a situação atual da Bahia: Cidade e Universidade complementam-se de modo tal que uma parece ser impossível sem a outra." (Freyre apud Risério, 1995).

30 A própria Lina Bo Bardi relata as forças que a levaram a abandonar Salvador e voltar para São Paulo, no texto "Cinco anos entre os brancos" publicado em *Mirante das Artes* n. 6, São Paulo, dez-jan-fev. 1967: "Na Bahia, com o afastamento e a morte do Reitor Edgar Santos, a Universidade tinha parado; a página semanal dos estudantes que o jornal 'A Tarde' publicava tinha sido suprimida. Uma violenta campanha de imprensa tinha obrigado Martin Gonçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais queriam reconstruir o Castro Alves nos velhos moldes (o que aconteceu). O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, aparecia no horizonte. A VI Região Militar, pouco depois de abril de 1964, ocupava o M.A.M.B. Apresentava a Exposição didática da Subversão. Em frente ao museu, os canhões da base de Amaralina."

31 Ainda não se trata evidentemente da participação dos habitantes, como no projeto participativo de Brás de Pina realizado por Carlos Nelson Ferreira dos Santos, em 1968, na primeira reurbanização de favelas no Rio de Janeiro. Sobre Brás de Pina e demais experiências participativas ver *Movimento Urbanos no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, Zahar, 1981). Nos anos 1960, época de reação mundial ao

excesso racionalista da arquitetura modernista (moderno tardio), a arquitetura vernácula – também chamada de popular, anônima ou espontânea – foi vista por alguns antimodernistas como possibilidade crítica. O evento que marcou essa posição internacionalmente foi a exposição no MOMA de Nova Iorque, em 1964, "Arquitetura sem arquitetos", organizada por Bernard Rudofsky, que diz no catálogo: "Nós temos muito a aprender do que era a arquitetura antes de se tornar uma arte de especialistas. Em particular, os construtores autodidatas sabem adaptar com um talento remarcável suas construções ao seu entorno [...] De tanto celebrar o papel dos arquitetos, seus mecenas e comanditários, ele (o historiador) jogou para a sombra os talentos e as realizações anônimas." Ora, bem antes, nos anos 1950, os jovens arquitetos do grupo *Team X* já tratavam da questão da arquitetura vernacular. Um dos primeiros a valorizar a arquitetura sem arquitetos, Aldo Van Eyck, era grande admirador do trabalho de Lina Bo Bardi e amigo do criador da Nova Babilônia, Constant, com quem participou do movimento artístico Cobra. Van Eyck, que trabalhou com os *Dogons*, fez um verdadeiro trabalho etnográfico e, a partir dele, investigou, entre outras, a ideia de "claridade labiríntica". Outros arquitetos do *Team X* também trabalharam a questão: George Candilis e Sandrack Woods, com os estudos das *Casbahs*; o italiano Giancarlo de Carlo, com a proposta de participação dos habitantes. Carlos Nelson Ferreira dos Santos, no Brasil, também ficou conhecido por aproximar o campo da arquitetura ao da antropologia.

[32] Como na ideia de canteiro emancipado do jovem arquiteto Sérgio Ferro. Seu texto mais conhecido, "O Canteiro e o Desenho" foi publicado em 1976 na revista *Almanaque* e depois em livro, em 1979. Ferro participou da exposição Opinião 65 no MAM, quando os *Parangolés* de Oiticica foram mostrados pela primeira vez. Sérgio Ferro integrou, nessa década de 1960, em São Paulo, com Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, o Grupo Arquitetura Nova. A obra escrita de Sérgio Ferro foi recentemente republicada na íntegra: *Sérgio Ferro, arquitetura e trabalho livre,* São Paulo, Cosac e Naify, 2006. Internacionalmente, um dos trabalhos mais conhecidos sobre a arquitetura vernácula e a construção com os mestres de obras tradicionais, é o do egípcio Hassan Fathy, publicado no livro *Gourna: a tale of villages* (1969), e depois em *Architecture for the poor* (1973), traduzido em como *Construindo com o povo* (Rio de Janeiro, Forense, 1982). Outro trabalho importante é o do artista austríaco Hundertwasser: uma série de manifestos radicais contra a arquitetura funcionalista, que se inicia com o *Verschimmeln Manifest* (Manifesto do Mofo), de 1958: "É somente quando o arquiteto, o pedreiro e o habitante formam uma unidade, isto é, quando se trata da mesma pessoa, que podemos falar em arquitetura. Todo o resto não é de modo algum arquitetura, porém a encarnação física de um ato criminoso. Arquiteto, pedreiro e habitante são uma trindade como o pai, o filho e o espírito santo... Quando a unidade arquiteto-pedreiro-habitante é quebrada não há arquitetura e essa é a situação atual. O homem deve reencontrar sua função crítico-criativa que se perdeu e sem a qual deixa de existir enquanto ser humano."

33 A formulação remete ao filme *Alphaville* (1965), de Jean Luc Godard, da *Nouvelle Vague* francesa, muito próximo de Glauber Rocha e do Cinema Novo brasileiro. Trata-se de um filme *noir*, misturado com ficção científica, que se passa numa fictícia cidade moderna panóptica, inteiramente controlada por um computador (Alpha 60). O filme é totalmente rodado em Paris. Também de Godard, *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (1966) é filmado no gigantesco e recém-inaugurado conjunto habitacional moderno de *La Courneuve,* subúrbio de Paris, e se torna ainda mais atual hoje se pensarmos nas diversas "Alphavilles" efetivamente construídas em diversas cidades brasileiras – grandes condomínios fechados para os mais ricos – bem como em seu contraste com as favelas, também muitas vezes "fechadas" por muros reais ou imaginários. Do início do cinema novo se destaca o filme de 1962, *5 vezes favela*, dos jovens diretores Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges e Marcos Farias. Cacá Diegues produziu, em 2010, o *5 vezes favela 2, agora por eles mesmos*, realizado por jovens cineastas das favelas cariocas: Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Luciana Bezerra, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais e Luciano Vidigal.

34 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.

35 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 neossituacionista italiano *Stalker*, por exemplo.

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.

36 "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 SAMPA mês passado: mas não foi levado a cabo: é q DELIRIUM AMBULATORIUM definido como patologia é uma espécie de sindrome 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 estofo 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.

37 Nesse 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.

38 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): *Hurlements à faveur 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 tour les jugements, tant élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film La société du spetacle; In girum imus nocte et consumimur igni.*

39 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.

40 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.

41 *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* tem nítida influência de alguns mapas desse 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 influência 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 influência 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).

42 O primeiro livro de Robert Park, de 1904, sua tese doutorado (defendida em 1903 na Universidade de Heidelberg), foi sobre a questão da multidão: *Masse und Publikum* (A multidão e o público). Nesse livro, ele dialoga com os autores que trabalharam com a "psicologia das multidões", sobretudo Tarde, Sighele, Le Bon e Rossi. 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 espa-

ciais. 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 e 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 da autora).

43 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."

44 "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).

45 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 medíocres, é verdade, se dizem surrealistas."

EPÍLOGO

Os três momentos que apresentamos neste livro, a partir de narrativas errantes – **flanâncias, deambulações**, **derivas** – correspondem, como já mostramos, a três tipos diferentes de experiência errática, mas também a instâncias correlatas de um mesmo processo, uma forma processual de apreensão e compreensão da cidade que se dá pela experiência errática, pela experiência corporal da alteridade urbana através das errâncias. Ao longo dos três momentos, a partir das análises das narrativas errantes nos seus contextos históricos específicos, buscamos perceber como essas experiências se davam de forma distinta em diferentes contextos, mas percebemos também recorrências. No sentido de vislumbrar essa possível errantologia urbana, discutiremos aqui três dinâmicas processuais distintas, diretamente relacionadas, que se mostraram recorrentes nas errâncias relatadas nas narrativas analisadas nos três momentos e, assim, acabariam por caracterizar a própria ideia de errância nas cidades: **desorientação**, **lentidão** e **incorporação**.

Uma errantologia urbana seria o estudo das errâncias, através das narrativas, na busca de melhor compreensão desse processo que se opõe, não de forma frontal, mas pelos desvios, ao processo de espetacularização das cidades e também à própria história régia do urbanismo moderno. En-

quanto os urbanistas modernos buscavam a orientação em mapas e planos, a preocupação do errante, esse praticante das cidades, estaria mais na **desorientação**, sobretudo para deixar de lado seus condicionamentos urbanos e, assim, se aproximar da alteridade urbana. Enquanto toda a educação do urbanismo está voltada para a questão do se orientar, os errantes buscavam se desorientar e, ao se perder, encontrar os vários outros das cidades.

Em seguida, podemos notar a **lentidão** dos errantes, que também se guiam pelo tipo de movimento qualificado desses outros urbanos, dos homens lentos, que negam, ou lhes é negado, o ritmo veloz imposto pela modernidade. E, por fim, é importante perceber a própria corporeidade desses outros, desses sujeitos corporificados e, sobretudo, a relação, ou contaminação, entre seu próprio corpo físico e o corpo da cidade, que se dá através da ação de errar pela cidade. A contaminação corporal leva a uma **incorporação,** ou seja, a uma ação imanente ligada à materialidade física, corporal, que também contrasta com uma pretensa busca contemporânea do virtual e do imaterial. A incorporação acontece na maior parte das vezes quando se está perdido e em movimento do tipo lento. As três dinâmicas errantes podem se dar em ordens e intensidades variadas, mas elas se relacionam, mesmo que de formas distintas, e, assim, caracterizariam a errância.

Ao caracterizar as errâncias pretendemos compreender melhor esse processo, o que não significa de forma alguma criar um método[1] operacional único e instrumental para o exercício da errância: isso seria completamente paradoxal, uma vez que, como mostram as próprias dinâmicas processuais que veremos a seguir, a errância não poderia seguir regras padronizadas para se tornar simplesmente um modelo alternativo de apreensão ou percepção urbana, que pretenderia substituir o velho e desgastado diagnóstico[2] que nós, urbanistas, ainda utilizamos. Como vimos, essas formas de apreensão coexistem, os históricos das errâncias e do próprio urbanismo moderno são contemporâneos. O objetivo deste epílogo é mostrar que a errância pode ser um instrumento de crítica, o que pode de fato vir a atualizar os antigos métodos urbanísticos, mas não os substitui, já que estes são de ordens diferentes. Não é também nossa pretensão criar de fato uma nova ciência vaga, ambulante e errante, a errantologia, mas ao menos mostrar a sua potencialidade. Podemos vislumbrar uma atualização da prática urbanística tradicional a partir da compreensão das experiências dos errantes, da sobrevivência desse "outro" estado de corpo errante que é formado pela própria experiência urbana.

Para apresentar as três dinâmicas processuais errantes, que poderiam ao se juntar constituir outra forma de "apreensão"[3] da cidade e, assim, outro tipo de produção de subjetividade e de desejo na cidade,[4] seguiremos também aqui

os passos daqueles que, por sua simples presença e prática cotidiana nas cidades, demonstram que a experiência da alteridade urbana sobrevive: os praticantes ordinários das cidades (Michel de Certeau), os homens lentos (Milton Santos) ou, ainda, os sujeitos corporificados (Ana Clara Torres Ribeiro). Ideias diferentes, que têm interlocução com grande potência de análise crítica do presente, mas que devem, para evitar qualquer banalização e para potencializar uma reflexão teórica mais libertária, passar da categoria do observado (concreto/empírico) ao conceito (abstrato/filosófico).

Desorientação

> Mas 'embaixo' (*down*), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, que vivem **os praticantes ordinários da cidade**. Forma elementar dessa experiência, eles são os caminhantes, *Wandersmänner,* cujo corpo obedece a cheios e vazios de um 'texto' urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no **corpo a corpo amoroso**. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e

> entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece, cotidianamente, indefinidamente, outra. (De Certeau,1980, grifo nosso)

A questão central do errante estaria na experiência ou prática urbana ordinária, diretamente relacionada com a questão do cotidiano. Michel de Certeau nos fala daqueles que experimentam a cidade, que a vivenciam de dentro – ou "embaixo" como ele diz, referindo-se ao contrário da visão aérea, do alto, dos urbanistas através dos mapas. Para De Certeau, essas pessoas são praticantes ordinários das cidades; ele dedica um capítulo ao "andar pela cidade", o que considera a forma mais elementar dessa experiência urbana, a experiência do homem ordinário. Na sua dedicatória do livro *A invenção do cotidiano*, lemos: "Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. Personagem disseminada. Caminhante inumerável"; ao longo de todo o livro, diferencia o praticante ordinário da cidade do "administrador do espaço, o urbanista ou o cartógrafo", e também diferencia as táticas das estratégias:

> Chamo de 'estratégia' o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um 'ambiente'. Ela postula um lugar

> capaz de ser circunscrito como um *próprio* [...] Denomino, ao contrário, 'tática' um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância.

As práticas cotidianas dos praticantes ordinários, como as dos errantes, são do tipo tática – estão diretamente relacionadas com a experiência urbana do 'embaixo', com o 'corpo a corpo amoroso' –, enquanto as estratégias "escondem sob cálculos objetivos a sua relação com o poder" que sustenta os espaços. São duas lógicas de apreensão da cidade, da experiência urbana, que coexistem: a estratégica, do urbanismo e planejamento hegemônico – hoje também chamado, não por acaso, de planejamento estratégico –, daqueles que produzem os espaços a partir da vista aérea, dos cálculos objetivos e do poder que os sustenta; e a tática, astúcia daqueles que cotidianamente praticam o espaço, usando-o, desviando-se, profanando-o, subvertendo-o: jogam com o espaço dado. De Certeau chega a chamá-la de tática desviacionista. Ele cita, como exemplo, o *Potlatch* (a partir de Mauss) e cita também Büllow, que diferencia a tática da estratégia: "a estratégia é a a ciência dos movimentos bélicos fora do campo de visão do inimigo; a tática, dentro deste" (Büllow apud De Certeau, 1994). A tática é, então, um mo-

vimento dentro do espaço controlado pelo inimigo, ou seja, retomando a distinção do espaço liso e estriado e a ideia de *nomos* e *polis* de Gilles Deleuze e Félix Guattari discutidos no prólogo:[5] trata-se da infiltração do *nomos*, através de táticas nômades ou errantes, dentro da *polis*, espaço estriado por excelência, que segue a lógica da estratégia.

> Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no **corpo a corpo** sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela ausência de poder assim com a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. (De Certeau, 1994, grifo nosso)

A lógica errante acompanha a lógica da tática desviatória, a lógica cega do corpo a corpo amoroso, que se opõe à lógica da estratégia, à lógica do *voyeur,* que vê de longe e de cima – no livro escrito por De Certeau, ou seja, bem antes do ataque às Torres Gêmeas, o espectador vê a cidade do 110º andar do World Trade Center – de onde "o corpo não está mais enlaçado nas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima". Ele se pergunta, quase profeticamente: "Será necessário depois cair de novo no sombrio espaço onde circulam multidões que, visíveis lá do alto, embaixo não veem? Queda de Ícaro". Ícaro, que de cima ignora as astúcias dos que se perdem nos labirintos móveis e sem fim do 'embaixo' das cidades.

A noção de tática desviatória mostra outro caminho através práticas microbianas, singulares e plurais, práticas multiformes, resistentes, astuciosas e teimosas que contrariam e sobrevivem a um sistema de poder, um sistema urbanístico estratégico, que busca ordená-las ou suprimi-las. Essas práticas, através das táticas desviatórias, escapam ao controle disciplinar, estudado por Foucault e indicam a possibilidade de uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido, praticado, das experiências erráticas e corporais da cidade, constitutiva do que chamamos de errantologia. De Certeau também mostra que a lógica da tática segue uma narração ligada aos percursos, aos itinerários, ao espaço vivido, ao passo que a lógica da estratégia relaciona-se aos tradicionais mapas de cima. Seriam duas linguagens diferentes do espaço: "dois polos da experiência. Parece que, da cultura 'ordinária' ao discurso científico, se passa de um para o outro." (De Certeau, 1994)

Entre as narrativas de percursos, estão as narrativas errantes, que também traçam "trajetórias indeterminadas", "elas circulam, vão e vêm, saem da linha e derivam num relevo imposto, ondulações espumantes de um mar que se insinua entre os rochedos e os dédalos de uma ordem estabelecida." Os praticantes ordinários do espaço conhecem a cidade por seus passos e, assim, também atualizam os espaços com seus jogos de passos, "tecem os lugares"; ao caminhar ou errar pela cidade, eles desestabilizam a ordem

espacial dominante, inventam outras possibilidades pelo uso, desviam dos interditos e proibições. Mas o praticante ordinário "também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. Assim, Charlie Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para seu uso". (De Certeau, 1994)

Como Michel de Certeau, vários autores tratam da questão do andar, em particular do andar na cidade,[6] talvez Balzac com a sua *Théorie de la démarche* tenha sido um dos primeiros a tratar do tema. Certamente a questão do andar é significativa e está relacionada com a errância, mas o errante urbano busca ir além da questão do andar, o que lhes interessa é a experiência do percurso, do percorrer, que pode também se dar por outros meios. O foco dos errantes não é exatamente o andar em si, mas o estado em que eles se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados, um estado de corpo errante. De Certeau nos mostra que há um conhecimento espacial próprio desses praticantes, ou uma forma de apreensão, que ele relaciona a um saber subjetivo, lúdico, amoroso. O autor nos fala de uma cegueira – relacionada à ideia de desorientação do 'embaixo' oposta à orientação dos mapas de cima – que seria exatamente o que garante outra forma de conhecimento do espaço e da cidade.

O estado de corpo errante pode ser cego, já que imagens e representações visuais não são mais prioritárias para a experiência errática. Para o errante, são sobretudo as vivências e ações que contam, as apropriações com seus desvios e atalhos. A cidade é apreendida pela experiência corporal, pelo tato, pelo contato, pelos pés. Essa experiência da cidade vivida, da própria vida urbana, revela ou denuncia o que o projeto urbano estratégico exclui, pois mostra tudo o que escapa ao projeto, as táticas e micropráticas cotidianas do espaço vivido, ou seja, as apropriações diversas do espaço urbano que escapam às disciplinas urbanísticas hegemônicas, mas que não estão, ou melhor, não deveriam estar, fora do seu campo de ação.

Os praticantes das cidades atualizam os projetos urbanos – e o próprio urbanismo – com a prática dos espaços urbanos. Os urbanistas indicam usos possíveis para o espaço projetado, mas são aqueles que o experimentam no cotidiano que o atualizam. São as apropriações e improvisações dos espaços que legitimam ou não aquilo que foi projetado; ou seja, são essas experiências do espaço pelos habitantes, passantes ou errantes que reinventam esses espaços no seu cotidiano. De Certeau faz uma distinção entre o lugar, a princípio estável e fixo, e o espaço, instável e em movimento. Podemos considerá-los como uma relação processual e, assim, seria a inscrição do corpo do praticante em movimento no lugar que o transformaria em espaço, ou como De Certeau escre-

veu: "o espaço é o lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida pelo urbanismo, é transformada em espaço pelos pedestres (praticantes)." A distinção entre esses termos por vários autores – espaço, lugar ou, ainda, território – não é tão relevante aqui, já que o que interessa é a própria ação, prática ou experiência da cidade, ou seja, o que, mesmo de fora ou da margem, transforma ou atualiza as intervenções planejadas e os projetos urbanos.

De Certeau cita ainda Merleau Ponty em *Fenomenologia da percepção*: "existem tantos espaços quantas são as experiências espaciais distintas" (Merleau Ponty apud De Certeau, 1994). De fato, a experiência urbana pode se dar de maneiras bem diferentes, mas tentaremos nos focar nas experiências erráticas. As errâncias são definidas pelos dicionários como desvio, afastamento ou como vagar, andar sem destino, perder-se no caminho, cometer erro. O verbo errar também tem definições parecidas, que vão do cometer erro ao enganar-se, vagabundear, vagabundar, percorrer. A desorientação, ou o perder-se, faz parte da própria definição da errância (e do errar), assim como a ideia do erro, o errar de caminho, errar o itinerário, que também está relacionado a uma desorientação. Na errância não se anda de um ponto a outro, a errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos. Como nos processos nômades descritos por Deleuze e Guattari (1980): "Em primeiro lugar, ainda que pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos

que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. [...] A vida do nômade é o *intermezzo.*" A errância é o entre, ou seja, é o próprio trajeto, o percurso, o itinerário. O errante é o itinerante, o ambulante, aquele que erra e se perde.

Talvez a característica mais evidente de qualquer errância seja mesmo a experiência de se perder, ou como tão bem disse Walter Benjamin, da "arte" ou da "educação" para se perder na cidade.

> Não poder orientar-se em uma cidade não significa grande coisa. Mas perder-se em uma cidade como quem se perde em uma floresta requer toda uma educação. Os nomes das ruas devem então falar àquele que se perde a mesma linguagem dos ramos secos que se quebram, e ruelas no coração da cidade devem refletir para ele as horas do dia tão claramente quanto um vale de montanha. Aprendi esta arte tardiamente; ela realizou o sonho dos quais os primeiros vestígios foram labirintos sobre os mata-borrões dos meus cadernos. (Benjamin, 1995b, original de 1928)

A relação entre a desorientação, o perder-se e a figura do labirinto[7] é recorrente nas narrativas errantes, a experiência do labirinto implica um estado de corpo labiríntico, um estado sensorial. A sensação do se perder está implícita na experiência labiríntica. O estado labiríntico não tem relação

com o labirinto em si, mas como a experiência de percorrê-lo, os erros de caminho. Mais uma vez, a questão dos errantes está nos percursos, o errante faz dos percursos o seu território. As errâncias são práticas labirínticas da cidade, um jogo do desenrrolar o fio de Ariadne. O estado labiríntico se aproxima da experiência errática dos percursos e também da embriaguez, de diferentes formas de alteração dos sentidos. O perder-se muitas vezes se confunde com perder o controle de si próprio; várias narrativas errantes fazem alusões ao uso de drogas ou álcool, os «paraísos artificiais», como os chamou Baudelaire em 1860. São os estados de exaltação, de êxtase, saída de si, especialmente pelo uso de drogas daquela época: o ópio e o haxixe. Em "Um comedor de ópio", Baudelaire comenta e analisa o livro de Thomas de Quincey, de 1921, *Confissões de um comedor de ópio*, de quem foi tradutor e grande admirador. De Quincey erra pelo imenso labirinto de Londres, cidade que na época já atingia mais de um milhão de habitantes. Baudelaire e o próprio Benjamin[8] escreveram sobre suas experiências erráticas pelas ruas sob efeitos do haxixe. Mas, obviamente, a experiência errática não depende do uso de drogas, mas sim do se deixar perder, do se desfazer sobretudo dos hábitos e condicionamentos cotidianos.

GHICHÊ DE ACHADOS E PERDIDOS

OBJETOS PERDIDOS: O que torna tão incomparável e tão irrecuperável a primeiríssima visão de uma aldeia, de uma cida-

> de na paisagem, é que nela a distância vibra na mais rigorosa ligação com a proximidade. O hábito ainda não fez sua obra. Uma vez que começamos a nos orientar, a paisagem de um só golpe desapareceu, como a fachada da casa quando entramos. Ainda não adquiriu uma preponderância através da investigação constante, transformada em hábito. Uma vez que começamos a nos orientar no local, aquela imagem primeira não pode nunca restabelecer-se. (Benjamin, 1995c, original de 1928)

O perder-se muitas vezes também está associado a um rito de passagem, a uma iniciação – como a provação do labirinto grego –, uma ideia de se perder para se encontrar diferente, ou ainda para encontrar o diferente, o outro, o que se aproxima da dimensão etnográfica e antropológica da errância. O arquiteto e antropólogo Franco La Cecla, em seu livro *Perdersi* também trata da relação entre o se perder e uma consequente reinvenção das referências espaciais daquele que se perde; ou seja, ele adianta a hipótese de que se perder levaria a um estado sensorial que possibilita outra percepção do espaço. O autor se concentra mais no momento do "pós-perder-se" do que no próprio momento em que se está perdido, uma vez que a sua questão central está na ideia de "mente local", que seria uma reorientação no espaço que se segue ao estado de desorientação. O errante busca estar disponível para a desorientação, busca conseguir se perder mesmo na cidade que mais conhece, ao errar o caminho vo-

luntariamente e, através do erro – e da errância que esse erro provoca –, realizar uma apreensão ou percepção espacial diferenciada da sua própria memória local. Perder-se no lugar conhecido é uma experiência mais difícil, porém bem mais rica, do que a desorientação no espaço totalmente desconhecido.

> Neste livro 'se perder' significa a distração episódica ou crônica de como somos atingidos nas relações com o ambiente que nos circunda. A tese das páginas que se seguem é a de que quanto menos intervimos no nosso entorno menos somos capazes de nos orientarmos neste. Porque se orientar, no sentido mais amplo e originário, é uma atividade de conhecimento dos lugares e das organizações destes em uma trama de referências visíveis ou não. [...] O processo do se perder ao se orientar é a condição de se ambientar que semeia histórias pessoais e coletivas, uma atividade que neste livro é chamada *mente local.* (La Cecla, 1988, tradução Alessia de Biase)

Nesse processo, que vai do se perder ao se (re)orientar, podemos identificar três relações espaço-temporais distintas: orientação, desorientação e reorientação. Essas ideias também estão presentes no pensamento nômade de Deleuze e Guattari – que não está vinculado a um território, mas antes a um itinerário – principalmente por meio das noções de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. O

desterritorializar seria o momento de passagem, uma condição ou estado, do territorializar ao reterritorializar. O interesse do errante estaria precisamente nessa condição, nesse estado de estar desterritorializado – ou do estar perdido, essa qualidade do estado efêmero de desorientação espacial que possibilita outra percepção sensorial com os sentidos aguçados. A possibilidade do se perder ou de se desterritorializar está implícita mesmo quando se está (re)territorializado, e é a busca dessa possibilidade que caracteriza o errante. Podemos fazer mais uma vez uma aproximação entre o errante e o nômade,[9] pensado por Deleuze e Guattari (1980):

> Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente porque a reterritorialização não se faz *depois*, como no migrante, nem em *outra coisa*, como no sedentário. Para o nômade, ao contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso ele se reterriorializa na própria desterritorialização.

Enquanto os errantes buscam a desorientação, são vetores da desterritorialização e se reterritorializam continuamente através da própria prática da errância, os urbanistas e as disciplinas urbanísticas em geral buscam, na maioria das vezes, a orientação e a territorialização, e, assim, tentam anular a própria possibilidade dessa experiência do se perder nas cidades.[10] Deleuze e Guattari deixam claro que,

segundo o modelo ambulante, é o processo de desterritorialização que constitui e estende o próprio território. Gianni Vattimo escreve na introdução do livro de La Cecla (1988): "Assim, é sobretudo o contrário: o que se perde no espaço homologado e planejado da cidade industrial moderna é a própria possibilidade de se perder, ou seja, de se fazer essa experiência de desorientação e de uma eventual reintegração que é parte constituinte da existência." A própria propriedade de se perder seria uma das maiores características do estado de corpo errante, e essa dinâmica processual está diretamente associada a outra, também relativa ao movimento: a lentidão. Quando estamos perdidos, passamos para um movimento do tipo lento, uma busca de outras referências espaço-temporais, mesmo se estivermos em meios rápidos de circulação.

Lentidão

> Agora, estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é **o tempo dos homens lentos.** Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos "lentos" e não dos que detêm a velocidade elogiada por um Virílio em delírio, na esteira de um Valéry sonhador. Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrinhá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão

> com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens "lentos", para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. (Santos, 1996, grifo nosso)

Milton Santos nos propõe a lentidão na cidade como uma virtude; no lugar da pressa hegemônica, ele nos faz um lindo "Elogio da lentidão", onde o tempo lento é visto como uma possibilidade de resistência, ou melhor, de insistência. Como geógrafo, ele sabe perfeitamente que diferentes velocidades, diferentes tempos, coexistem na cidade,[11] onde ocorre um acúmulo e, às vezes, uma colisão de tempos diferentes, mas, ao declarar que "a força é dos lentos", ele busca inverter o regime de forças onde os mais fortes vivem no tempo rápido, e os mais fracos no tempo lento. Milton Santos afirma assim a sobrevivência do tempo lento na cidade, a sobrevivência dos homens lentos, apesar da hegemonia do tempo e dos homens rápidos, ou seja, a copresença e coexistência de tempos na cidade.[12] O que garante também a sobrevivência da tensão entre permanência ou duração e transformação ou acontecimento. Trata-se de uma posição contrária à de Paul Virilio, obcecado por uma perspectiva dromológica, pelo "progresso do tipo dromocrático", de um tempo cada vez mais acelerado, do tempo rápido da velocidade hege-

mônica e homogeneizadora na cidade contemporânea, que busca esconder, acelerar ou eliminar os tempos lentos, que resistem, insistem e sobrevivem, em particular, nas grandes cidades brasileiras.

> O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção de palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a ideia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude. (Santos, 2001)

Mas são exatamente os homens lentos, como diz Milton Santos, que podem melhor ver, apreender e perceber a cidade e o mundo, indo além de suas fabulações puramente imagéticas. Ao citar os homens lentos, Milton Santos se refere principalmente aos mais pobres, aqueles que não têm acesso à velocidade, os que ficam à margem da aceleração do mundo contemporâneo. Não se trata de um elogio à pobreza, mas sim de um elogio à sobrevivência. Para ele, são "os pobres que, na cidade, mais fixamente olham para o futuro", são os detentores do futuro das grandes cidades ou, como ele

diz no título de um artigo, "a força dos fracos é o seu tempo lento" (Santos, 1993), pois na lentidão, "pobres, homens comuns, homens 'lentos' acabam por ser mais velozes na descoberta do mundo" e da cidade. Para ele, mesmo que possa parecer paradoxal, são os mais pobres na cidade "uma fonte de sabedoria, ou melhor, a garantia de uma visão de futuro". O mais pobre, o homem lento, "se relaciona com a cidade como um lugar selvagem, que exige um deciframento permanente". Esses homens lentos vivem no que o geógrafo vai chamar de zonas opacas da cidade.

> Na cidade 'luminosa', moderna, hoje, a 'naturalidade' do objeto técnico cria uma mecânica rotineira, um sistema de gestos sem surpresa. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade que se justapõem, superpõem e contrapõem ao resto da cidade onde vivem os pobres, nas zonas urbanas 'opacas'. Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços da exatidão. Os espaços inorgânicos é que são abertos, e os espaços regulares são fechados, racionalizados e racionalizadores. (Santos, 1996)

Milton Santos opõe claramente os espaços luminosos, onde vivem os mais ricos e mais rápidos, aqueles que têm pressa na cidade, aos espaços opacos, onde vivem os mais pobres e mais lentos. Não se trata apenas de uma disputa

de tempos, mas de visibilidade na cidade. O espaço luminoso é o espaço hegemônico da mercadoria, do espetáculo, da imagem – ou do que ofusca –, enquanto o espaço opaco é o espaço do corpo a corpo, da tentativa, da cegueira ou do tato, do conhecimento cego. Assim como para Deleuze e Guattari o nômade está ligado ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição não dualista ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado, para Milton Santos, o homem lento está associado ao espaço opaco, espaços abertos "do aproximativo e da criatividade", em oposição ao espaço luminoso, espaços fechados da exatidão, "racionalizados e racionalizadores". Os espaços do tempo rápido são os espaços sedentários esquadrinhados, predefinidos. O esquadrinhamento do espaço estriado ou luminoso se rebate também no esquadrinhamento do tempo, do tempo rápido. Nos espaços lisos, espaços indeterminados ou espaços opacos – que também são "zonas de resistência", de insistência e de sobrevivência –, os tempos são mais lentos e livres.

> À cidade informada e às vias de transporte e comunicação, aos espaços inteligentes que sustentam as atividades exigentes de infraestrutura e sequiosas de rápida mobilização opõe-se a maior parte da aglomeração, onde os tempos são lentos, adaptados às infraestruturas incompletas ou herdadas do passado, aqueles espaços opacos que aparecem também como zonas de resistência. É nesses espaços constituídos por formas não-atu-

> alizadas que a economia não hegemônica e as classes sociais hegemonizadas encontram as condições de sobrevivência. (Santos, 1996)

Ana Clara Torres Ribeiro, socióloga, grande interlocutora de Milton Santos, sempre nos lembrava que o geógrafo defendia a "cidade viva e experimental" no lugar da "cidade censitária e quantitativa" das cartografias passivas. Ela lembrava sempre que os conceitos tanto de homem lento quanto de espaço opaco se articulavam com outros conceitos criados por Milton Santos, como território usado, espaço banal, espaço herdado e rugosidades, todos diretamente ligados a um humanismo concreto e a uma ontologia do espaço. Ana Clara Torres Ribeiro insistia em nos mostrar que esse espaço opaco era praticado, o território usado e o jogo jogado pelos praticantes da vida, os sujeitos da ação e, assim, ela insistia também na criação de cartografias ativas, cartografias da ação, cartografias que incluíssem as práticas dos homens lentos. "O homem lento, o sujeito de suas próprias carências, é mais do que as suas necessidades, ou melhor, do que a escassez a que se encontra submetido. Ele é, em sua inteireza, cotidiano e espaço corporificado (lugar), necessidade e luta, carência e anseio de liberdade." (Ribeiro, 2006). Para ela, os homens lentos politizam o cotidiano, ao resistir em espaços opacos e sobreviver em espaços luminosos, eles seriam a síntese perfeita, político-filosófica, do "sobrevivente".

Possuidores da "arte de resolver a vida", da "arte de fazer", como diria De Certeau, eles realizam diariamente uma prática que Ana Clara Torres Ribeiro chamava de "ilegalidades socialmente necessárias", ou seja, são homens da "viração", do improviso, que lutam contra a vigilância instrumentalizada e, muitas vezes militarizada, da vida e da ordem urbanas.

As práticas dos homens lentos se aproximam daquelas dos praticantes ordinários da cidade. Podemos relacionar o que Michel de Certeau chamou de táticas desviacionistas do que Milton Santos chamou de "flexibilidade tropical":[13] as formas de adaptação e de invenção dos homens lentos em particular com relação ao trabalho informal e itinerante. Os homens lentos, a partir das mais diversas carências, seriam tomados de um "desconforto criador", ideia bem próxima das astúcias de que fala De Certeau, que são diferentes táticas desviacionistas pelos usos e pelas práticas diferentes das planejadas, que estariam na base do que chamamos de errantologia. São desvios para outros fins, subversões, manipulações ou alterações de usos. No caso dos homens lentos, "o feitiço se volta contra o feiticeiro" como diz Milton Santos, pois não são somente "novos usos e finalidades para objetos e técnicas", mas também "criações e invenções para garantir a própria sobrevivência na cidade."

> Essa busca de caminhos é, também, visão iluminada do futuro e não apenas prisão em um presente subalternizado pela ló-

> gica instrumental ou aprisionado num cotidiano vivido como preconceito. É a vitória da individualidade refortalecida, que ultrapassa a barreira da *práxis* repetitiva e se instala em uma práxis libertadora, a práxis inventiva de que fala H. Lefebvre. (Santos, 1996)

O errante urbano seria como um homem lento voluntário, intencional, consciente de sua lentidão, que, assim, de forma crítica, se nega a entrar no ritmo mais acelerado, um movimento do tipo rápido, ao afirmar claramente sua lentidão voluntária. Um exemplo clássico é a figura do *flâneur* que flanava com uma tartaruga pelas passagens parisienses e assim criticava a pressa daqueles que, de tão preocupados em não "perder tempo", acabavam, como diz Milton Santos, vendo muito pouco da cidade e do mundo, perdendo, assim, a própria capacidade de apreensão da cidade, que depende de um tempo lento, de um movimento de tipo lento. Para Deleuze e Guattari, a lentidão não seria, como se costuma entender, um grau de aceleração ou desaceleração do movimento,[14] do rápido ao devagar, mas sim um outro tipo de movimento:

> Quando se opõe a velocidade e a lentidão, o rápido e o grave, *Celeritas e Gravitas*, não é preciso ver aí uma oposição quantitativa. [...] *Lento e rápido não são graus quantitativos do movimento,*

mas dois tipos de movimento qualificados, seja qual for a velocidade do primeiro, e o atraso do segundo. (Deleuze e Guattari, 1980)

Os movimentos do errante urbano são do tipo lento, por mais rápidos que sejam, e a errância, nesse sentido, pode se dar por meios rápidos de circulação, mas continuaria sendo lenta. O estado de corpo errante é lento, mas isso não quer dizer que seja algo nostálgico ou relativo a um passado quando a vida era menos acelerada. Porém, essa lentidão também pode ser vista como uma crítica ou denúncia da aceleração contemporânea, da pressa que impossibilita a apreensão e reflexão mais vagarosa. Entretanto, a lentidão do errante refere a uma temporalidade que não é absoluta e objetiva, mas sim relativa e subjetiva, que significa outras formas de apreensão do espaço urbano, que vão bem além da "representação" meramente visual. Essas outras formas de apropriação do espaço são buscadas pelos errantes, que vão ao encontro dos "outros", da alteridade, desses homens lentos não intencionais – entre eles, os camelôs, os ambulantes, as prostitutas – que habitam de fato o espaço público, se apropriam desse espaço com suas táticas e astúcias, mesmo que temporariamente, sobretudo quando saem dos espaços opacos e vão para os espaços mais luminosos e, mesmo que provisoriamente, os tornam um pouco mais opacos.

Como já vimos, os errantes são aqueles que buscam desestriar ou alisar – mas não como no alisamento ligado à

homogeneização espacial – o espaço estriado; eles não são nômades nos espaços lisos, mas buscam a mesma lógica ambulante no espaço estriado na cidade e, assim, 'alisam' esses espaços em suas errâncias. Poderíamos pensar o mesmo dos homens lentos, uma vez que os errantes, como homens lentos voluntários, poderiam também, em suas errâncias e nas narrativas errantes delas resultantes, buscar tornar um pouco mais opacos,[15] mesmo que temporariamente, os espaços mais luminosos e espetaculares das cidades, com suas práticas resistentes que fariam piscar, como os vaga-lumes sobreviventes, esses espaços luminosos.

Sem dúvida, como nos indica Milton Santos, os mais pobres, mesmo de maneira involuntária, experimentam ou vivenciam a cidade mais lentamente do que os mais ricos. Isso porque eles têm, obrigatoriamente, uma prática urbana mais lenta no cotidiano, e, desse modo, desenvolvem uma relação física mais visceral, uma outra relação corporal,[16] com o espaço urbano. Da mesma forma que a lentidão é outro tipo de movimento, a postura do homem lento não se pode limitar a uma questão de classe, etnia ou sexo.[17] Os errantes, diferentemente daqueles que vivem nas ruas por falta de alternativa, erram por vontade própria, mas se deixam contaminar pelas diferentes formas de apropriação do espaço dos mais pobres, por sua maneira de reinventar – por necessidade e como forma de sobrevivência – formas próprias e criativas de vivenciar e experimentar corporalmente

a cidade. Os errantes são homens lentos voluntários que enxergam a lentidão como uma virtude, uma "arte de fazer" e, talvez mesmo, como um saber. Thiago Costa, a partir da ideia de "Epistemologia do sul" de Boaventura de Souza Santos e do "Elogio da lentidão" de Milton Santos, nos propõe o que poderia vir a ser uma "Epistemologia da lentidão" ao pensar a lentidão "como uma ação política que viabiliza as experiências corporais da cidade".[18] Cassio Hissa, por sua vez, contribui para o debate[19] ao associar a lentidão a um estado de atenção, o que pode ser relacionado também com a questão da apreensão lenta da cidade.

> Podemos conceber a presença, nas cidades, de uma lentidão que é mesmo vagarosa, mas que, atenta, caminha na direção de outro mundo, e talvez, por isso, na direção contrária, e consequentemente, mais desejada. É lenta porque precisa ser. É lenta e reclama mais lentidão como virtude porque a sabedoria é feita de paciência, de vagar e da fabricação de um caminho feito passo a passo. De modo algum, portanto, pode-se dizer que é lenta porque já é tarde, porque já passou o tempo, ou porque é preciso rapidez para se evitar o atraso. É exatamente o contrário. É a pressa que diz que estamos atrasados e que não há tempo para nada. É a velocidade e a pressa que dizem que o tempo, pelo qual todos reclamam, deixou de existir. (Hissa, 2012)

Os errantes não devem ser relacionados a qualquer atraso ou posição nostálgica, apesar de valorizarem a lentidão como virtude e ação política: eles não preconizam a eliminação do tempo rápido, pelo contrário, buscam explicitar essa coexistência dos diferentes tempos na cidade. Pierre Sansot, o autor do célebre *Poétique de la ville* (Poética da cidade, de 1973), em livro mais recente, *Du bon usage de la lenteur* (Do bom uso da lentidão), se posiciona claramente, e por vezes de forma nostálgica, contra o tempo rápido, que para ele é um tipo de experiência – uma escolha de modo de vida sem relação com qualquer incapacidade de ser mais rápido –, que ele associa diretamente ao tempo das cidades e dos urbanistas, propondo aos próprios urbanistas se tornarem *flâneurs* esclarecidos:

> Mas talvez ele (o urbanista) poderia ter evitado vários enganos, se tivesse se dado o tempo para se abrir, lentamente, às exigências dos lugares onde ele deveria intervir, se ele tivesse aceitado ser, modestamente, um *flâneur* esclarecido de sua própria cidade. (Sansot, 1988, tradução da autora).

Sansot defende o que ele chama de Urbanismo Retardatário, um urbanismo lento, que seguiria uma "política do retardamento", sem dúvida, na contracorrente de certa noção de acessibilidade e mobilidade no espaço urbano proposta por urbanistas e políticos para aumentar a eficiência e rapidez

de “trocas e performances”. Ele se pergunta: “tornada mais acessível e aberta, uma cidade não perderia seu mistério, sua opacidade e assim sua própria maneira de ser?” A proposta de desaceleração do autor, que por vezes parece passadista, traz uma interessante ideia de espaços de indeterminação, que poderiam ser relacionados aos espaços opacos e lisos:

> Eu desejaria que conservássemos ou que restaurássemos **espaços de indeterminação** onde os indivíduos teriam liberdade de estar lentamente em um estado de vacância ou de continuar andando em seu percurso. (Sansot, 1998, grifo nosso, tradução da autora).

A lentidão, assim considerada, está diretamente relacionada a outra propriedade da errância referente ao corpo ou, como dizia Santos, à “corporeidade dos homens lentos”. Essa corporeidade lenta seria uma determinação, ou seja, um estado de corpo.

Incorporação

> Trata-se da possibilidade de que, por fim, surja o *sujeito corporificado*, isto é, que o sujeito de direitos – previstos e garantidos em lei – se materialize em sangue, carne e cultura, permitindo a radical superação do idealismo e do materialismo objetivan-

> te. A apresentação na cena política mundial do drama humano exigirá, assim pensamos, a efetiva realização de um movimento de superação, ou seja, o encontro de uma nova síntese que reúna corpo e espírito (valores e orientação ética) na construção da democracia. Acreditamos que o encontro desta síntese, que pode ser altamente estimulada pela bioética, é, inclusive, indispensável à atualização do humanismo. (Ribeiro, 2000).

A ideia de sujeito corporificado, que às vezes é chamado por Ana Clara Torres Ribeiro de *corpo-sujeito*, é uma busca de renovação da pauta humanista, a emergência de um "humanismo presentificado" ou de um "humanismo efetivamente corporificado", que busca contribuir com o humanismo praticado ou o humanismo concreto pautado por Michel de Certeau e por Milton Santos. Segundo a autora "o *corpo-sujeito* exige a valorização do olhar interdisciplinar e a ruptura tanto do idealismo quanto do materialismo exacerbados, tão frequentes na compreensão dominante das necessidades humanas". O sujeito corporificado também está diretamente relacionado à necessidade de ressubjetivação das relações sociais, "resistindo à abstração dos números, ao império das estatísticas, à desmaterialização dos fluxos comunicacionais, ao comando do tempo sincrônico, à velocidade, à aceleração contínua da existência."

> Além disto, no campo das práticas, o *corpo-sujeito* pode permitir a resistência à reificação mercantil da vida social. [...] O *corpo-sujeito* precisa ser apreendido, assim, como âmbito reflexivo – material-espiritual, de uma nova cidadania. Esta possibilidade tem sido bloqueada pelo império contemporâneo da aparência, por versões imagéticas da saúde, pelo monitoramento do corpo que o transformam em corpo-máquina, em eficiência desejada pura e integral [...] Estes discursos, práticas e representações impedem a afirmação do *corpo-sujeito*, sujeitando-o às malhas instrumentais das práticas mercantis[...] Por fim, poderíamos dizer que o corpo-máquina, estimulado pelo monitoramento da vida através das novas tecnologias, e o corpo-imagem, decorrente da estetização da existência, constituem verdadeiros epicentros da alienação contemporânea. É por isto que o *corpo-sujeito* da bioética adquire atualmente tanta relevância. (Ribeiro, 2000)

O sujeito corporificado se contrapõe então tanto ao corpo-máquina – que poderíamos relacionar ao Modulor de Le Corbusier e sua cidade-máquina – quanto ao corpo-imagem, que também foi chamado em outros textos da autora de corpo-produto. Tanto o corpo-imagem quanto o corpo-produto estão diretamente relacionados à ideia de corpo-mercadoria, que, evidentemente, pode ser também relacionada à ideia da cidade-mercadoria, do planejamento estratégico, da venda da cidade como imagem de marca. Como já vimos, tudo

isso faz parte do processo de espetacularização das cidades contemporâneas, processo este indissociável das estratégias de *marketing* – ou mesmo do que se chama hoje de *branding* (construção de marcas) –, que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas, de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais.

Talvez um dos mais significativos exemplos seja ainda o chamado "modelo Barcelona".[20] Um dos maiores antagonistas desse modelo, o antropólogo catalão Manuel Delgado, autor de *A cidade mentirosa, fraude e miséria do modelo Barcelona* (2007), costuma dizer que Barcelona se transformou em uma cidade *top-model*.[21] Pode-se relacionar a questão do esterilização progressiva da experiência corporal das cidades *top model* com a problemática da anorexia entre as modelos, ou seja, é a própria anulação do corpo e seu desaparecimento prematuro pelo consumo, como mostra a questão do corpo-produto que Ana Clara Torres Ribeiro desenvolve no texto "Corpo e imagem, alguns enredamentos urbanos":

> O *corpo-produto* apresenta-se, preferencialmente, em espaços vazios e nas transparências que possibilitam a sua inclusão na montagem de cenários que demandam movimento; nas praças desnudas, que obrigam à exposição dos usuários; nos elevadores e escadas que, também transparentes, propõem a aproximação imagética entre corpo e manequim, ambos dis-

> ponibilizados para a mercadoria ou para atitudes lidas como indicativas de civilidade. Há, sem dúvida, uma pedagogia implícita nas escolhas formais, cujas diretrizes contribuem para a veiculação da ordem urbana concebida pelo pensamento dominante. A reflexão das relações corpo-imagem-lugar, em conexão com os objetos urbanos, permite destacar duas formas de manipulação do corpo. A primeira emergiu recentemente, na cena pública, como doença e morte. Com a anorexia, a trabalhadora da indústria da imagem é levada, no extremo, à anulação do próprio corpo, acelerando seu consumo e destruição. (Ribeiro, 2007)

Como a própria autora sugere, o corpo-produto está diretamente relacionado ao espetáculo urbano, à arquitetura de *griffe*, da moda, assim como a indústria de imagem está ligada à promoção e especulação imobiliária e à indústria farmacêutica. Corpo-produto e cidade-mercadoria estão diretamente relacionados, ambos produtos da economia especulativa e espetacular, do *marketing* e do *branding* urbano, que promovem o controle das subjetividades. Ambos podem ser compreendidos como forma sedutora que se oferece como imagem publicitária, ou para ser imagem publicitária. Sem dúvida, trata-se de tentativas espetaculares de anulação do sujeito corporificado ou de subordinação do corpo-sujeito às demandas do corpo-produto.[22]

> Afinal, o corpo, ao aglutinar impulsos vitais e normas sociais, constitui-se numa concreta demonstração da conquista ou da ausência de direitos. A sua autonomia, liberdade de movimento e plena realização informam sobre a afirmação do sujeito social, aqui considerado como sujeito corporificado – presente, soberano e ativo. A anulação do *sujeito corporificado* acontece, no atual período histórico, pela radicalização das desigualdades sociais, que atingem o patamar da exclusão e do extermínio, e mediante a camada de abstração que alavanca o *corpo-produto*. (Ribeiro, 2007)

O conceito de sujeito corporificado está, sem dúvida alguma, diretamente relacionado ao de homem lento, e também dialoga com os praticantes ordinários da cidade e sobretudo com a ideia de tática desviacionista. Esse conceito também se relaciona como outros trabalhados por Ana Clara Torres Ribeiro, como microconjuntura urbana, espaço vivenciado e sistematicidade popular. Para a autora, essa conexão entre os conceitos indica um compromisso com uma busca de maior "incorporação" das ideias nas práticas. As ações e urgências coletivas do sujeito corporificado nas ruas e demais espaços públicos, nas brechas da cidade hegemônica e do pensamento dominante, criam o espaço vivenciado que se materializa e se manifesta em microconjunturas urbanas que, por sua vez, constroem a sistematicidade popular. Era essa sistematicidade que a autora buscava reconhecer para

valorizar e afirmar no espaço urbano aquilo que ela chamava de "mercado socialmente necessário", "arte de resolver a vida" e "aprendizado das ruas". Ela acreditava que "com essas três expressões, são estabelecidas relações entre a ação do sujeito corporificado, a história da presença popular na grande cidade do capitalismo periférico e os saberes que permitem a sobrevivência em contextos antagônicos". São esses contextos que condensam aquilo que Ana Clara Torres Ribeiro chamava de "Oriente Negado" que era precisamente a negação ou recusa do múltiplo, do diverso, do diferente, do Outro, dos vários outros, no espaço urbano espetacularizado e luminoso.

> Assim, com a noção de *Oriente Negado*, pretende-se indicar tanto as áreas ainda não atingidas frontalmente pela ordem tecnocultural como a força dos espaços inorgânicos e dos homens lentos nas resistências à exclusão em espaços luminosos do agir hegemônico. Estas resistências são particularmente relevantes pelas formas de dominação que caracterizam a ocidentalização do mundo. [...] Entre as resistências, incluem-se as práticas sociais que buscam garantir a circulação e a permanência do Outro nos espaços públicos. (Ribeiro, 2004)

Os sujeitos corporificados, como os homens lentos e os praticantes ordinários da cidade fazem o exercício tenaz do incerto, do tentativo, das astúcias urbanas e outras criações

e inovações da experiência mais popular que são renegadas, como o Oriente, desde a colonização, atravessando os sucessivos projetos de modernização das cidades. A negação da vitalidade popular seria também a negação de ideias como a de território praticado, território usado, de Milton Santos, ou ainda, de espaço praticado, de De Certeau. São essas ações do sujeito corporificado, ações fugazes e gratuitas, que não se deixam apreender pelas noções de uso ou função do espaço urbano que Ana Clara Torres Ribeiro buscava cartografar em suas "cartografias da ação", cartografias corporificadas, cartografias das ações do sujeito corporificado.

Sem dúvida alguma, o estudo das relações entre o corpo-sujeito – corpo ordinário, vivido, cotidiano – e cidade, pode nos mostrar alguns caminhos alternativos ao processo de espetacularização das cidades contemporâneas. Apesar de a crítica a esse processo hoje já ser recorrente e apontar como uma de suas causas e resultados a simplificação da experiência corporal das cidades – "a privação sensorial a que aparentemente estamos condenados pelos projetos arquitetônicos dos mais modernos edifícios; a passividade, a monotonia e o cerceamento táctil que aflige o ambiente urbano" (Sennett, 1997) – essas questões ainda não parecem ser seriamente consideradas nos estudos urbanos. De fato, a relação entre corpo e cidade, entre carne e pedra, entre o corpo humano e o espaço urbano tem sido bastante negligenciada na historiografia do urbanismo e das cidades; os estudos, em sua

maioria, ainda têm se concentrado na história das pedras. A propósito, Sennett, citando o livro clássico do historiador Lewis Mumford (*The City in History),* resume: um livro "que reconta quatro mil anos de história urbana, traçando a evolução dos muros, casas, ruas e praças".

Estudiosos de vários campos do conhecimento têm voltado a tratar da questão do corpo em suas diferentes áreas e, muitas vezes de maneiras bem distintas, quase opostas, em que o corpo é considerado desde uma forma de cristalização (corpo-produto) até uma possibilidade de resistência ao processo de espetacularização contemporânea (corpo-sujeito) e, em particular, ao perverso processo de globalização. O estudo da questão hoje se mostra inelutável para a compreensão desses processos contemporâneos. David Harvey, por exemplo, escreve em *Espaços de esperança* (2004): "A ressureição do interesse pelo corpo nos debates contemporâneos de fato oferece, dessa maneira, uma bem-vinda oportunidade de reavaliação das bases (epistemológicas e ontológicas) de todas as formas de investigação científica". Com relação aos estudos urbanos, Harvey cita Henri Lefebvre (*La production de l'espace)* que, como Michel Foucault, já se preocupava com a questão da dominação dos corpos pelo espaço: "Com o advento da lógica cartesiana, o espaço penetrou no domínio do absoluto..., o espaço veio a dominar, por meio de sua contenção, todos os sentidos e todos os corpos". (Lefebvre, apud Harvey, 2004)

Mas ainda são poucos aqueles que trataram da relação específica entre corpo e cidade. Sennett (1997), a partir exatamente dos estudos de Foucault sobre a relação entre corpo e espaço, buscou escrever uma história da cidade através da experiência corporal e, sobretudo, buscou mostrar como diferentes representações do corpo e experiências corporais deram forma a diferentes traçados urbanos ao longo da história das cidades. De forma distinta e mais modesta, mas quase complementar, buscamos tentar entender que não só os estudos do corpo influenciaram os estudos urbanos, como mostrou Sennett, mas que corpo e cidade se configuram mutuamente e que, além dos corpos ficarem inscritos nas cidades, as cidades também ficam inscritas e configuram os nossos corpos. Passamos a chamar, com Fabiana Dultra Britto, esse tipo de cartografia realizada pelo e no corpo de *corpografia*[23] urbana, o registro de experiências corporais da cidade que ficam inscritas no corpo de quem as experimenta.

Partimos da premissa de que corpo e cidade se relacionam, mesmo que involuntariamente, através da simples experiência urbana. A cidade é experimentada pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo expressa a síntese dessa interação descrevendo em sua corporalidade a corpografia urbana. As corpografias formulam-se como resultantes da experiência espaço-temporal que o corpo processa relacionando-se com tudo o que faz parte do seu contexto de existência: outros corpos, objetos, ideias, lugares,

situações, enfim; e a cidade pode ser entendida como um conjunto de condições para essa dinâmica ocorrer.

As corpografias permitem compreender não só as configurações de corporalidade como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, mas também as configurações urbanas como memórias espacializadas dos corpos que as experimentaram. Essa espécie de cartografia corporal, em que não se distingue o objeto cartografado de sua representação, tendo em vista o caráter contínuo e recíproco da dinâmica que os constitui, pode ser vista como um discreto contraponto, ou desvio, à atual espetacularização das cidades contemporâneas, entendida como um processo globalizado produtor de grandiosas cenografias urbanas.

Pensada, portanto, como uma corpocartografia, a noção de corpografia parte da hipótese de que a experiência urbana fica inscrita, sob diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta e, desse modo, também o configura. Faz-se importante, então, diferenciar cartografia, coreografia e corpografia. Uma cartografia urbana já é um tipo de atualização do projeto urbano, na medida em que descreve um mapa da cidade construída e, assim, muitas vezes já apropriada e modificada por seus usuários. Uma coreografia pode ser entendida como um projeto de movimentação corporal, ou seja, um projeto para o corpo (ou conjunto de corpos) realizar, o que implica, como no projeto urbano, desenho (ou notação), composição (ou ro-

teiro) etc. No momento da execução de uma coreografia, da mesma forma como ocorre com a apropriação do espaço urbano, que difere do que foi projetado, os corpos dos bailarinos também atualizam o projeto, ou seja, realizam o que poderíamos chamar de uma cartografia da coreografia, ao executarem a dança.

Diferentemente desses dois modos configurativos das relações corpo-espaço corpo-cidade – em que estão claramente distintos os momentos de projeto e o resultado –, a corpografia expressa uma dinâmica de coimplicação contínua e não se confunde, então, nem com a cartografia nem com a coreografia, e tampouco seria uma cartografia da coreografia – ou cartocoreografia que expressa a dança realizada –, nem mesmo uma coreografia da cartografia, ou coreocartografia, ou seja, a ideia de um projeto de dança criado a partir de uma preexistência espacial. Diferentes experiências urbanas podem ser inscritas em um mesmo corpo e diferentes corpos podem experimentar uma mesma situação urbana, mas as corpografias serão sempre únicas, como o são as experiências, e suas configurações sempre transitórias.

As corpografias urbanas – essas cartografias da vida urbana inscritas no corpo do próprio habitante – revelam ou denunciam o que o projeto urbano exclui, pois mostram tudo o que escapa ao projeto tradicional, explicitando as micropráticas cotidianas do espaço vivido, as apropriações diversas do espaço urbano, que não são consideradas pela maioria

dos estudos urbanos mais tradicionais – preocupados demais com projetos, projeções *a priori*, e pouco com os desvios *a posteriori* –, mas que não deveriam estar fora do seu campo de atuação. As cenografias mercantis urbanas, a cidade-produto-imagem, ao contrário, são frutos do hoje hegemônico processo de espetacularização urbana, e estão diretamente relacionadas a uma simplificação redutora da experiência corporal das cidades enquanto prática cotidiana, estética ou artística no mundo contemporâneo.

A experiência corporal dos praticantes ordinários das cidades, dos homens lentos e sujeitos corporificados contrapõe-se ao corpo-produto-imagem sugerido pela lógica do espetáculo, da cidade-produto-imagem, em que se baseiam os projetos urbanos contemporâneos. Para os errantes, a cidade deixa de ser uma simples mercadoria imagética no momento em que ela é vivida e essa experiência inscreve-se no seu corpo. Dessa forma, a cidade sobrevive e resiste à espetacularização no próprio corpo de quem a pratica, nas corpografias resultantes de sua experimentação, uma vez que essas corporalidades, por sua simples presença e existência, denunciam a domesticação, a pacificação dos espaços luminosos e espetaculares.

Como já vimos, a lentidão, como dinâmica processual da errância, da mesma forma que tem relação com a desorientação do se perder, está diretamente relacionada com a questão do corpo, dos sujeitos corporificados ou, como dizia

Milton Santos, da corporeidade[24] dos homens lentos. Essa corporeidade lenta seria uma determinação, ou um estado de corpo, que também emerge da desterritorialização – ou seja, também está relacionado a uma temporalidade própria (como o se perder e a lentidão) –, e teria relação com aquela que Deleuze e Guatarri (1980) relacionam aos conjuntos de essências materiais vagas (vagabundas ou nômades), que se distinguem das essências fixas, métricas e formais (sedentárias): "Dir-se-ia que as essências vagas extraem das coisas uma determinação que é mais do que a coisidade, é a da *corporeidade*, e que talvez até implique um espírito de corpo."

A cidade, ao ser praticada através das errâncias, ganha também uma corporeidade própria, não orgânica, próxima da ideia do "corpo sem órgãos",[25] que se opõe à ideia da cidade-organismo[26] em que se baseia a disciplina urbana e a própria noção dominante de diagnóstico urbano. Essa corporeidade urbana outra se relaciona, afetuosamente e intensivamente, com a corporeidade do errante e promove o que pode ser chamado de *incorporação*. A incorporação, diretamente relacionada com a questão da imanência, seria a própria ação do corpo errante no espaço urbano, a efetivação de suas corpografias urbanas, através das errâncias que, assim, também oferecem uma corporeidade outra à cidade.

Como se pode ver, as três dinâmicas mais recorrentes das errâncias – **desorientação, lentidão, incorporação** – estão intimamente relacionadas, e remetem à própria ação, ou

seja, à prática ou experiência do espaço urbano. O errante urbano se relaciona com a cidade, a experimenta, e esse ato de se relacionar com a cidade implica essa corporeidade própria que se dá no momento da desterritorialização lenta da errância e advém da relação entre seu próprio corpo físico e o corpo urbano. Essas três dinâmicas processuais estão presentes, mesmo que de formas distintas, ao longo dos três momentos das errâncias: **flanâncias, deambulações** e **derivas**. Para resumir, pode-se dizer que o errante faz seu elogio à experiência principalmente através da desterritorialização do ato de se perder, da qualidade lenta de seu movimento e da determinação de sua corporeidade. As três dinâmicas poderiam ser consideradas como resistências críticas ao pensamento hegemônico do urbanismo contemporâneo que ainda busca certa orientação, rapidez e, sobretudo, esterilização da experiência e presença física, corporal, nas cidades contemporâneas.

Apesar da coimplicação entre as principais dinâmicas da errância **– desorientação, lentidão, incorporação –**, é esta última que mostra de forma mais clara e crítica o cotidiano contemporâneo cada vez mais desencarnado e espetacular. A experiência da cidade vivida – ou de seus espaços e zonas opacas, segundo Milton Santos – que se instaura no corpo pode ser, portanto, uma forma molecular (ou micro)[27] de resistência ao processo molar (ou macro) de espetacularização urbana contemporânea, uma vez que a cidade vivi-

da – ou seja, a cidade menos espetacularizada e luminosa – sobreviveria a esse processo no corpo daqueles que a experimentam. Essas corpografias urbanas de resistência, esse encontro de formulações de corporeidades entre o errante e a cidade, ou, como chamamos a partir de Hélio Oiticica,[28] essa incorporação – essa relação do corpo com a ação, essa experiência corporal "outra" –, explicita a esterilização atual da experiência urbana da alteridade.

As experiências de apreensão e investigação do espaço urbano pelos errantes e, em particular, as narrativas errantes daí resultantes – artísticas, literárias, etnográficas, cinematográficas, cartográficas ou outras – apontam, portanto, para uma possibilidade de urbanismo mais incorporado. Para o errante urbano, sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. Seria precisamente dessa relação entre o corpo do cidadão e esse outro corpo urbano que poderia surgir outra forma de apreensão da cidade, outra forma de ação, através da experiência da errância – desorientada, lenta e incorporada – que indica, em particular pelas táticas desviatórias e ambulantes, o que poderia ser uma errantologia. Essa é a potencialidade de uma errantologia urbana, esse tipo de "ciência vaga" que estudaria as errâncias, através de suas narrativas e, assim, buscaria a possibilidade de uma teoria das práticas cotidianas, do espaço usado, vivido, praticado, uma teoria das experiências erráticas e corporais da cidade, uma melhor compreensão desse processo de apre-

ensão e compreensão da cidade que se opõe, não de forma frontal, mas pelos desvios, ao processo de espetacularização das cidades e também à própria história régia do urbanismo hegemônico.

Ao vislumbrar as possibilidades e a potência de uma errantologia, poderíamos até mesmo pensar na figura de um urbanista errante, que se inspiraria em outros errantes urbanos e, em particular, em suas experiências narradas. Como vimos, essas pequenas narrativas errantes funcionam como um tipo de contraprodução de subjetividades, que embaralha um pouco algumas certezas, preconceitos e estereótipos do pensamento urbanístico. A experiência errática da cidade, como possibilidade de experiência da alteridade urbana, e as narrativas errantes, como sua forma de transmissão, podem, como já sugerimos, ser uma potente ferramenta de apreensão da cidade, mas também de ação urbana, na medida em que, ao tornar o lugar praticado, possibilita microrresistências dissensuais, capazes tanto de atuar na desestabilização de partilhas hegemônicas e homogêneas do sensível e das atuais configurações anestesiadas dos desejos, quanto de apontar para a prática de um *urbanismo incorporado*, que se insinua através da possibilidade de constituir uma outra forma de apreensão urbana, e, assim, um outro tipo de produção de subjetividades e de desejos, levando a uma reinvenção mais lúdica, sensorial e apaixonada das cidades.

Contra o urbanismo espetacular hoje hegemônico, poderíamos pensar, a partir da ideia de incorporação, em uma prática mais incorporada do urbanismo, que consideraria as relações inevitáveis entre corpo e cidade, e cujo foco incorporaria também a carne, além da pedra e, principalmente, um engendramento entre ambas. A apreensão e compreensão da cidade pelos urbanistas errantes, 'errantólogos', tentaria ir além das cartografias censitárias, quantitativas e estatísticas, para seguir os passos e as práticas dos errantes urbanos, esses amantes encarnados das cidades, através de suas micronarrativas. Buscaria, assim, outras cartografias das experiências de alteridade corporais e mnemônicas, das práticas dos percursos, com suas táticas e ações, dos desejos e sensações que movem as construções de subjetividade. A apreensão e compreensão da cidade seriam então mais qualitativas, subjetivas, sensíveis e, obviamente, mais corporais e incorporadas. O provocar e valorizar a experiência da alteridade na cidade, através da prática de errâncias – desorientadas, lentas e incorporadas, microdesvios da lógica espetacular dominante – e, sobretudo, das narrativas errantes (micronarrativas) e das cartografias corporificadas (corpografias) delas resultantes, pensadas como potências transformadoras, poderia nos ensinar, a nós, urbanistas e amantes das cidades, outra forma de apreensão e de compreensão urbanas, que buscaria instaurar um processo de incorporação – incorporação do corpo na cidade e da cidade

no corpo – o que efetivamente nos levaria a uma reflexão e a uma prática mais incorporada do urbanismo, ou seja, a um *urbanismo incorporado*.

Notas

1 Segundo Deleuze e Guatarri (1980): "Um 'método' é o espaço estriado da cogitatio universalis, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento num espaço liso que ele deve ocupar sem poder medi-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, intermezzi, relances." [...] "O problema da máquina de guerra é o dos revezamentos, mesmo com parcos recursos, e não o problema arquitetônico do modelo ou do monumento. Um povo ambulante de revezadores, em lugar de uma cidade modelo".

2 Essa prática pressupõe que a cidade é um organismo que está doente e precisa de um diagnóstico para ser tratada de forma eficiente. O diagnóstico tradicional é visto como uma análise prévia ao planejamento ou ao projeto urbano, e não já como parte deste, o que pode ser consequência do lema "Survey before the plan", de Patrick Gueddes, um dos primeiros a tratar do tema em "Cities in evolution", de 1915. A análise diagnóstica se distanciou cada vez mais do planejamento, do projeto urbano e da própria ideia de Gueddes, extremamente complexa, de valorização da observação da cidade

existente, com a criação dos primeiros observatórios de cidades e com as suas fantásticas exposições itinerantes de cidades.

3 Na ideia de apreensão, reunimos os dois sentidos do termo, o ligado ao apreender, mas também à apreensão entendida como medo. O "se colocar em risco" que gera medo é importante na ideia de apreensão errante da cidade. Esse tema foi debatido recentemente na Faculdade de Arquitetura da UFBA na mesa redonda "Errâncias, Ambiências e Transurbâncias" composta pelos pesquisadores Francesco Careri, Jean Paul Thibaud, Paola Berenstein Jacques, Fabiana Dultra Britto e Xico Costa.

4 Como já tentamos explicar anteriormente, a nossa principal questão em disputa está no campo do simbólico, na construção e (contra)produção de subjetividades, de sonhos e de desejos. Da mesma forma que, para o desespero de Gilles Deleuze, os marketeiros contemporâneos passaram a criar conceitos – função dos filósofos – passaram também a produzir e vender experiências – na verdade, experiências do mesmo, consensuais –, no que se chama hoje "economia da experiência" ou ainda de "*experiential marketing & brand experience*".

5 Vale recordar que "o espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por 'traços' que se apagam e se deslocam com o trajeto" e que "*Nomos* vai designar o princípio das leis e do direito, para depois ser identificado com as próprias leis. Numa época anterior, há uma alternativa entre a cidade, ou *polis,* regida

pelas leis, e os arredores, como lugar do *nomos.*" Deleuze e Guattari (1980).

6 Como o livro um pouco anterior ao de Michel de Certeau, e citado por ele, de Augoyard intitulado *Pas à Pas, Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* (Paris, Seuil, 1979). No laboratório fundado por Augoyard – CRESSON (Grenoble) – vários pesquisadores trabalham ainda hoje sobre o tema, como Jean-Paul Thibaud e Rachel Thomas. Thomas publicou recentemente *Marcher en ville, faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines,* (Paris, Archives contemporaines, 2010). Outros livros interessantes foram publicados nos EUA, tais como os de Rebecca Solnit, *A history of walking (*Nova Iorque: Penguin, 2000) e *A field guide to getting lost, de* 2005. No campo da arte também foram publicados livros sobre a questão do andar como os escritos por Thierry Davila (*Marcher, créer. Déplacements, flâneries et derives dans l'art de la fin du Xxème siècle*. Paris: Regard, 2002) e por Francesco Careri (*Walkscapes, el andar como práctica estética.* Barcelona: GG. 2002), que traz uma ideia interessante do 'andar a zonzo', zanzar, ziguezaguear, vagabundear, que se pode também relacionar ao perder-se.

7 Um capítulo do livro *Estética da ginga* foi dedicado à figura conceitual do labirinto: "O espaço labiríntico é o espaço da vertigem. Para poder penetrar no labirinto, percorrê-lo, faz-se necessário saber seguir, com os passos, a música de seus meandros. Em lugar de andar, é preciso saber dançar. O espaço da vertigem é o espaço dançado: ou o acompanhamos ou caímos no vazio. [...] O labirin-

to implica o aprendizado da dança. A dança condensa a música e dilui a arquitetura. A dança transforma o espaço em movimento: temporaliza o espaço. A música, disciplina temporal, e a arquitetura, disciplina espacial, se casam na dança, disciplina do movimento. O espaço labiríntico é o espaço em movimento". (Jacques, 2001a)

8 Como em "Haxixe em Marselha" (Benjamin, 1995a): "Para se aproximar dos mistérios da felicidade no êxtase seria preciso refletir sobre o fio de Ariadne. Que prazer no simples ato de desenrolar um novelo! E este prazer tem uma afinidade profunda tanto com o prazer do êxtase como o da criação. Prosseguimos, mas com isso descobrimos não só as sinuosidades da caverna na qual nos aventuramos, mas também desfrutamos essa felicidade de descobrir apenas devido àquela outra felicidade rítmica, que consiste no desenrolar de um novelo. [...] E no haxixe somos, em algo grau, prosadores alegres". O texto começa com uma longa citação de De Jöel e Frânkel que termina por: "A melhor descrição do estado de êxtase provocado pelo haxixe provém de Baudelaire: *Les Paradis Artificiels*".

9 Mais do que o nomadismo propriamente dito, o interessante seria discutir a questão do pensamento nômade em relação ao pensamento sedentário, hoje ainda hegemônico e consensual, inclusive na Universidade. Seria interessante também analisar como toda essa questão do nomadismo vem sendo "capturada" pelo pensamento urbanístico contemporâneo, de forma completamente dis-

tinta do que estamos tentando mostrar, sobretudo com relação às questões globalizadas de mobilidade e da circulação da informação.

10 Felizmente, eles nunca conseguem anular completamente essa possibilidade do se perder. Entretanto, o extremo do se perder estaria diretamente associado a questões puramente psicológicas, e até mesmo a tipos específicos de distúrbios (dromomania).

11 "Então, a cidade nos traz, através de sua materialidade, que é um dado fundamental da compreensão do espaço, essa presença dos tempos que se foram e que permanecem através das formas e objetos que são também representativos das técnicas. [...] Do aeroporto ao centro da cidade vai-se muito depressa, criam-se condições materiais para que o tempo gasto na viagem seja curto. Já entre os bairros, vai-se mais devagar, no sentido de que não há uma materialidade que favoreça o tempo rápido. Aqui, a materialidade impõe um tempo lento. Isso quer dizer que os pobres vivem dentro da cidade sob tempos lentos. São temporalidades concomitantes e convergentes que têm como base o fato de que os objetos também têm uma temporalidade, os objetos também impõem um tempo aos homens." Trecho da conferência de Milton Santos na mesa-redonda "O tempo na Filosofia e na História", promovida pelo Grupo de Estudos sobre o Tempo do Instituto de Estudos Avançados da USP em 29/05/1989.

12 "Na verdade, seja qual for o corpo social, a velocidade hegemônica constitui uma das suas características, mas a definição da realidade somente pode ser obtida considerando-se as diversas velocida-

des em presença. E, seja como for, a eficácia da velocidade não provém da técnica subjacente. A eficácia da velocidade hegemônica é de natureza política e depende do sistema sociopolítico em ação. Pode-se dizer que, em uma dada situação, tal velocidade hegemônica é uma velocidade imposta ideologicamente". (Santos, 2000)

13 "No caso dos países do Terceiro Mundo, será mais adequado não perder de vista a verdadeira *flexibilidade tropical* de que as grandes cidades dispõem e que atenuam o tamanho de sua crise" (Santos, 1991).

14 Movimento e velocidade também precisariam ser diferenciados: "o movimento pode ser muito rápido, nem por isso é velocidade; a velocidade pode ser muito lenta, ou mesmo imóvel, ela é, contudo, velocidade", Deleuze e Guattari (1980).

15 Silvana Olivieri trabalha hoje com essa ideia de tornar os espaços mais opacos, ela quer criar "Opacificações" (série de intervenções em contextos urbanos) e, também, propõe um instigante "Opaciômetro", que seria "um equipamento, ou melhor, um tipo de dispositivo para detecção e aferição do coeficiente de opacidade nos mais diferentes espaços urbanos." (ver "Caderno de provocações", encontro CORPOCIDADE 2, Salvador/Rio de Janeiro, 2010).

16 Milton Santos chama atenção para a própria lentidão dos corpos: "A lentidão dos corpos contrastaria então com a celeridade dos espíritos?", ele se pergunta após o parágrafo onde explica a força dos lentos, no artigo intitulado "Metrópole: a força dos fracos é seu tempo lento". (Santos, 1993)

17 A figura tradicional do *flâneur* geralmente é masculina, as mulheres que habitam as ruas, mulheres de rua, sempre foram mal vistas. Várias pesquisadoras, como Régine Robin ou Nadja Monnet, passaram a trabalhar com a figura da *flâneuse*. Uma revista sobre o tema foi publicada: *Today's Global Flâneuse,* Journal of Transnational Women's and Gender Studies v. 7, 2009.

18 Dissertação de mestrado defendida no PPG-AU/FAUFBA em 2011: *Deambulações pelo Aglomerado da Serra. Lentidão, Corporeidade(s) e Obliteração em Favelas de Belo Horizonte*.

19 Mesa-redonda "Homens lentos, espaços opacos e rugosidades", Laboratório Urbano - PPG-AU/FAUFBA, agosto 2011, com a presença de Ana Clara Torres Ribeiro, Ana Fernandes, Cassio Hissa, Cibele Risek e Paola Berenstein Jacques. Algumas das ideias de Ana Clara Torres Ribeiro sobre o tema aqui citadas foram reafirmadas na fala desse dia, outras nos foram transmitidas em várias conversas informais ou em encontros anteriores.

20 O modelo Barcelona, em sua versão para exportação, em particular para América Latina (*Centro Iberoamericano de Desarrollo Estratégico Urbano* - CIDEU), hoje de novo muito citado no Brasil em tempos de Copa do Mundo e Olimpíadas no país – com relação direta com a imagem do corpo-máquina-atleta – oferece consultores especializados na criação de imagens-cenários espetaculares.

21 "Igualmente, Barcelona é também uma modelo, ou melhor, uma *top model*, uma mulher que foi treinada para permanecer atrativa e sedutora, que passa seu tempo se maquiando e se arrumando

no espelho, para depois ser exibida nas passarelas das cidades--fashion, o mais in em matéria urbana." (Delgado, 2007, tradução da autora). Ver também nosso artigo *on line:* "Notas sobre espaço público e imagens da cidade" em Arquitextos 10.110, Vitruvius, jul 2009 e Xico Costa, "Cidade, souvenires e Gisele Bündchen", in Arquiteturismo 14, Vitruvius, abr 2008.

22 "Este corpo-produto é a criatura de disciplinas comprometidas com a elaboração da forma. Essas disciplinas desafiam a arquitetura e o urbanismo no que concerne à preservação de sua autonomia reflexiva e do seu histórico compromisso com o humanismo. Os termos desses desafios e das armas financeiras que os acompanham estão expostos, com nitidez, nas tentativas de subordinação do corpo universal às demandas do corpo-produto. Até que ponto? Até quando? Pensamos que a busca de respostas a essas perguntas pode ajudar a descoberta de racionalidades alternativas no cerne das relações corpo-imagem-lugar, libertando o gesto e a palavra da resistência do invólucro conservador que procura contê-los, controlando seu sentido" (Ribeiro, 2007)

23 O termo corpografia, para designar um tipo de registro da cidade no corpo de seus habitantes, foi inicialmente sugerido por Alain Guez, a partir da leitura do nosso artigo "Éloge des errants: l'art d'habiter la ville", apresentado em colóquio (Cerisy-la-Salle) em setembro de 2006 e publicado em livro organizado por Alessia de Biase, Augustin Berque e Philippe Bonnin (*L'Habiter dans sa poétique première*. Paris: Donner Lieu, 2008). Desde 2007, a ideia vem ga-

nhando desdobramentos pelo enfoque coadaptativo dos estudos dos processos de interação entre corpo e ambiente desenvolvidos a partir da parceria com a pesquisadora de dança Fabiana Dultra Britto. Alguns textos já publicados expõem o argumento explicativo da ideia de corpografia como "Cenografias e corpografias urbanas – um diálogo sobre as relações entre corpo e cidade" publicado no Caderno do PPG-AU (*Paisagens do Corpo*. Número especial, 2008) ou o livro *Corpocidade: debates, ações e articulações* (Salvador: EDUFBA, 2011).

24 Vários autores, para se oporem à questão do "corpo", principalmente no campo das artes, vão propor a ideia de "corporeidade", às vezes mesmo como um "anticorpo", como Michel Bernard (*De la création chorégraphique*. Paris: CND, 2002), que define a corporeidade como "espectro sensorial e energético de intensidades heterogêneas e aleatórias".

25 Sobre essa ideia, ver a noção de *Corpo sem Órgãos* (CsO), que se opõe à ideia de corpo-organismo, que Deleuze e Guattari definem a partir do termo de Artaud: "O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intenso, anárquico, que só têm polos, zonas, limites ou variações. É uma potente vitalidade não orgânica que o atravessa [...]. O CsO é o campo de imanência do desejo". Ver o platô "Como criar para si um corpo sem órgãos" em Deleuze e Guattari (1980).

26 "Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe

aos órgãos, mas a essa organização de órgãos que se chama organismo." (Deleuze e Guattari, 1980)

27 Ver Félix Guattari e Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografias do desejo.* Petrópolis: Vozes, 2005.

28 Termo utilizado por Hélio Oiticica – "Incorporação do corpo na obra e da obra no corpo. In-corporação" – em fala no filme HO, de Ivan Cardoso.

REFERÊNCIAS

Agamben, Giorgio. Ensaio sobre a destruição da experiência, original de 1978. In: *Infância e História:* destruição da experiência e origem da história. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

Andrade, Oswald de. Manifesto Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, São Paulo, 18 mar.1924.

_____. Nova escola literária. *O Jornal,* Rio de Janeiro, 18 maio 1928a.

_____. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropologia*, maio 1928b.

Andrade, Mário de. *Paulicea Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922.

_____. *O turista aprendiz,* original de 1927, publicado em 1943. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

Arendt, Hannah. Introduction. In: *Illuminations:* Essays and Reflections. New York: Schocken Books, 1969.

Aragon, Louis. *O camponês de Paris*. original de 1926. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Baudelaire, Charles. Un jour de pluie. In: *Oeuvres Complétes.* Paris: La Pléiade, Gallimard, 1961.

Baudelaire, Charles. As flores do mal. original de 1857. Trad. Ivan Junqueira. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a.

_____. Edgard Allan Poe. Sua vida e suas obras. original de 1852. Trad. Joana Angélica D'Ávila Melo e Marcella Montara. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002b.

_____. O pintor da vida moderna. Trad. Suely Cassal. original de 1863. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002c.

_____. Pequenos Poemas em Prosa (O *Spleen* de Paris). original de 1869. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002d.

_____. Projéteis. originais de 1855 a 1862, publicado em 1869. Trad. Fernando Guerreiro. In: *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002e.

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.

Benchimol, Jaime. *Pereira Passos:* um Haussmann tropical. Rio de Janeiro: Biblioteca Carioca, 1990.

Benjamin, Walter. Paris do Segundo Império. Trad. José Carlos Martins. In: *Obras Escolhidas. Volume III.* Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989a.

Benjamin, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. Trad. Hemerson Baptista In: *Obras Escolhidas. Volume III.* Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

_____. Experiência e pobreza, original de 1933. In: *Obras escolhidas. Volume I.* Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, original de 1936. In: *Obras escolhidas. Volume I.* Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia, original de 1929. In: *Obras escolhidas. Volume I.* Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

_____. Sobre o conceito de história. Original de 1940. In: *Obras escolhidas. Volume I.* Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994d.

_____. Haxixe em Maselha. Original de 1928. In*: Obras escolhidas. Volume II.* Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995a.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. Original de 1928. In: *Obras escolhidas. Volume II.* Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995b.

Benjamin, Walter. Rua de mão única, original de 1928 In: *Obras escolhidas. Volume II.* Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995c.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Benjamin, Walter; Adorno, Theodor W. Carta original de 1935. In: *Correspondance 1928-1940*. Paris: Aubier, 1979.

Bentes, Ivana (org.). Multitropicalismo, cine-sensação e dispositivos teóricos. In: catálogo *Tropicália:* uma revolução na cultura brasileira 1967-1972. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bresciani, Maria Stella. *Londres e Paris no século XIX:* o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Breton, André. *Entretiens*, Paris: Gallimard, 1952.

_____. *Nadja,* original de 1928. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Cardoso, Ivan. Hélio Oiticica, entrevista a Ivan Cardoso. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 nov.1985.

Carvalho, Flávio de. A nova forma poética, uma conversa com Tristan Tzara. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 27 ago.1935.

_____. A única arte que presta é a arte anormal. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 set.1936.

Carvalho, Flávio de. A paisagem sorridente e o político (série casa, homem e paisagem). *Diário de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1956a.

_____. A moda e o novo homem: a grande imaginação do limite, vagando pela rua. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 04 mar.1956b.

_____. Moda verão para a cidade. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 24 jun.1956c.

_____. *A Moda e o Novo Homem*: Coletânea de textos publicados no Jornal Diário de São Paulo em 1956. São Paulo: Ed. Senac, 1992.

_____. *Experiência nº 2*: Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência. Original de 1931. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

_____. *Ossos do mundo*. Original de 1936. São Paulo: Antiqua, 2005.

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.

Debord, Guy. *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, 2003a.

_____. 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, 2003b.

_____. 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, 2003c.

_____. 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.

De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano:* 1. artes de fazer, original de 1980. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis (RJ): Vozes, 1994.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition.* original de 1968. 6a ed. Paris: PUF, 1989.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mille Plateaux*: capitalisme et schizophrènie. Paris: Les éditions de Minuit, 1980.

Delgado, Manuel. *La ciudad mentirosa:* fraude y miseria del 'Modelo Barcelona'. Madrid: Catarata, 2007.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos vagas-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Gomes, Renato Cordeiro. *João do Rio:* vielas do vício, ruas da graça. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

Harvey, David. *Espaços de Esperança.* Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maia Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

Hissa, Cassio. A lentidão no lugar da velocidade. In: revista *Dobra*, ano 3, n. 1, abr. 2012, no prelo.

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. 1954a.

_____. Une idée neuve en Europe, boletim *Potlatch 7,* 03 ago.1954b.

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. As favelas do Rio, os modernistas e a influência de Blaise Cendrars. *Interfaces* - Revista do Centro de Letras e Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, 2000.

_____. *Estética da ginga*: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001a.

_____. *Les favelas de Rio:* un enjeu culturel. Paris: L'Harmattan, 2001b.

_____. (org). *Apologia da Deriva:* escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. Espetacularização da cidade contemporânea. In: *Territórios Urbanos e Políticas Culturais*, número especial Cadernos do PPG-AU/ FAUFBA, 2004.

João do Rio (pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto). *A alma encantadora das ruas*. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

_____. *Vida Vertiginosa*. original de 1911, com crônicas publicadas entre 1905 e 1910. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Kracauer, Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs*. Originais de 1925 a 1933. Trad. Jean-François Boutout. Paris: Gallimard, 1995.

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.

La Cecla, Franco. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Roma: Laterza, 1988.

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 da la vie quotidienne II*: Fondements d'une sociologie de la quotidienneté. Paris: L'arche, 1963.

Leite, Rui Moreira. *Flávio de Carvalho:* o artista total. São Paulo: Senac, 2008.

Ligiéro, Zeca. Flávio de Carvalho e a rua: experiência e performance. In: *O Percevejo*, ano 7, n. 7, 1999.

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.

O'Donnel, Julia. *A cidade do João do Rio.* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Oiticica Filho, César, EncontrHOs. 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.,1967a.

_____. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: Catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, MAM-RJ, 1967b.

_____. *A trama da Terra que Treme:* o sentido de vanguarda do grupo baiano. 24 set.1968a.

_____. *Balanço da cultura brasileira*. 1968b.

_____. *Tropicália.* 04 mar.1968c.

_____. Sem título. 24 out. 1969.

_____. Crelazer. Revista de *Cultura Vozes*, Petrópolis, 06 ago.1970.

_____. Sem título. notas avulsas. 01 set.1971a.

Oiticica, Hélio. 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.

_____. *EU em MITOS VADIOS/IVALD GRANATO*, Texto/release. 24 out.1978.

_____. Sem título. Anotações manuscritas em caderno. 1979.

Poe, Edgard Allan, O homem das multidões, original de 1840, publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*. Trad. Oscar Mendes. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2001.

Rancière, Jacques. *Le partage du sensible* : esthétique et politique. Paris: La Fabrique, 2000.

Ribeiro, Ana Clara Torres. Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia. In:*Revista Brasileira de Educação Médica*, V.24, N.1, jan./abr. 2000.

_____. Oriente Negado: cultura, mercado e lugar. In: *Territórios urbanos e políticas culturais*. Número especial dos Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2004.

_____. Fronteiras da ciência: interdisciplinaridade e política. In*: IV Encontro com o pensamento de Milton Santos*, 2006.

Ribeiro, Ana Clara Torres. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos, In: *Resistências em espaços opacos*. Número especial do Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2007.

Risério, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

_____. Batmakumba. In: Oliveira, Ana de (org), *Tropicália:* ou panis e circencis. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

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.

Sangirardi Jr. *Flávio de Carvalho:* o revolucionário romântico. Rio de Janeiro: Philobibilion, 1985.

Sansot, Pierre. *Du bon usage de la lenteur.* Paris: Payot & Rivages, 1988.

Santos, Milton. Flexibilidade Tropical. revista *Arquitetura e Urbanismo*, out./nov. 1991.

_____. Metrópole: a força dos fracos é seu tempo lento. *Ciência & Ambiente,* jul./dez. 1993.

Santos, Milton. *A natureza do espaço:* Técnica e Tempo. Razão e Emoção. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Por uma outra globalização:* do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Elogio da lentidão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2001.

Sennett, Richard. *Carne e Pedra :* o corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução de Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

Simmel, Georg. *Les grandes villes et la vie de l'esprit.* Original de 1903. Trad. Françoise Ferlan. Paris: L'Herne, 1983.

Soupault, Philippe. *Les dernières nuits de Paris,* original de 1928. Paris: Gallimard, 1997.

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.

¶

Esta obra foi publicada no formato 130 x 180 mm
utilizando a fonte Swift
Impresso na Gráfica Santa Marta na Paraíba
Papel Pólen Soft 80 g/m² para o miolo e
Duo Design 350g/m² para a capa
Tiragem de 500 exemplares

Salvador, 2012

ELOGIO AOS ERRANTES pretende ser um elogio da valorização de um tipo de experiência cada vez mais rara nas cidades contemporâneas: a experiência urbana da alteridade. As práticas da errância urbana – ou seja, as experiências erráticas da cidade realizadas pelos errantes citados neste livro – são pensadas como possibilidades de experiência da alteridade urbana. Contrapondo-se a todos os discursos que demonstram destruição ou, até mesmo, expropriação da experiência na cidade contemporânea, este livro pretende afirmar sua sobrevivência, apontando para uma possibilidade de urbanismo mais incorporado.

ISBN 978-85-232-0870-7

9 788523 208707