

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Arquitetura
Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

Laura Fonseca de Castro

**DESLEGITIMAR, ATUALIZAR, VULGARIZAR:
o desvio como método de transformação material, narrativa e performática
de espacialidades urbanas**

Belo Horizonte
2021

Laura Fonseca de Castro

**DESLEGITIMAR, ATUALIZAR, VULGARIZAR:
o desvio como método de transformação material, narrativa e performática
de espacialidades urbanas**

Versão Final

Tese apresentada ao Núcleo de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Arquitetura e Urbanismo.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Lucena Velloso

Belo Horizonte
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

C355d

Castro, Laura Fonseca de.

Deslegitimar, atualizar, vulgarizar [manuscrito] : o desvio como método de transformação material, narrativa e performática de espacialidades urbanas / Laura Fonseca de Castro. - 2021.

206 f. : il.

Orientadora: Rita de Cássia Lucena Velloso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura - aspectos sociais - Teses. 2. Espaço (Arquitetura) - Teses. 3. Espaço urbano - Teses. 4. Metodologia - Teses. I. Velloso, Rita de Cássia Lucena. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD: 720.103

Ficha catalográfica: Maryne Mirydyane Medeiros CRB-1/2997



FOLHA DE APROVAÇÃO

O desvio como método de transformação material, narrativa e performática de espacialidades urbanas

LAURA FONSECA DE CASTRO

Tese submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do grau de Doutor em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 26 de outubro de 2021, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. – Rita de Cássia Lucena Velloso - Orientadora
EA-UFMG

Prof. Dr. Thiago Canetleri de Mello e Sá
EA-UFMG

Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques
UFBA

Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik
USP

Prof. Dr. Fernando Freitas Fuão
UFRGS

Belo Horizonte, 26 de outubro de 2021.

AGRADECIMENTOS

A Prof. Dra. Rita Velloso, pelos ensinamentos.

A Prof. Dra. Celina Borges Lemos, pela confiança.

A Lisley Braun, Thiago Canettieri, Marina Sanders, Leonardo Izoton, Clarissa Campos, Taís Clark, Júlio Emílio, Márcio Gabrich, Leca Kangussu, Flávia Nassif, Diogo Carvalho e André Soares, pelas colaborações, discussões e companheirismo acadêmico.

A UFMG, NPGAU, Biblioteca Professor Raffaello Berti, Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo e Grupo Cosmópolis, pela base.

A The New School, The Urban Systems Lab, The Museum of Modern Art e Prof. Dra. McKenzie Wark, pela troca.

A PUC Minas, pela oportunidade.

A Capes Proex e Print, pelo financiamento desta pesquisa¹.

A Mônica, Márcia, Dudu, Bia, João Vitor, Adriana e Mariana, pelo afeto.

A Caju, Frida, Naná e Dimitri, pelos olhares.

E a eterna gratidão a José Augusto, Carolina, Tiago e Julia, pelo amor incondicional e presença cotidiana.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

A tese desenvolve um método de transformar espacialidades urbanas em diferentes escalas a partir da produção material, narrativa e performática. Ele se baseia no conceito de desvio (*détournement*), que considera o uso coletivo de elementos pré-fabricados na construção de novos arranjos espaciais. O desvio surgiu como prática artística de vanguarda na metade do século XX e se popularizou como método de trabalho da Internacional Letrista e da Internacional Situacionista. A análise crítica se organiza em três capítulos: Deslegitimar, Atualizar e Vulgarizar. Os marcos teóricos principais são a crítica da economia política de Marx, nas considerações acerca da produção material do espaço, e as investigações sobre as experiências subjetivas urbanas de Freud, na elaboração simbólica que opera pela linguagem. Edificações, territórios urbanos e objetos são analisados através de narrativas desviantes que caracterizam sua plasticidade e inserção nas relações sociais e culturais contemporâneas, inclusive na esfera digital. Em cada capítulo são analisados dois casos exemplares, somando seis ao total, a fim de discutir nuances relativas às condições e desobediências estéticas, socioterritoriais e culturais que atravessam o século XXI. O argumento caracteriza o desvio, ao final, como um (anti-)método que tem como resultado a deslegitimação, pela materialidade, do estatuto da propriedade privada e do espetáculo, a atualização narrativa, pela linguagem, de situações de mal-estar e a vulgarização, pelo corpo que opera a práxis cotidiana, que se abre a novos processos transformativos desviantes.

Palavras-chave: *Détournement*; Desvio; Metodologia; Internacional Situacionista; Cotidiano; Experiência subjetiva

ABSTRACT

This research develops a method of transforming urban space based on material, narrative, and performative modes of production. It turns to the concept of *détournement* (deviation), which considers the collective use of prefabricated elements in creating new spatial arrangements. *Détournement* emerged as an avant-garde artistic practice in the mid-twentieth century and became popular as a working method of the Letrist International and the Situationist International. The critical analysis is organized into three chapters: to disregard, to actualize, and to vulgarize. The two main theoretical frameworks are Karl Marx's critique of modern political economy, considering the conditions for the material production of space, and Sigmund Freud's investigations on subjective urban experiences, in light of the symbolic elaboration that operates through language. Buildings, urban territories, and objects are analyzed through deviant narratives that characterize their plasticity and insertion in contemporary social and cultural relations, including its digital representations. In each chapter, two cases are analyzed to discuss nuances related to the aesthetic, socio-territorial, and cultural conditions that cross the 21st century. *Détournement* is characterized as an (anti-) method that results in the disregard of private property and the spectacle of images through materiality, the narrative actualization of discontent through language, and the vulgarization of everyday life praxis through bodies that open themselves to new deviant transformative processes.

Keywords: *Détournement*; Methodology; Situationist International; Everyday Life; Subjective Experience

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Fotograma do filme <i>Traité de Bave et d'Eternité</i> , de Isidore Isou, 1951. Fonte: Mubi. _____	21
Figura 2: Projeção do filme <i>L'Anticoncept</i> , de Gil J. Wolman, 1952, sobre um balão de hélio. Fonte: Museo Reina Sofia. _____	22
Figura 3: Filme 35 mm de <i>Hurlements en faveur de Sade</i> de Guy Debord, 1952. Fonte: Austrian Film Museum. _____	24
Figura 4: Publicação <i>Internationale Lettriste</i> , da <i>Internacional Lettrista</i> , 1954. Fonte: Acquaviva, 2010. _____	25
Figura 5: <i>Metagrafia Guy Debord</i> , de Gil J. Wolman, 1954. Fonte: Acquaviva, 2010. _____	26
Figura 6: Publicação datilografada <i>Potlatch</i> da <i>Internacional Lettrista</i> , 1954. Fonte: Revista Punkto. _____	29
Figura 7: Texto publicado <i>Manual do Desvio</i> , de Guy Debord e Gil J. Wolman, 1956. Fonte: Revista Inter. _____	31
Figura 8: Imagem composta a partir da organização das páginas do livreto <i>Fin de Copenhague</i> de Asger Jorn, 1957. Fonte: Monoskop. _____	33
Figura 9: Páginas do livreto <i>Mémoires</i> , de Guy Debord, 1959. Fonte: The Metropolitan Museum of Art. _____	34
Figura 10: Todos os volumes da revista <i>Internationale Situationniste</i> , da <i>Internacional Situacionista</i> , publicadas entre 1958 e 1969. Fonte: Christie's. _____	36
Figura 11: Diagrama do método do desvio e organização da tese. Fonte: Elaborado pela autora. _____	47
Figura 12: “As camadas nebulosas que modificam a percepção da realidade são as Supermídias.” Fotograma da cena em quem Patchy apresenta os sistemas urbanos ficticiais que estruturam o Rio de Janeiro. Fonte: Guerreiro do Divino Amor. _____	77
Figura 13: “Essa Ilha Pura vai ser bem legal, bem pura, é isso aí que a gente está merecendo para o Rio de Janeiro.” Fotograma da cena em quem Patchy visita o empreendimento imobiliário chamado “Ilha Pura”. Fonte: Guerreiro do Divino Amor. _____	78
Figura 14: Colagem cyberpunk que compõe o sumário da revista <i>SuperRio Superficções</i> . Fonte: Guerreiro do Divino Amor. _____	81
Figura 15: Captura de tela da reportagem publicada pela Folha de São Paulo sobre o Parquinho do Nego em 2017, que mostra José Adair de Oliveira em frente a seu bar, no lote desviado em playground pela vizinhança. Fonte: CARNEIRO, 2017. _____	86
Figura 16: Espaço público cimentado e com a presença dos equipamentos padronizados da “Academia da Cidade” de Contagem-MG, com alguns pneus pintados do antigo	

Parquinho do Nego ao fundo. Fonte: Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Contagem/ Ricardo Lima.	89
Figura 17: Croqui da proposta urbana para o Rio de Janeiro feita por Le Corbusier, Brasil em 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier/ADAGP, Paris; Artists Rights Society (ARS), Nova York.	101
Figura 18: Maquete do Plano Obus, de Le Corbusier, Argel, Argélia, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier/ADAGP, Paris.	101
Figura 19: A Strip, colagem de perspectiva arquitetônica e fotografia que compõe o projeto urbano Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.	131
Figura 20: A Strip, colagem de planta arquitetônica sobre mapa da cidade de Londres. Ao centro, a Strip primária para atividades coletivas e, em vermelho, as strips secundárias. Fonte: The Museum of Modern Art.	132
Figura 21: “A área de recepção”, colagem que compõe o projeto urbano de Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura, de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.	135
Figura 22: “Área Central”, perspectiva isométrica que compõe o projeto urbano de Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura, de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.	135
Figura 23: “Dirigindo pela América, as imagens que você vê fazem algo acontecer. A razão pela qual tirei tantas fotos é parte da história. Não posso explicar ainda”. Fotograma do filme Alice nas cidades, de Wim Wenders, 1974. Fonte: ALICE, 1974.	143
Figura 24: “Espere uns minutos e vai aparecer”. Fotograma do filme Alice nas cidades, de Wim Wenders, na cena dentro do avião, em que Alice observa pela primeira vez uma imagem se formar no filme polaroide. Fonte: ALICE, 1974.	144
Figura 25: “Pelo menos saberá como você é”. Fotograma do filme Alice nas cidades, de Wim Wenders, na cena em que a menina pega a câmera para fotografar Phil e entrega a ele a imagem, sobre a qual também aparece o seu reflexo. Fonte: ALICE, 1974.	145
Figura 26: Dois fotogramas do filme “2001: Uma odisseia no espaço”, de Stanley Kubrick, que retratam o encontro dos astronautas com o monolito. Fonte: 2001: UMA ODISSEIA, 1968.	170
Figura 27: Três fotogramas do vídeo memético emitido por Memelito. Fonte: Arquivo digital em formato mp4 cedido por Saquinho de Lixo.	173
Figura 28: Mais três fotogramas do vídeo memético emitido por Memelito. Fonte: Arquivo digital em formato mp4 cedido por Saquinho de Lixo.	176
Figura 29: “Quando a igreja foi construída no meu cu, ela realmente começou em mim.” Colagem digital, 2018. Fonte: PROFANA, 2020.	183

- Figura 30: “Se Deus pode ser Deuse, como ela se manifesta em nossos corpos?”. Desvio de mobiliários e ambiente do auditório do museu transformado em igreja, 2019. Fonte: JA.CA, 2019b. _____ 184
- Figura 31: “Vou montando esse lugar que é sagrado, lugar do corpo que busca a plenitude espiritual.” Colagem digital, 2018. Fonte: PROFANA, 2020. _____ 186
- Figura 32: Afirmar que esta tese é um dos maiores anti-métodos de todos os tempos é desviar a frase de Debord. Fotograma do documentário Critique de la séparation de 1961. Fonte: CRITIQUE, 1961. _____ 189

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Resumo das obras analisadas na introdução para a sistematização do conceito de desvio, organizadas cronologicamente. Fonte: Elaborado pela autora. _____ 18

Tabela 2: Resumo dos estudos de caso da tese. Fonte: Elaborado pela autora. _____ 50

LISTA DE SIGLAS

IS	Internacional Situacionista
IL	Internacional Letrista
CIAM	Congresso Internacional de Arquitetura Moderna
OMA	Office of Metropolitan Architecture
UU	Urbanismo Unitário

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 NÃO HÁ DESVIO SOBRE O VAZIO	14
1.2 SOBRE A MATERIALIDADE DESVIADA: FILMES, COLAGENS, PINTURAS, REVISTAS, LIVRETOS, PRÉDIOS, RUAS, BAIRROS, CIDADES INTEIRAS	15
1.3 UMA CRÍTICA DA SEPARAÇÃO	38
1.4 A ARQUITETURA SERVE DE SUPORTE PARA DESVIOS MATERIAIS, NARRATIVOS E PERFORMÁTICOS	40
1.5 O MÉTODO: DESLEGITIMAR, ATUALIZAR, VULGARIZAR	45
2 DESLEGITIMAR	51
2.1 AS CONDIÇÕES MODERNAS PARA FAZER O MATERIAL	53
2.2 O CAPITAL SE TORNA IMAGEM	64
2.3 NARRATIVAS À MARGEM	72
2.3.1 <i>Caso de deslegitimação: Guerreiro do Divino Amor anuncia superempreendimentos</i>	75
2.3.2 <i>Outro caso de deslegitimação: Nego constrói um parquinho na periferia</i>	84
3 ATUALIZAR	96
3.1 CONSIDERAR A MEMÓRIA PARA RESSIGNIFICAR AS COISAS NO PRESENTE	98
3.2 O EMARANHADO URBANO: PELAS CONTINGÊNCIAS QUE O SUJEITO DESVIA	109
3.3 O MAL-ESTAR É UMA CONDIÇÃO INELIMINÁVEL	121
3.3.1 <i>Caso de atualização: Rem Koolhaas e Elia Zenghelis radicalizam as fronteiras</i>	129
3.3.2 <i>Outro caso de atualização: Wim Wenders retrata os vazios</i>	139
4 VULGARIZAR	152
4.1. DA CONSCIÊNCIA PARA A TRANSFORMAÇÃO: A ESTRANHEZA	154
4.2 O MAU GOSTO PERFORMÁTICO	159
4.3 OS OBJETOS, SEUS RESÍDUOS E PROFECIAS	163
4.4.1 <i>Caso de vulgarização: o Saquinho leva seu lixo digital para dentro do museu</i>	166
4.1.4 <i>Outro caso de vulgarização: Ventura Profana profana iluminações</i>	178
5 CONCLUSÃO: O ESPAÇO PELOS LIMITES DA IMAGEM, DA LINGUAGEM e DO CORPO	189
REFERÊNCIAS	194
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	205

1 INTRODUÇÃO

1.1 NÃO HÁ DESVIO SOBRE O VAZIO

O desvio (*détournement*) é o conceito fundamental desta pesquisa. Ele se refere à prática popularizada pelos membros da Internacional Situacionista (IS), que se valiam de elementos materiais preexistentes e os transformavam a partir de seu uso banal, produzindo, assim, situações novas críticas. O desvio, conceito que designa tanto uma prática quanto um método, se estabelece a partir da crítica da alienação cotidiana relacionada ao ritmo acelerado de produção e consumo da sociedade capitalista industrializada no segundo pós-guerra. Esta introdução vai tratar dos desdobramentos históricos da prática iniciada por movimentos artísticos audiovisuais no início dos anos 1950 e de sua estruturação como método que atravessa outros suportes midiáticos ao final dessa década. Apesar de o conceito ser discutido e amplamente experimentado nos campos da linguística, literatura, artes plásticas, cinema, comunicação e estudos de mídia, a consideração do *desvio como método de transformação do espaço* nos campos da arquitetura e dos estudos urbanos é ainda incipiente nos dias de hoje.

Esta tese de doutorado dá continuidade à minha pesquisa iniciada no mestrado, intitulada “O uso desviado do espaço”, também orientada pela Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Lucena Velloso, defendida em setembro de 2016 (CASTRO, 2016). O tema da dissertação se referiu aos modos de uso do espaço público na cidade contemporânea. O trabalho teve como objeto as experiências estéticas da vida urbana cotidiana, consideradas a partir da proposição e análise de situações de uso inventivo e de provocações artísticas realizadas em equipamentos urbanos públicos espaciais existentes em Belo Horizonte. Sumariamente, as experiências de uso do espaço foram analisadas através dos conceitos de “antidisciplina” e “contraconduta”, sob a perspectiva de Michel Foucault (1999; 2008), de “desvio”, de acordo com a Internacional Letrista (DEBORD; WOLMAN, 2014) e a Internacional Situacionista (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958), e de “jogo”, conforme discutido por Vilém Flusser (2008). O argumento central da dissertação se referiu ao condicionamento dos corpos no espaço de acordo com um programa social disciplinar e espetacular. Para isso, analisei manifestações desobedientes que se organizavam em prol da autonomia coletiva. A conclusão, naquela ocasião, foi que o “uso desviado do espaço” se manifesta como uma ruptura da ordem de controle disciplinar sobre o comportamento que opera no cotidiano urbano. O desvio, como alternativa prática de experimentação estética no espaço público, possibilita usar e ressignificar os objetos e estruturas urbanas de maneira autônoma, pois ele

se desenvolve como um jogo com regras preestabelecidas, mas que convidam a serem ultrapassadas.

Se, em meu mestrado, o desvio foi analisado a partir de suas possibilidades estéticas e políticas no que se refere à experiência do espaço e ao uso de objetos e elementos urbanos existentes, a presente tese de doutorado argumenta em favor do desvio como uma alternativa metodológica também para a transformação material do espaço, a partir de considerações acerca da formação de subjetividades que se insurgem contra a ordem neoliberal hegemônica, que aliena os indivíduos em circunstâncias orientadas pelo trabalho estranhado ou pelo lazer consumível.

Ao final desta introdução, no item 1.5, os marcos teóricos que sustentam esta hipótese teórica serão detalhados de acordo com uma organização proposta em três etapas, cada uma representada por um capítulo: deslegitimar, atualizar e vulgarizar. Por ora, por ser o conceito indispensável para justificar a ordem de argumentação da tese, o **desvio** será caracterizado e localizado historicamente. As origens artísticas e os primeiros registros das manifestações práticas de desvio serão apresentados em ordem cronológica, evidenciando as nuances conceituais e as transformações por que passaram de acordo com as propostas de cada vanguarda artística que o experimentou até a publicação da primeira revista *Internacional Situacionista*. Após a apresentação desse material de pesquisa, a tese se concentrará na argumentação da possibilidade de operar o desvio como método de transformação material, narrativa e performática da realidade urbana contemporânea, que depende do uso de suportes materiais arquitetônicos, urbanos e de objetos já existentes.

1.2 SOBRE A MATERIALIDADE DESVIADA: FILMES, COLAGENS, PINTURAS, REVISTAS, LIVRETOS, PRÉDIOS, RUAS, BAIRROS, CIDADES INTEIRAS

“Desvio” é a tradução para o português do termo francês “*détournement*”. Ele é a prática que pretende ultrapassar a tradição da arte por meio da realização e da experimentação estética como ação política. O conceito se refere ao modo não convencional de usar elementos pré-fabricados através da crítica de sua estrutura material e simbólica. O gesto transformador do desvio opera por meio da construção de situações urbanas, com o objetivo de associar o prazer estético ao cotidiano da cidade e, assim, ampliar as possibilidades de viver coletivamente. O desvio é uma resposta à necessidade de uma nova relação de produção e prática de vida após a Segunda Guerra Mundial, proposto em uma sociedade de costumes burgueses que, de acordo com os praticantes do desvio, deveriam ser superados. Ele foi uma

prática revolucionária no campo cultural e político, pois articulou elementos existentes a fim de realizar experiências novas.

Em resumo, o desvio foi um método proposto pela Internacional Letrista que, posteriormente, foi desenvolvido como atitude experimental cotidiana pelos integrantes da Internacional Situacionista. Ele pode ser encarado como um modo de produzir espaços na cidade contemporânea que articula as esferas coletiva e individual do sujeito que desvia: o desvio incorpora a dimensão da experiência estética do corpo que caminha pelos centros urbanos; do trabalhador que, ao mesmo tempo em que trabalha, mora, circula e se diverte; do habitante da cidade capitalista (*Homo faber*) que se percebe como um jogador (*Homo ludens*), que entende as regras colocadas pelas estruturas institucionais e se propõe a superar os limites impostos por elas. Ao incorporar estruturas existentes e atualizá-las para criar contextos críticos de experimentação, o desvio se organiza a partir do *uso* das coisas e dos espaços. Ele parte do reconhecimento da importância de superar a tradição por meio da experimentação estética como ação política transformadora, num processo dialético de desconstrução e de construção de processos históricos. Este trabalho apresenta uma argumentação que justifica a pertinência desse método de transformação também nas condições contemporâneas de urbanidade, para além dos contextos artísticos em que ele foi experimentado inicialmente.

A investigação do desvio como prática artística pode ser rastreada até os anos 1940, especificamente até algumas obras de Isidore Isou e Gabriel Pomerand, fundadores do Letrismo em 1946 (UCHÔA, 2019). Porém, o entendimento do desvio como um método é proposto por Gil J. Wolman e Guy Debord uma década depois da fundação do Letrismo, com a publicação do “Manual do desvio” na revista *Les Lèvres Nues* em 1956 (DEBORD; WOLMAN, 2014). Wolman e Debord são fundadores do movimento dissidente do Letrismo chamado Internacional Letrista. Posteriormente, em conjunto com o Movimento por uma Bauhaus Imaginista, de Constant Nieuwenhuys e de Asger Jorn, e com o Comitê Psicogeográfico de Londres, de Ralph Rumney, ele foi o precursor da Internacional Situacionista. Através do desvio, os situacionistas investigavam o processo de transformação e reinterpretação da vida cotidiana partindo de uma abordagem materialista histórica relacionada à discussão estética. Para a elaboração de uma crítica da experiência urbana cotidiana, a IS se valia de elementos materiais em diversos suportes, tal como textos, obras de artes plásticas, fotografias, filmes, publicidade e bens de consumo pré-fabricados (WARK, 2011).

O desvio como prática artística serve como uma tática que se abre ao plágio, como uma insurreição contra a propriedade privada, contra o formalismo acadêmico das artes e da

filosofia e contra a adoração fetichista de produtos prontos para serem consumidos. O suporte material dos desvios considerados nesta breve análise histórica é variado: eles foram realizados em filmes, em filmes sem imagens em movimento (gravações de áudio assíncronas, que não se relacionam diretamente com a imagem estática mostrada) e em suportes gráficos como colagens, pinturas, panfletos, livros e revistas. A consideração da materialidade dos elementos desviados é chave para a análise do desvio em arquitetura e urbanismo. Mesmo quando os letristas desviavam os textos e os vocábulos, a consideração de sua forma na impressão em livros, revistas, panfletos publicitários, em filmes, gravações sonoras e em telas é indispensável (WARK, 2011). A decisão metodológica de organizar as obras através do tempo orientou o critério para sua seleção, considerando o papel que tiveram na consolidação do desvio como um modo de trabalho incorporado no cotidiano pelos seus praticantes.

DATA	OBRA	MÍDIA	REALIZADORES
1951	Traité de bave et d'éternité	Filme	Isidore Isou
1952	L'Anticoncept	Filme, som sem imagem	Gil J. Wolman
1952	Hurléments en faveur de Sade	Filme, som sem imagem	Guy Debord
1952	Internationale Lettriste	Panfleto, página simples	Internacional Lettrista
1953	Métagraphies Influentielles	Colagem	Gil J. Wolman
1954	Potlatch	Boletim, p. grampeadas	Internacional Lettrista
1956	Mode d'emploi du détournement	Artigo em revista	Gil J. Wolman e Guy Debord
1957	Fin de Copenhague	Livreto em brochura	Asger Jorn e Guy Debord
1958	Internationale Situationniste	Revista, p. costuradas	Internacional Situacionista

Tabela 1: Resumo das obras analisadas na introdução para a sistematização do conceito de desvio, organizadas cronologicamente. Fonte: Elaborado pela autora.

Primeiramente, o conceito de desvio é apresentado a partir de suas letristas. O filme *Traité de bave et d'éternité* (*Tratado de baba e de eternidade*, tradução nossa), de Isidore Isou, (1951) é considerado como manifestação importante do Letrismo, movimento precursor da Internacional Lettrista. Ele será a primeira obra analisada neste trabalho, pois é considerado como referência estética indispensável para a elaboração dos filmes *L'Anticoncept* (*O anticonceito*, tradução nossa), de Gil J. Wolman, e *Hurléments en faveur de Sade* (*Uivos para Sade*) de Guy Debord, os dois produzidos em 1952, ano seguinte ao lançamento do tratado fílmico de Isou.

Wolman e Debord, junto a Jean-Louis Brau e Serge Berna, realizaram a primeira conferência do grupo Internacional Lettrista ainda em 1952 (FORD, 2005). A publicação *Internationale Lettriste* (*Internacional Lettrista*, tradução nossa) e as “*métagraphies influentielles*” (“metagrafias influentes”), feitas pela IL entre 1953 e 1954, são exemplos notórios das experimentações letristas feitas a partir das colagens de letras, palavras, frases e imagens retiradas de seus contextos originais para formar um novo conjunto crítico. Na publicação datilografada *Potlatch*, periódico da Internacional Lettrista lançado em 1954, estão os primeiros registros da tentativa de sistematização do desvio, já consolidado como prática incorporada ao processo de produção das obras da IL, como um método (LE BAIL, 2007).

O texto intitulado “Manual do desvio” (“*Mode d'emploi du détournement*”) é

publicado por Debord e Wolman, em 1956, na revista *Les lèvres nues*. Nele, os autores letristas constroem seu argumento em prol do desvio como prática de transformação de elementos existentes por meio da rearticulação e atualização das regras de ordenação desses mesmos elementos. É importante destacar que tanto o Letrismo quanto a Internacional Letrista têm como base a crítica da arte sob o viés da literatura e da linguística, considerando o texto escrito desde suas formas de apresentação até a investigação sonora de seus vocábulos.

O livro em brochura intitulado *Fin de Copenhague* (1957), feito por Asger Jorn, representa a prática do desvio no campo das artes plásticas e da pintura. O intercâmbio entre os integrantes do Movimento por uma Bauhaus Imaginista e da Internacional Letrista são fundamentais para a consideração do desvio como possibilidade de atravessamento entre registros materiais diferentes. Apesar de usar diferentes suportes midiáticos, essas manifestações do desvio têm em comum a crítica da propriedade privada e a necessidade de ressignificar elementos estéticos existentes (SUSSMAN, 1989).

Em 1957, é fundada a Internacional Situacionista, em Cosio d'Arroscia, no norte da Itália. Os textos publicados na primeira revista *Internacional Situacionista* (*"Internationale Situationniste"*, no original em francês) que tratam do desvio, da crítica da decomposição e do Urbanismo Unitário servirão de base para o entendimento do método que entende o fazer artístico como possibilidade de enfrentamento da lógica neoliberal, que atualmente orienta a produção de espaços nas cidades (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958).

Para esta pesquisa, é essencial traçar uma genealogia da formação do conceito de desvio em seus suportes midiáticos físicos diversos para que haja rigor na análise trazida para os dias de hoje e também no deslocamento do campo da linguística, das artes, e da filosofia para o estudo da produção do espaço arquitetônico e urbano, material e coletivo por excelência. A contribuição teórica inicial desta tese é a sistematização das origens do conceito de desvio para, em seguida, avançar à discussão da experiência e da produção do espaço no campo da arquitetura e do urbanismo. Com a análise crítica do desvio, tanto como prática quanto como método de transformação das estruturas materiais já construídas nas cidades capitalistas do século XXI, é possível entender sua pertinência e seus limites quando considerado nas ciências sociais aplicadas que recebem influência de fatores econômicos, culturais e sociais de modo diferente daquele com o qual as vanguardas letristas e situacionistas lidavam em sua época.

A crítica das relações sociais feita pelos situacionistas atravessa os campos da cultura e da economia política. Por isso, o desvio se configura como prática que estabelece uma relação dialética entre o reconhecimento da importância do passado cultural e a negação de

seu valor como expressão artística atual, considerando o declínio dessa expressão na sociedade fetichista após a crise do movimento modernista na década de 1950. Junto com as derivas, os jogos urbanos, a psicogeografia e o urbanismo unitário, o desvio compõe a metodologia de experimentação do espaço proposta pela Internacional Situacionista como tentativa de superação que incorpora o existente, mas o subverte. Desde suas primeiras manifestações, o desvio se caracteriza por um processo de deslegitimação, atualização e transformação.

O Letrismo foi um movimento artístico fundado em Paris por Isidore Isou e Gabriel Pomerand em 8 de janeiro de 1946 e se dedicou a fazer experimentações no campo da comunicação por meio da poesia de letras e sua sonoridade, para além de seu vínculo direto com as palavras (UCHÔA, 2019). Como dito anteriormente, é o precursor da formação da Internacional Letrista que, por sua vez, é precursora da Internacional Situacionista. De acordo com McKenzie Wark (2011), Isou era um poeta e cineasta bastante carismático que ia diariamente aos cafés da região de Saint-Germain, em Paris, bairro conhecido por ser frequentado por intelectuais e artistas de vanguarda na época. Em abril de 1951, Isou exibiu seu filme chamado *Traité de bave et d'éternité* (*Tratado de baba e de eternidade*) no já aclamado Festival de Cannes (JAPPE, 1999), fato que merece ser considerado como um marco importante para a investigação das origens da prática do desvio. Por mais que a definição do conceito do desvio não tenha sido um objetivo do Letrismo, pois não há registro de tentativa de sistematização pelo movimento, é possível perceber a presença da prática desviante na apresentação da forma e de conteúdo neste tratado filmico. Para a apresentação histórica desta pesquisa, o foco será dado à materialidade de sua proposta estética.

O filme é composto por poemas letristas, com fonemas que reduzem as palavras ao som das letras. A reorganização poética dos elementos constituintes da língua em uma linguagem inventada e inédita amplifica a percepção do movimento das cenas. É importante destacar que não há relação sincrônica entre imagem e som. Em *Traité de bave et d'éternité*, os dois sentidos primordialmente afetados pelo cinema — a visão e a audição — são separados entre si da experiência estética única de imersão narrativa normalmente proposta pelo cinema a quem assiste ao filme. Desse modo, a situação de mostra do trabalho rompe com a relação de passividade do espectador no cinema, pois ela é contrariada diante do mal-estar gerado por essa discrepância sensorial. Além disso, a própria celuloide que dá suporte material ao filme foi desviada: Isou arranhou o filme, passou produtos químicos alvejantes que clarearam e até mesmo apagaram partes das imagens e desenhou por cima dos fotogramas. Ou seja, Isou se valeu dos sons produzidos pela língua para criar uma linguagem e também se

valeu do suporte do filme existente para atualizar suas imagens (JAPPE, 1999).

Com duração original de mais de 4 horas, este filme causou escândalo no momento de sua exibição no Festival de Cannes², e foi nessa ocasião que Guy Debord entrou em contato direto com os letristas (JAPPE, 1999). Esse filme experimental, que recebeu do júri do festival o “Prêmio especial de vanguarda”, se organiza como um manifesto do Letrismo no cinema³, pois decompõe as formas estéticas e sociais do cinema (WARK, 2011). A proposta letrista de decompor as formas tradicionais das obras para depois remontá-las, não mais sob o registro da economia de produtos artísticos a serem consumidos alienadamente, mas sob o registro da criatividade e provocação artística, é uma importante lição que Guy Debord e Gil J. Wolman, fundadores da Internacional Letrista, levam adiante para a sistematização do desvio.



Figura 1: Fotografia do filme *Traité de Bave et d'Eternité*, de Isidore Isou, 1951. Fonte: Mubi.

L'Anticoncept (*Anticonceito*, tradução nossa) foi um filme finalizado em setembro de 1951 por Gil J. Wolman, exibido pela primeira vez em 11 de fevereiro de 1952 no cineclube *Avant-Garde 52* do *Musée de l'Homme*, em Paris. Sobre um balão de hélio, eram projetadas imagens intermitentes de círculos brancos alternadas com telas totalmente pretas durante uma hora, enquanto o realizador, sozinho, pronunciava poesia letrista e fazia experimentações

2 A versão distribuída comercialmente hoje em dia é uma edição de 124 minutos de duração, produzida por Raymond Rohauer e Leon Vickman em 1953.

3 O “Manifesto de poesia letrista” havia sido escrito em 1942 por Isidore Isou, mas, para este trabalho, o tratado fílmico é mais relevante para o conjunto da análise histórica. Para o manifesto escrito, ver: ISOU, I. **Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique**. Paris: Gallimard, 1947. (Collection Blanche).

sonoras. O áudio do filme é resultado das investigações que Wolman fez testando a velocidade de gravadores (ACQUAVIVA, 2010).

De acordo com o que ele apresenta no prefácio do filme, cada segundo é dividido em 24 partes, criando uma narração atônica. A confusão criada pelo som não sincronizado com os *flashes* claros de imagens monocromáticas que provocavam a plateia acabou por integrar os espectadores na situação criada pela mostra do filme. *L'Anticoncept* foi censurado em 2 de abril do mesmo ano por ser considerado “subversivo” pelas autoridades francesas (ACQUAVIVA, 2010, p. 14). Além de esteticamente agressivo para o sentido da visão, por alternar períodos no escuro com *flashes* brancos rápidos, Wolman incorporou e ultrapassou os elementos de discrepância sensorial do cinema propostos por Isou em *Traité de bave et d'éternité*.



Figura 2: Projeção do filme *L'Anticoncept*, de Gil J. Wolman, 1952, sobre um balão de hélio. Fonte: Museo Reina Sofia.

Por se tratar de uma subversão de formas artísticas já consideradas de vanguarda, *L'Anticoncept* foi uma referência fundamental para a produção crítica de Guy Debord como cineasta letrista. No final do mês de abril, após o filme ter sido censurado, Debord escreveu o

rascunho para seu filme *Hurlements en faveur de Sade (Uivos para Sade)*, que foi exibido em 30 de junho de 1952, em Paris. Pouco antes disso, no mesmo mês de junho, Guy Debord, Gil J. Wolman, Serge Berna e Jean-Louis Brau haviam se reunido secretamente e formado uma corrente radical dentro do Letrismo, que eles chamaram de Internacional Letrista. A IL realizou sua conferência de fundação em 7 de dezembro de 1952, na cidade de Aubervilliers, com esses mesmos integrantes (FORD, 2005).

Assim, o conteúdo de *Hurlements en faveur de Sade* deve ser considerado a partir do contexto crítico desenvolvido no Letrismo, mas esse filme aponta para as transformações que se desenrolariam nos anos seguintes pela Internacional Letrista. O longa-metragem não contém imagens, apenas falas de Guy Debord, Gil J. Wolman, Serge Berna, Barbara Rosenthal e Isidore Isou. Enquanto as vozes soam, a tela é branca, e, quando há silêncio, a tela é preta. Os períodos de silêncio podem durar mais de vinte minutos. O mais longo dura vinte e quatro, durante os quais o cinema permanecia totalmente escuro (JAPPE, 1999).

Antes da primeira exibição do filme, Guy Debord fez uma afirmação veemente: “O cinema está morto!” Tal frase é notória especialmente por ter sido pronunciada antes da projeção do filme sem imagens, porque aponta para uma proposta de relacionar o cinema com o público de uma maneira não espetacular. A desvalorização da arte cinematográfica proclamada nessa frase abre espaço para a reorganização letrista desta mídia aos moldes do que Isou e Wolman haviam desenvolvido previamente em termos de dissociação entre som e imagem, de experimentação sonora e de agressividade no uso da imagem vazia em telas monocromáticas. Debord ultrapassa seus companheiros, desviando citações ao longo do áudio do filme, que são copiadas e descontextualizadas de fontes não explicitadas pelo realizador, misturando diálogos inventados com leituras de reportagens de jornal, do Código Civil francês, de literatura etc. (SOUZA, 2006).



Figura 3: Filme 35 mm de *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord, 1952. Fonte: Austrian Film Museum.

No início do filme, Debord afirma que “*Hurlements en faveur de Sade*” é dedicado a Gil J. Wolman, o que deixa claro que eles mantêm uma relação de afeto e respeito entre si. Com a intenção de se afastarem do movimento de Isidore Isou, ainda em 1952, Debord e Wolman publicaram o primeiro número do panfleto *Internationale Lettriste*. Ele era organizado e diagramado como uma página única de jornal, que era duplicada e distribuída gratuitamente. Quatro números foram publicados entre 1952 e 1954, marcando a emancipação da IL da vanguarda artística do Letrismo (ACQUAVIVA, 2010).

O grupo Internacional Lettrista praticava o desvio, para além dos filmes e dos textos produzidos, também por “metagrafias influenciadoras” (do francês, “*métagraphies influentielles*”) feitas entre os anos de 1953 e 1954. Elas consistiam na colagem de letras, palavras e trechos encontrados em jornais e revistas como maneira de explorar as possibilidades dos signos de comunicação em um contexto cotidiano. A ação de fazer recortes e inventar novos signos por meio de códigos, letras, ideogramas e fotografias remete às obras do letrista Isidore Isou, mas também se aproxima das colagens dadaístas de Raul Hausmann, Kurt Schwitters e John Heartfield (CARERI, 2013).



Figura 4: Publicação *Internationale Lettriste*, da Internacional Lettrista, 1954. Fonte: Acquaviva, 2010.

De acordo com Acquaviva (2010), o procedimento fundamental das metagrafias influenciadoras é a percepção do alfabeto como representação pictórica e, ao contrário, também a imagem como representação de uma mensagem textual. A metagrafia é, para os letristas, uma “pós-escrita”. O desvio aqui se dá através da consideração tanto dos significados prescritos pelos elementos usados quanto de seus outros significados possíveis, inventados a partir de uma ação interpretativa e criativa. Na composição estética de suas

metagrafias, Wolman e Debord usavam materiais de publicidade, jornais, imagens recortadas e trechos de textos de livros e revistas. Wolman nunca assinou ou datou suas obras; esse hábito é uma manifestação da atitude crítica do artista quanto à determinação da autoria de obras de arte e sobre a validade da propriedade intelectual.

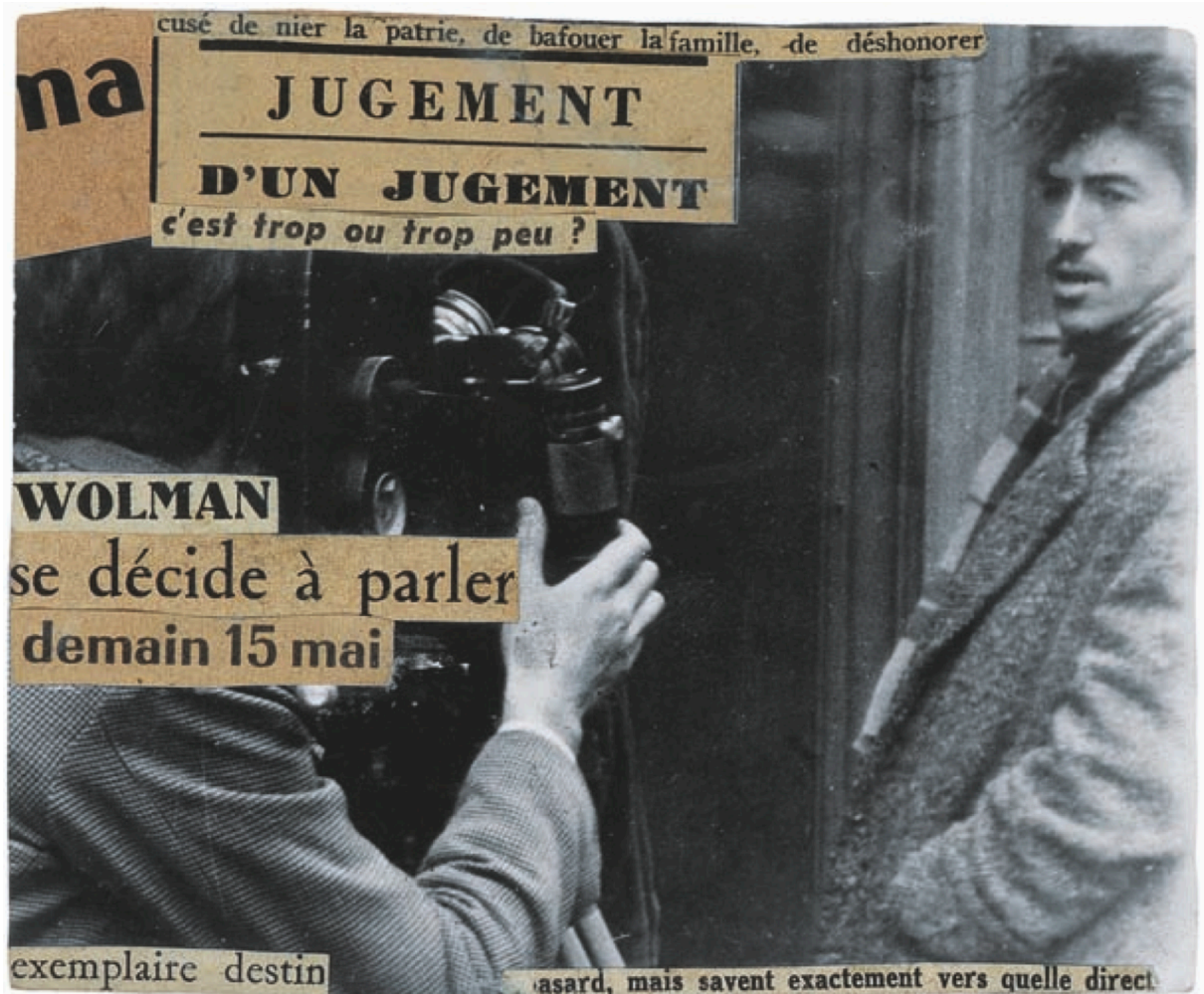


Figura 5: Metagrafia *Guy Debord*, de Gil J. Wolman, 1954. Fonte: Acquaviva, 2010.

A partir de 22 de junho 1954, os membros da IL iniciaram a publicação periódica *Potlatch*, que teve vinte e nove números lançados até 5 de novembro de 1957 (LE BAIL, 2007). Com o encerramento da produção do panfleto periódico *Internationale Lettriste*, a *Potlatch* passou a ser o principal meio de publicação das ideias da IL e serviu como boletim informativo do grupo. De acordo com Wark (2011), Michèle Bernstein foi a responsável pela datilografia dos artigos do boletim, que tinha diagramação simples, sem figuras, em páginas que eram fotocopiadas e grampeadas. *Potlatch* incluía notícias, piadas internas do grupo, textos de teoria, propostas de jogos e notas sobre a deriva. O periódico era feito para ser distribuído gratuitamente a leitores escolhidos arbitrariamente, pois era rigoroso na rejeição

da produção de mercadorias a serem consumidas (DEBORD, 1985).

Seu nome se refere a uma dádiva, *potlatch* é um termo usado na cultura dos índios norte-americanos da região do Pacífico Norte. O *potlatch* não é exatamente um presente, mas uma troca em que o doador oferece tempo, matéria e energia em troca de reputação (WARK, 2011). Assim, ele funciona como uma gratuidade e é repassado adiante como uma herança. A publicação é nomeada *Potlatch* pois, apesar da falta de dinheiro dos integrantes e do esforço e tempo dedicados à sua concepção, ela não era vendida, mas concebida como um instrumento importante para a comunicação e circulação das ideias do grupo.

No final do número 24, aparece o aviso em letras maiúsculas: “NÃO COLECIONE POTLATCH, O TEMPO TRABALHA CONTRA VOCÊ” (LE BAIL, 2007, p. 135, grifo original, tradução nossa⁴). No sentido de se manterem coerentes à crítica da propriedade privada, os integrantes da Internacional Letrista desafiavam a lógica econômica dos direitos autorais. As *Potlatch* podem ser consideradas uma experiência estética e um ato político, em forma e conteúdo, pois o periódico foi criado como um meio de divulgar informações em que os valores burgueses eram rejeitados como parte de um projeto emancipatório e coletivo.

O plágio em *Potlatch* é consciente e atrevido, encarado como suporte de construção e como prática necessária para a transformação coletiva do mundo em uma civilização nova. Neste momento, seus autores já são praticantes experientes do desvio: a prática do plágio é referida pela palavra *détournement* e pela conjugação do verbo *détourner* desde o número 3 do periódico *Internationale Lettriste*⁵, quando a IL se refere a um “processo decisivo para o futuro da comunicação: o *desvio* de frases” (LE BAIL, 2007, p. 134, grifo nosso, tradução nossa⁶). Na segunda edição de *Potlatch*, a expressão “desvio” aparece a primeira vez no item *Deux phrases détournées pour Ivich* (“Duas frases desviadas para Ivich”, tradução nossa). Os jogos de palavras propostos nas duas frases desviadas, no entanto, evidenciam a necessidade de embasamento em conteúdo preexistente partilhado entre o grupo.

O desvio percebe a potência disruptiva e revolucionária que reside na desapropriação de elementos que já existem no mundo, não importa se foram feitos por outras pessoas ou em outros tempos e lugares. Coerentemente, os letristas não se importavam se suas obras fossem,

4 “NE COLLECTIONNEZ PAS POTLATCH, LE TEMPS TRAVAILLE CONTRE VOUS.” (LE BAIL, 2007, p. 135).

5 Não tive acesso às edições originais da publicação *Internationale Lettriste*, mas às reproduções digitais de seu conteúdo. No entanto, o número 3 da mesma está integralmente disponível como figura no catálogo da exposição feita pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, de Acquaviva *et al.* (2010, p. 16). Ele foi digitalizado com resolução suficiente para que se leia os artigos na íntegra e a imagem do catálogo de Acquaviva corresponde à Figura 4 desta tese.

6 “[...] un procédé décisif pour l’avenir de la communication : le *détournement des phrases*.” (LE BAIL, 2007, p. 134).

elas mesmas, desviadas por outras pessoas ou grupos. Se Wolman nunca assinou ou datou suas obras, na revista *Potlatch* número 22, de 9 de setembro de 1955, essa atitude aberta ao desvio é assumida por todo o grupo quando é anunciado que: “Todos os textos publicados em *Potlatch* podem ser reproduzidos, imitados ou parcialmente citados sem qualquer indicação de origem” (LE BAIL, 2007, p. 118, grifo original, tradução nossa⁷)⁸. A postura provocadora e materialmente desapegada do grupo indica uma vontade de compartilhamento de protagonismo e de reconhecimento do grupo como um coletivo emaranhado de processos e valores compartilhados. Ou seja, o todo não se limita à soma das partes e a Internacional Letrista se recusava a ser um conjunto de autores individuais.

⁷ “*Tous les textes publiés dans Potlatch peuvent être reproduits, imités, ou partiellement cités, sans la moindre indication d’origine.*” (LE BAIL, 2007, p. 118).

⁸ Destaco a ironia de ter que apresentar na tese a referência bibliográfica de uma frase que nega diretamente essa necessidade. Entretanto, para fins de cotejamento do trabalho acadêmico e validação da pesquisa de doutorado, todas as referências usadas serão apresentadas.

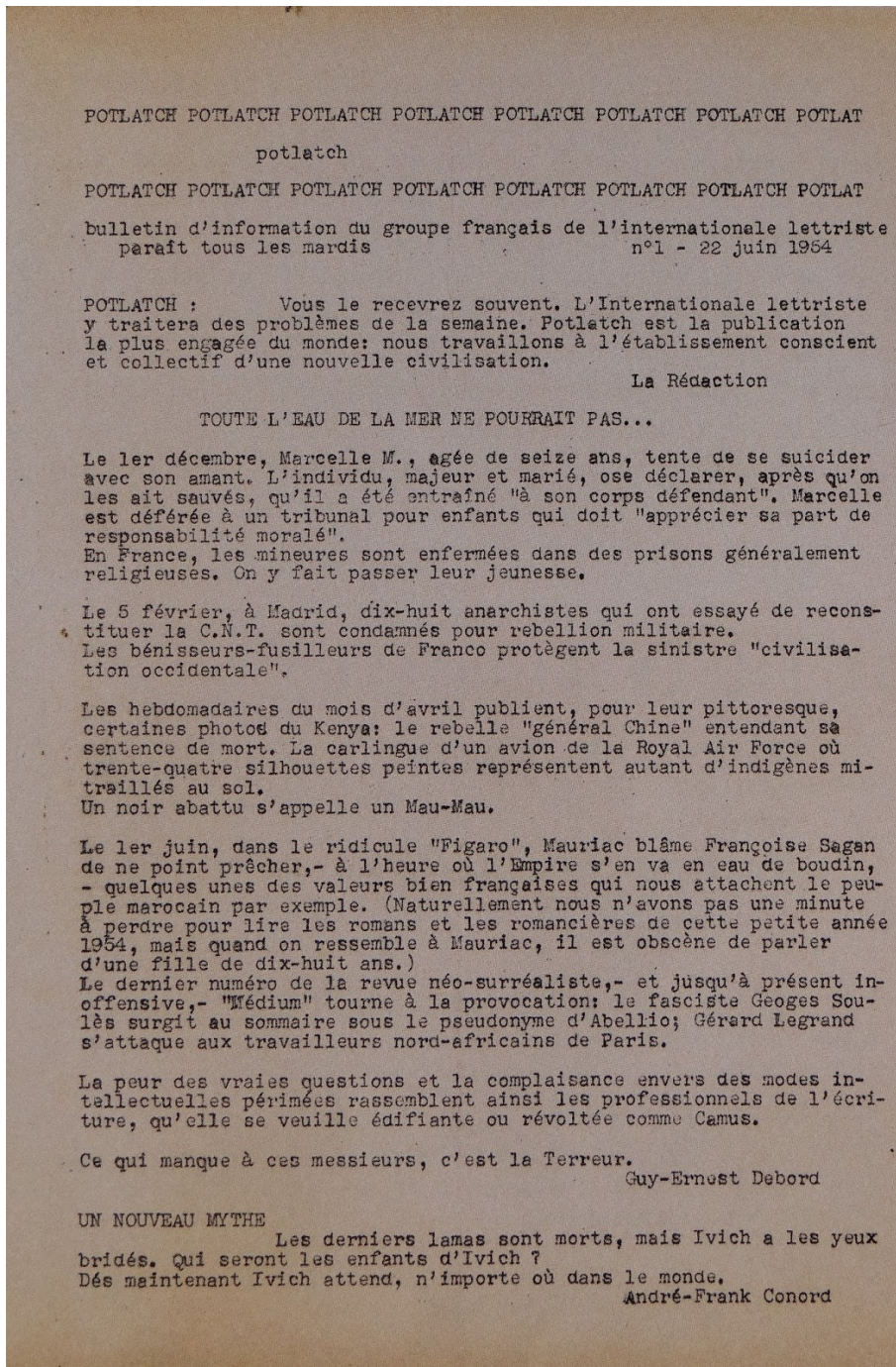


Figura 6: Publicação datilografada *Potlatch* da Internacional Lettrista, 1954. Fonte: Revista Punkto.

A *Potlatch* número 24, de 24 de novembro de 1955, anuncia que dois integrantes não identificados do grupo trabalhavam na sistematização do conceito de desvio, como um tema de estudo mais abrangente (LE BAIL, 2007). Essa sistematização viria a ser o "Manual do desvio", cujo título original em francês é *Mode d'emploi du détournement* (DEBORD; WOLMAN, 1956). O conceito de desvio é apontado pelos escritores do *Manual do desvio* como sendo a manifestação de um comportamento subversivo preexistente, praticado por artistas críticos à noção de obra de arte e que busca a desvalorização dos elementos culturais

desviados. Assim, a intenção seria organizar a prática já incorporada experimentada do desvio como um *método*. Os autores esclarecem que não têm o objetivo universalizante de desenvolver uma teoria a respeito dele que poderia a ser confundida com uma doutrina. De acordo com os autores, o que é fundamental na prática do desvio é a perda de importância, a ressignificação de um elemento preexistente em qualquer novo conjunto crítico. “A ideia limite é que qualquer signo, qualquer vocábulo, é susceptível de ser convertido em outra coisa, até mesmo em seu contrário” (DEBORD; WOLMAN, 1956, n. p., tradução nossa⁹).

O desvio, segundo o manual, se estabelece como prática crítica da tradição acadêmica, da racionalidade, do idealismo, do individualismo e do consumismo moderno. A postura dos letristas vai ao encontro da crítica marxista de que o “ter”, na condição burguesa moderna, se sobrepõe a experiência do “ser”. O desvio é uma prática essencialmente provocadora e crítica do consumo de objetos de arte como produtos, em vez de como experiência a ser vivida. Na esteira da crítica à modernidade e ao modernismo, o método do desvio reforça a ideia de que a expressão coletiva sobre o absoluto não existe. Ao negar no manual as práticas universais, Debord e Wolman (1956) se referem à fragilidade das criações que se pretendem originais e referenciadas em si mesmas: por não possuírem vínculo com elementos materiais existentes, elas não são capazes de gerar memória daquilo que é superado através de processos de modernização. A principal força do desvio responde diretamente à reativação, consciente ou não, da memória (DEBORD; WOLMAN, 1956). Assim, o desvio atua também como crítica ao modo de produção modernista, que parte do conceito de *tábula rasa*, um papel em branco, absoluto por excelência, em que são ignorados fatores culturais e sociais preexistentes na tentativa de criar uma obra de arte nova e abstrata.

⁹ “*L’idée-limite est que n’importe quel signe, n’importe quel vocable, est susceptible d’être converti en autre chose, voire en son contraire.*” (DEBORD; WOLMAN, 1956, n. p.).

MODE D'EMPLOI du DÉTOURNEMENT

Tous les esprits un peu avertis de notre temps s'accordent sur cette évidence qu'il est devenu impossible à l'art de se soutenir comme activité supérieure, ou même comme activité de compensation à laquelle on puisse honnêtement s'adonner. La cause de ce dépérissement est visiblement l'apparition de forces productives qui nécessitent d'autres rapports de production et une nouvelle pratique de la vie. Dans la phase de guerre civile où nous nous trouvons engagés, et en liaison étroite avec l'orientation que nous découvrons pour certaines activités supérieures à venir, nous pouvons considérer que tous les moyens d'expression connus vont confluer dans un mouvement général de propagande qui doit embrasser tous les aspects, en perpétuelle interaction, de la réalité sociale.

Sur les formes et la nature même d'une propagande éducative, plusieurs opinions s'affrontent, généralement inspirées par les diverses politiques réformistes actuellement en vogue. Qu'il nous suffise de déclarer que, pour nous, sur le plan culturel comme sur le plan strictement politique, les prémisses de la révolution ne sont pas seulement mûres, elles ont commencé à pourrir. Non seulement le retour en arrière, mais la poursuite des objectifs culturels « actuels », parce qu'ils dépendent en réalité des formations idéologiques d'une société passée qui a prolongé son agonie jusqu'à ce jour, ne peuvent avoir d'efficacité que réactionnaire. L'innovation extrémiste a seule une justification historique.

Dans son ensemble, l'héritage littéraire et artistique de l'humanité doit être utilisé à des fins

de propagande partisane. Il s'agit, bien entendu, de passer au-delà de toute idée de scandale. La négation de la conception bourgeoise du génie et de l'art ayant largement fait son temps, les moustaches de la Joconde ne présentent aucun caractère plus intéressant que la première version de cette peinture. Il faut maintenant suivre ce processus jusqu'à la négation de la négation. Bertolt Brecht révélant, dans une interview accordée récemment à l'hebdomadaire « France-Observateur », qu'il opérerait des coupures dans les classiques du théâtre pour en rendre la représentation plus heureusement éducative, est bien plus proche que Duchamp de la conséquence révolutionnaire que nous réclamons. Encore faut-il noter que, dans le cas de Brecht, ces utiles interventions sont tenues dans d'étroites limites par un respect malvenu de la culture, telle que la définit la classe dominante ce même respect, enseigné dans les écoles primaires de la bourgeoisie et dans les journaux des partis ouvriers, qui conduit les municipalités les plus rouges de la banlieue parisienne à réclamer toujours « Le Cid » aux tournées du T. N. P., de préférence à « Mère Courage ».

A vrai dire, il faut en finir avec toute notion de propriété personnelle en cette matière. Le surgissement d'autres nécessités rend caduques les réalisations « géniales » précédentes. Elles deviennent des obstacles, de redoutables habitudes. La question n'est pas de savoir si nous sommes ou non portés à les aimer. Nous devons passer outre.

Tous les éléments, pris n'importe où, peuvent faire l'objet de rapprochements nouveaux. Les dé-

Figura 7: Texto publicado *Manual do Desvio*, de Guy Debord e Gil J. Wolman, 1956. Fonte: Revista Inter.

A publicação do livro em brochura intitulado *Fin de Copenhague* feito por Asger Jorn (1957) é um momento importante a ser considerado na evolução histórica do desvio, pois representa a aproximação do desvio de textos, sons, imagens e metagrafias letristas com o campo das artes plásticas e da pintura. Além disso, é um marco da aproximação entre os integrantes da IL e do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, fundadores da Internacional

Situacionista. Jorn era um pintor já reconhecido em seu campo, era doze anos mais velho que Debord, havia sido estagiário de Le Corbusier, fundador do Movimento Cobra e, posteriormente, do Movimento por uma Bauhaus Imaginista. Constant Nieuwenhuys, que se tornou notório como arquiteto responsável pelo projeto da Nova Babilônia enquanto situacionista, era um colaborador importante nesses movimentos com Jorn. Jorn também foi responsável pela introdução de Pinot Galizio ao grupo, que foi um pintor e figura importante da Internacional Situacionista na Itália (WARK, 2011).

Em *Fin de Copenhague*, Jorn produziu pinturas associadas a colagens de trechos descontextualizados de escritos recortados de revistas, livros e panfletos. Este trabalho foi aconselhado pelos letristas Guy Debord e Michèle Bernstein em seu estúdio. Suas pinturas faziam referência ao Expressionismo Abstrato e compunham uma crítica a essa abordagem modernista das artes plásticas. Suas pinturas serviam de estrutura para o desvio do material impresso recortado. O trabalho com tinta era feito usando a técnica de *splatter*, que criava formas abstratas a partir de gotas e espirros de tinta acrílica sobre a tela. A seleção dos fragmentos de textos publicitários, de fotografias e de mapas era orientada por Debord, num processo de decomposição do significado original desses elementos plagiados de outros meios de comunicação. Fragmentos impressos em preto e branco eram colados sobre as rajadas de tinta feitas com cores vibrantes, compondo uma crítica à sociedade de aparências e passividade. *Fin de Copenhague* foi finalizado como um livreto, feito em vinte e quatro horas no estúdio de Asger Jorn (JORN, 1957).

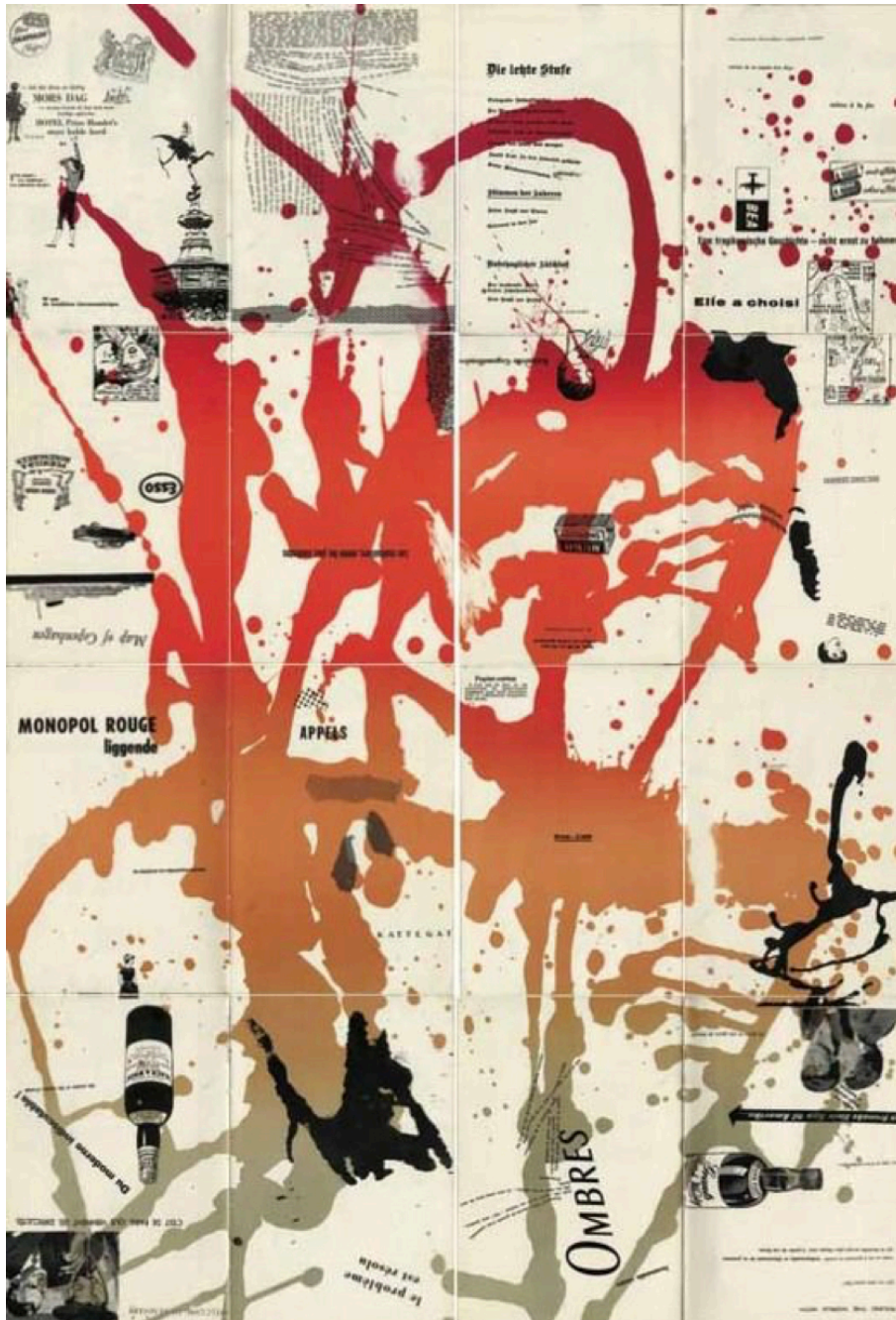


Figura 8: Imagem composta a partir da organização das páginas do livreto *Fin de Copenhague* de Asger Jorn, 1957. Fonte: Monoskop.

Em 1959, Debord publica *Mémoires*, com uma abordagem plástica próxima a “*Fin de Copenhague*”, também em parceria com Jorn. Neste caso, Debord foi o responsável principal pela organização das provocações e Jorn colaborou fazendo as “estruturas portantes” dos desvios, com suas pinturas em *splatter*. A capa do livro foi feita com papel de lixa, que “destruía os bolsos, assim como prateleiras inteiras da biblioteca, um bom lembrete do tempo passado que se recusa a acabar e incomoda todo mundo com sua presença obstinada” (JORN,

1999, p. 162, tradução minha¹⁰). De acordo com Sussman (1989), durante a primeira fase da IS, além dos dois livretos, Debord e Jorn também colaboraram em dois filmes: “*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*” (“Sobre a passagem de algumas pessoas através de uma unidade de tempo bastante curta”, tradução nossa), de 1959, e *Critique de la separation* (*Crítica da separação*), de 1961. Sobre esses atravessamentos possíveis entre os diversos suportes materiais nos quais se pratica o desvio e sobre a possibilidade de atualização de um elemento já desviado por qualquer pessoa, notamos que uma das frases desviadas em *Mémoires* diz: “As artes do futuro serão levantes de situações, ou nada” (DEBORD, 1959, n. p., tradução nossa¹¹). Essa frase foi desviada do filme *Hurléments en faveur de Sade* (1952), do próprio Debord, sem lhe fazer referência direta.

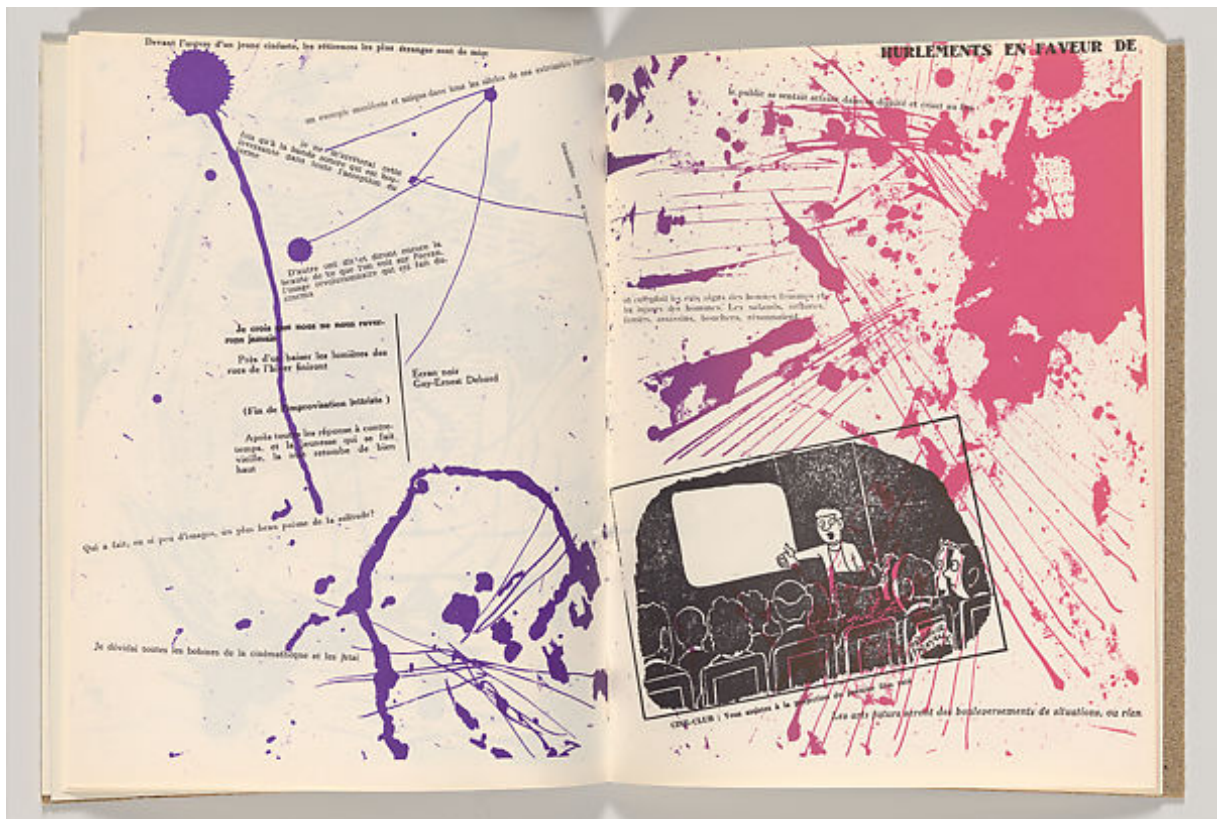


Figura 9: Páginas do livreto *Mémoires*, de Guy Debord, 1959. Fonte: The Metropolitan Museum of Art.

A característica “paródico-séria” que se vale de obras preexistentes orienta a ação

10 “Thus the moment was ripe for our hero to write his *Mémoires*, which was done with the grating effect of broken glass — a book of love bound in sandpaper, which destroys your pocket as well as entire shelves in the library, a nice reminder of time past that refuses to end and distresses everyone with its obstinate presence.” (JORN, 1999, p. 162)

11 “Les arts futurs seront des des bouleversements de situations, ou rien.” (DEBORD, 1959, n. p.)

coletiva contra a tábula rasa racionalizada do modernismo, pois os desvios não se pretendem inovadores, mas críticos à ideia de abstração expressionista. O desvio usa elementos preexistentes para fazer uma crítica de si mesmo, é um jogo duplo da arte e de sua negação (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958). As pinturas desviadas de Asger Jorn são uma crítica ao universo artístico-cultural: ele diz que as obras de arte são objetos que devem ser atualizados de acordo com o tempo em que se vive. Ou seja, as obras existentes devem ser desviadas, pois não são um fim em si mesmas.

Em uma exposição formal, em uma galeria de arte, no ano de 1959, ele faz uma crítica à expressão artística convencional e ao julgamento institucional por qual as manifestações artísticas são submetidas, sob os critérios dos conhecedores e críticos de arte acadêmica. Através dessa exposição, ele aspira a um movimento de autodestruição do mundo da arte por meio da decomposição da cultura dominante (GENTY, 1998). Jorn afirma a necessidade de sacrificar obras de arte clássicas como um manifesto do mau gosto, “um monumento em honra à pintura ruim”, pois, para ele, apenas a partir da desvalorização seria possível abrir caminho para o desenvolvimento de novos valores estéticos e sociais (JORN, 1959, n. p.).

A partir da união da Internacional Lettrista, do Movimento por uma Bauhaus Imaginista e do Comitê Psicogeográfico de Londres, o grupo Internacional Situacionista é formado em 1957, ano seguinte à publicação do *Manual do desvio* e no mesmo ano de *Fin de Copenhague*. A publicação do primeiro número da revista aconteceu em junho de 1958 e Guy Debord era seu diretor. Diferente das publicações *Internationale Lettriste* e *Potlatch*, a revista Internacional Situacionista era cuidadosamente editada, diagramada com textos e imagens, tinha uma capa feita com papel *lumaline*, colorido e delicado, e tinha suas folhas costuradas a mão para não danificar o material (WARK, 2011). A descrição desses procedimentos é relevante quando se considera o desvio, pois, impreterivelmente, o desvio parte do uso de materiais pré-fabricados e cria algo novo, em um novo arranjo também material. A ação desviante pode ser considerada desde a *materialidade do suporte midiático* da revista, passando pelo *conteúdo significativo narrado e publicado* até o *gesto performático* do grupo que se organiza na produção da revista e na sua distribuição como uma gratuidade. Os situacionistas afirmam que o desvio se organiza a partir do uso livre de elementos existentes:

Desvio – Usado por abreviação da fórmula: desvio de elementos estéticos pré-fabricados. Integração de produções atuais ou passadas das artes em uma construção superior do ambiente. Nesse sentido, não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses meios. Em um sentido mais primitivo, o desvio dentro das antigas esferas culturais é um método de propaganda, que atesta a usura e

a perda de importância dessas esferas. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 13, tradução nossa¹²).

A IS defende a integração de manifestações feitas em outros momentos históricos e sua descontextualização para que sirvam de suporte para a atualização de suas formas. É nesse sentido que não seria possível, então, haver uma “arte situacionista” ou um “situacionismo”, mas um modo situacionista de usar materialidades existentes. Sob esse aspecto, a construção de situações de desvio se revela como abordagem lúdica da vida.



Figura 10: Todos os volumes da revista *Internationale Situationniste*, da Internacional Situacionista, publicadas entre 1958 e 1969. Fonte: Christie's.

Em “Desvio como negação e como prelúdio” (*“Le détournement comme négation et comme prélude”*), publicado na revista número 3, em dezembro de 1959, os situacionistas

12 “*Détournement – S’emploie par abréviation de la formule: détournement d’éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. Dans un sens plus primitif, le détournement à l’intérieur des sphères culturelles anciennes est une méthode de propagande, qui témoigne de l’usure et de la perte d’importance de ces sphères.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 13).

falam da capacidade do desvio de evidenciar a força do elemento desviado antes e depois da prática, por conta da coexistência de um significado anterior e de outro imediato ao desvio, que descontextualiza o elemento de seu sentido original. Assim, o desvio é apresentado como um jogo que trata da utilidade dos objetos e das experiências estéticas de uma maneira não racionalizada, pois incentiva e facilita o uso de elementos preexistentes, desrespeita a lógica da propriedade privada e se dá frequentemente por meio da paródia de sua condição utilitarista e funcionalista.

“O desvio é um jogo devido à capacidade de desvalorização”, escreve Jorn em seu ensaio *Pintura desviada* (maio de 1959), e ele acrescenta que todos os elementos do passado cultural devem ser “reinvestidos” ou desaparecer. O desvio se revela assim como a negação do valor da organização prévia de expressão. Ele surge e se fortalece cada vez mais no período histórico do declínio da expressão artística. Mas, ao mesmo tempo, as tentativas de reaplicação do “bloco desviável” como material para um outro conjunto expressam a pesquisa de uma construção mais ampla, em um nível superior de referência, como uma nova unidade monetária da criação.

A I.S. é um movimento muito especial, de natureza diferente das vanguardas artísticas anteriores. A I.S. pode ser comparada, na cultura, por exemplo, a um laboratório de pesquisas, e também a um partido, onde nós somos situacionistas, e onde nada do que fazemos é situacionista. Isto não é uma negação para ninguém. Nós somos partidários de um certo futuro de cultura, de vida. A atividade situacionista é uma profissão definida que nós não exercemos ainda.

Assim, a assinatura do movimento, o traço de sua presença e de sua contestação na realidade cultural de hoje, já que nós não podemos de jeito nenhum representar um estilo comum, seja ele qual for, é então a prática do desvio. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959, p. 10-11, tradução nossa¹³).

É essencial ao desvio, como prática e como método, que ele seja abordado como algo que não se afirma como uma certeza, como um objeto acabado ou como uma representação permanente. Debord afirma que o desvio não é um inimigo da arte, pois os inimigos da arte seriam aquelas pessoas que não consideram no seu trabalho as lições positivas que advêm da *degeneração da arte* (DEBORD; KNABB, 2003).

Nove representações de desvio serviram de referência de análise para esta introdução

13 “*Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation*», écrit Jorn, dans son étude *Peinture détournée* (mai 1959), et il ajoute que tous les éléments du passé culturel doivent être «reinvestis» ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d’abord comme la négation de la valeur de l’organisation antérieure de l’expression. Il surgit et se renforce de plus en plus dans la période historique du dépérissement de l’expression artistique. Mais, en même temps, les essais de réemploi du «bloc détournable» comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d’une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création.

L’I.S. est un mouvement très particulier, d’une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes. L’I.S. peut être comparée, dans la culture, par exemple à un laboratoire de recherches, et aussi bien à un parti, où nous sommes situationnistes, et où rien de ce que nous faisons n’est situationniste. Ceci n’est un désaveu pour personne. Nous sommes partisans d’un certain avenir de la culture, de la vie. L’activité situationniste est un métier défini que nous n’exerçons pas encore.

Ainsi, la signature du mouvement, la trace de sa présence et de sa contestation dans la réalité culturelle d’aujourd’hui, puisque nous ne pouvons en aucun cas représenter un style commun, quel qu’il soit, c’est d’abord l’emploi du détournement.” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959, p. 10-11)

da tese, mas qual é a relevância delas para um método de produção do espaço no campo da arquitetura e do urbanismo? A Internacional Situacionista se formou a partir de vanguardas que experimentavam várias formas de manifestação política e de comunicação, mas é importante considerar que os situacionistas consideravam suas práticas artísticas como parte integrante da experiência cotidiana crítica à condição alienada da sociedade moderna consumista. Com isso, não se pode dizer que a IS era apenas uma vanguarda *artística*, pois, para aquela comunidade, a arte não deve ser analisada como uma prática separada da vida cotidiana.

1.3 UMA CRÍTICA DA SEPARAÇÃO

A crítica situacionista sobre a decomposição da sociedade considera o caráter de alienação e de isolamento dos indivíduos como condição estruturante da sociedade no século XX, fundamentada no emprego do tempo da experiência cotidiana em momentos que oscilam entre trabalho alienado e lazer consumível. A abordagem situacionista acerca das cidades modernas considera as consequências da separação (de atividades, de disciplinas e das próprias pessoas, cada uma fechada em sua própria narrativa da realidade) na produção do espaço, que reproduz essas vontades de separação e isolamento. Para os situacionistas, a crítica da separação deve ser feita em articulação com a crítica da decomposição; sob o viés da decomposição, mensagens veiculadas em publicidades e propagandas resultam em manifestações culturais que ultrapassam seus suportes midiáticos e têm efeito nas relações sociais, que passam a ser mediadas por imagens de consumo.

Na revista número 1 da revista Internacional Situacionista, Guy Debord (1958, p. 13) apresenta o termo “Urbanismo Unitário” (UU) no glossário de definições como sendo uma teoria que contribui para a construção integral de um ambiente em conexão dinâmica com experimentos comportamentais. O UU é uma das principais críticas à materialidade urbana elaborada pelos situacionistas ediz respeito ao pensamento urbanístico modernista que se fundamenta na separação e na decomposição. O funcionalismo modernista é apontado pelo grupo como um sinal de decomposição ideológica, que enquadra a vida de acordo com atividades pré-definidas.

De acordo com os situacionistas, o modernismo se fundamenta em conceitos reacionários de sociedade e moral que culminou com a publicação da Carta de Atenas por Le Corbusier em 1933 como um manifesto urbanístico da cidade e de sua setorização em espaços

destinados a moradia, trabalho, circulação e lazer (LE CORBUSIER, 1957). A Internacional Situacionista defendia o oposto à setorização funcionalista: a circulação atenta pelas ruas da cidade por meio dos jogos e derivas urbanas, a construção de mapas psicogeográficos baseados nos atravessamentos e mudanças das sensações ao longo dos percursos cotidianos, a luta contra a espetacularização da cidade e alienação por meio de publicidade, contra o capitalismo moderno e a não separação dos momentos de trabalho e lazer.

Uma das primeiras obras desobedientes de Guy Debord foi pintar “não trabalhe nunca” (“*ne travaillez jamais*”) em uma parede na Rue de Seine, em Paris, em 1952, como uma manifestação contra a diferenciação binária entre trabalho e lazer (WARK, 2011). Em uma sociedade estruturada por valores burgueses, essa separação do tempo resulta na separação alienante da vida em momentos de produção e consumo. “Não há um problema revolucionário dos lazeres — do vazio a preencher — mas um problema do tempo livre, da liberdade em tempo integral” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1960, p. 4, tradução nossa¹⁴). A IS se manifesta contra o trabalho alienado que separa as tarefas a serem cumpridas em uma sociedade funcionalista. Os situacionistas defendiam a abolição do trabalho como exploração da mão de obra, assim como o fim da separação das outras atividades cotidianas da vida, a fim de integrar as muitas experiências humanas vividas a partir da construção de situações no cotidiano.

A ideia de discutir a característica “unitária” do urbanismo surge da crítica às práticas fragmentadas da arte e da arquitetura modernistas e das estratégias de planejamento que reproduzem relações de controle, de separação, alienação e isolamento (DEBORD, 1959). Por exemplo, ao considerar as premissas do urbanismo funcionalista, o grupo critica os sistemas de mobilidade urbana que privilegiam o transporte particular e enxergam a cidade como a justaposição de espaços para o consumo. O urbanismo unitário é uma abordagem crítica da experiência urbana que engloba outros campos do conhecimento, logo, não é uma doutrina do urbanismo, mas uma atitude experimental da condição urbana que faz uso das ferramentas técnicas desenvolvidas por arquitetos, urbanistas, sociólogos, economistas, geógrafos etc. com a intenção de subvertê-las. Desse modo, o urbanismo unitário não é uma disciplina especializada e não deve ser considerado como uma abordagem apartada de outras esferas que tratam da experiência do espaço urbano.

A diversidade de modos possíveis de praticar o desvio de suportes materiais localiza, no tempo e no espaço, a importância da crítica elaborada pela Internacional Situacionista para

14 “*Il n’y a pas de problème révolutionnaire des loisirs – du vide à combler – mais un problème du temps libre, de la liberté à plein temps.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1960, p. 4).

o campo da arquitetura e do urbanismo. Assim como a arte, essas duas escalas de produção do espaço não devem ser considerados como práticas separadas na experiência urbana cotidiana.

A ultrapassagem do lazer em direção a uma atividade de livre criação-consumo só pode ser entendida em sua relação com a dissolução das artes antigas; com sua mutação em modos superiores de ação que não recusam, não abolem a arte, mas a *realizam*. A arte será assim transcendida, preservada e superada, em uma atividade mais complexa. Seus elementos antigos podem ser encontrados lá parcialmente, mas transformados, integrados e modificados pela totalidade. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1960, p. 4, grifo original, tradução nossa¹⁵).

A partir das considerações dos situacionistas acerca da arte e do urbanismo unitário, é possível entender que a crítica da separação é uma crítica da passividade diante dos lazeres consumistas. Não se trata de uma crítica do consumo, mas das *relações sociais mediadas pelo consumo alienado*, de modo que tais relações se tornam cada vez menos livres, pois estão condicionadas às estratégias de publicidade e de isolamento estratégico. Afinal, o desvio é uma experiência dialética de consumo e de produção; ele parte do *consumo* de bens pré-fabricados, ou seja, do uso de coisas existentes, e somente a partir disso é que *produz* novas materialidades. A citação menciona uma “atividade de livre criação-consumo” de modo que os elementos antigos são “encontrados lá parcialmente, mas transformados, integrados e modificados pela totalidade”. O cotidiano, total, é o lugar da desalienação coletiva através do desvio dos elementos materiais que seriam consumidos alienada e isoladamente.

1.4 A ARQUITETURA SERVE DE SUPORTE PARA DESVIOS MATERIAIS, NARRATIVOS E PERFORMÁTICOS

A rearticulação compositiva de elementos pré-fabricados em novos conjuntos é uma prática defendida pelos arquitetos modernos desde o século XVII; logo, não é recente (BENÉVOLO, 1998). O método do desvio atualiza este costume ao se apresentar como possibilidade dialética de produzir espaços que rompem com a lógica da propriedade privada ao usar elementos fabricados de dentro do regime de exploração capitalista. Assim, o objetivo deste trabalho não é discorrer sobre exemplos de aplicação do método artístico tal como foi descrito que resultam em produtos arquitetônicos ou urbanísticos nem elaborar uma lista de

15 “*Le dépassement des loisirs vers une activité de libre création-consommation ne peut se comprendre que dans sa relation avec la dissolution des arts anciens; avec leur mutation en modes d’action supérieurs qui ne refusent pas, n’abolissent pas l’art, mais le réalisent. L’art sera ainsi dépasse, conservé et surmonté, dans une activité plus complexe. Ses éléments anciens pourront s’y retrouver partiellement mais transformés, intégrés et modifiés par la totalité.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1960, p. 4, grifo original).

critérios que determinam como o desvio deve ser feito para que seja bem sucedido ou não, mas analisar o potencial dessa prática como um processo de transformação que não termina quando uma obra é concluída, mas continua operando pela crítica autônoma dos usuários do espaço. O desvio começa e termina com a tomada de consciência da precariedade sistemática do capital, mas, como veremos ao longo da argumentação baseada em conceitos marxistas e freudianos, é preciso tomar consciência para promover transformações revolucionárias.

Considerando o desvio como método que se fundamenta no uso de elementos preexistentes no espaço, ele se inicia com a etapa de *deslegitimação*, em que os usuários interpretam e desobedecem aos padrões políticos e técnicos do Estado neoliberal. Ao usar livremente de materiais que já existem, seja retirando objetos de seu contexto original, seja plagiando ou reproduzindo elementos construtivos pré-fabricados de outros lugares, o modo de produção hegemônico que se baseia no consumo alienado de mercadorias e na concepção idealista e utilitarista moderna é desvirtuado. Além disso, ao convocar o usuário do espaço a rearranjar a materialidade do seu cotidiano, o costume moderno que celebra a figura do projetista e do planejador, historicamente baseada no mito do gênio criador e que pretende produzir novas coisas partindo do zero, é colocada em xeque. O uso dos elementos existentes acontece de maneira emancipada de seus objetivos iniciais da construção arquitetônica.

Em seguida, a etapa de *atualização* corresponde a uma reorganização material dos elementos existentes ou trazidos de outros contextos para o espaço a fim de atender à demanda sensível de uso na situação criada. Para que se atualize um espaço, é necessário considerar não só o que será reorganizado e como serão os procedimentos técnicos e plásticos para isso, mas, também, quem está envolvido no processo do fazer e do usar depois de feito, sabendo-se que o novo conjunto pode vir a ser desviado de novo. Considerar as possibilidades virtuais do “vir a ser” é tarefa já familiar a arquitetos e urbanistas que trabalham diariamente com planos, programas e projetos. Todavia, desviar espaços leva em conta não só as possibilidades finitas de análise combinatória entre os materiais existentes e as técnicas e tecnologias disponíveis na construção de espaços. É necessário considerar as potências de uso desviado do espaço, seus modos de interpretação significativa e suas representações. Ou seja, a etapa de atualização leva em conta as condições e os limites subjetivos da experiência estética de *uso* e de *representação narrativa* das coisas. A arquitetura e o urbanismo, recriados e vividos sob a perspectiva da construção de situações, podem ser experimentados e produzidos como lugares que combinam espaços, tempos, corpos, textos, imagens e mídias.

Enfim, o desvio é capaz de *vulgarizar* a materialidade da arquitetura, da cidade e de objetos cotidianos a partir do uso coletivo e da atualização criativa e livre de elementos

existentes. Isso se dá pela construção de conjuntos *novos* em termos de experiência, mas ao mesmo tempo *existentes* em termos de materialidade e *resistentes* em termos de política e de memória. Os bairros, as ruas, as edificações, os mobiliários e outros objetos pré-fabricados sobre os quais seria possível praticar o desvio são suportes materiais de uso coletivo, portanto não devem ser abordados de maneira individual. Não se deve esquecer que a crítica da propriedade privada é a pedra fundamental do conceito ao longo de toda sua construção histórica, desde o Letrismo. No desvio, a transformação das coisas se dá por meio da práxis; considerando o desvio no espaço, a práxis é incontornavelmente coletiva.

Em resumo, o método do desvio consiste em uma hélice de deslegitimação, atualização e transformação. Por respeitar os processos de produção, mas não necessariamente os produtos acabados, o desvio e seus praticantes podem apreender a experiência cotidiana como uma sobreposição das temporalidades do passado, presente e futuro. Consideradas coletiva e simultaneamente, essas produções do espaço cotidiano feitas por desvios revelam uma postura ativa, contra a passividade e o isolamento no cotidiano urbano. O desvio toma como suporte elementos pré-fabricados: ele faz uso livre de textos, imagens e objetos sem dar crédito a quem poderia ser seu dono e sem dar muita atenção à intenção original das obras. Assim, o desvio *incorpora* a crítica da propriedade privada, no sentido de dar corpo mesmo, pois materializa a crítica que muitas vezes se encerraria em elaborações teóricas. Dialeticamente, o desvio *supera* os produtos de arte e os direitos autorais, a fim de chamar atenção para sua inconveniência coletiva, denunciando os processos capitalistas de legitimação e espetacularização como sendo deslocados da vida cotidiana. O enaltecimento da forma superior da arte e de sua contemplação passiva é vulgarizado, no sentido ativo da palavra.

O desvio não vislumbra um mundo sem as experiências estéticas provocadas por pinturas, filmes, colagens, fotografias, literatura, arquitetura, objetos etc. Este é um aspecto importante a ser destacado, pois, assim como a crítica da Sociedade do Espetáculo não é uma crítica das imagens em si, mas das relações sociais mediadas por elas, desvio também não pretende negar ou destruir os elementos pré-fabricados. Logo, a crítica não é feita sobre a existência deles, mas ela contesta a relação que se estabelece pela vontade de consumo e desconsideração da memória daquilo que já existe em prol da construção de um conjunto novo. O desvio opera a partir da deslegitimação política, da atualização estética e da vulgarização material dos elementos pré-fabricados.

Após apresentar o desvio como prática e como método de consumo e produção no cotidiano urbano desde a década de 1950, discutirei suas possibilidades materiais de

atualização na década de 2020. O desvio praticado sobre a materialidade que compõe os espaços das cidades contemporâneas cria uma situação de experimentação que supera as definições racionalizadas estabelecidas pelos planejadores urbanos, acostumados a calcular a produção e a organização dos espaços a partir de critérios da separação em disciplinas especializadas e em funções predeterminadas. No que se refere ao uso da arquitetura como imagem que colabora com o fetiche da mercadoria, é válido apontar como algumas obras, notadamente de “arquitetos estrela” vistos como artistas famosos, se inserem estrategicamente em um circuito global de competição entre cidades por investimentos corporativos. A imagem espetacular da arquitetura opera em escala global para a manutenção estratégica do planejamento urbanístico neoliberal (FIORI ARANTES, 2008).

A narrativa fetichista que afeta as relações entre os sujeitos, suas comunidades e suas cidades são cotidianamente mediadas por *softwares* aplicativos e pelas imagens geradas e veiculadas por eles. No entanto, seguindo a mesma orientação dialética, especialmente em tempos de isolamento físico mandatório em prol da preservação da saúde pública durante uma pandemia, não se trata aqui de elaborar uma crítica aos aplicativos e às imagens, de negar seu uso e importância, mas de refletir sobre os limites e efeitos das relações sociais fetichizadas e mediadas estrategicamente por eles e que convergem em uma nova concepção da realidade urbana. É indispensável considerar as potencialidades e os limites dos suportes materiais e digitais que viabilizam a manutenção das relações sociais intermediadas por imagens espetaculares nos dias de hoje. Na linha da argumentação de Guy Debord (1996), este trabalho se posiciona criticamente *contra* a Sociedade do Espetáculo. Porém, é necessário destacar que certas características próprias da conjuntura global desde o ano de 2020 potencializaram os problemas do isolamento, do consumo alienado e da passividade diante de imagens espetaculares, telas e aparelhos tecnológicos se intensificou. Logo, o desvio, como método de experiência e produção cotidiana, se mostra real, digital e virtualmente (LÉVY, 1996) como um dispositivo capaz de subverter as estruturas que sustentam tais relações sociais de apaziguamento do sujeito. As imagens desviadas permitem experimentar através da virtualidade, e a capilaridade da dimensão digital dos dias de hoje se estrutura a partir de redes de narrativas outras: deslegítimas, atuais e vulgares. Por dispositivo eu me refiro à noção foucaultiana (FOUCAULT, 1999) de modalidade disciplinar que se organiza como uma rede de relações estabelecidas (ditas e não ditas) entre elementos heterogêneos tais como discursos, instituições, protocolos, normas, leis, manifestações científicas, proposições filosóficas, morais, etc. Considerar o desvio como dispositivo de subversão é entendê-lo como uma rede de relações também, que se vale das mesmas estruturas, mas que opera *contra* a disciplina.

A questão da disciplina será discutida no próximo capítulo, por ora, interessa considerar que os dispositivos operam por práticas discursivas e não discursivas, e, assim, ele implica uma superação dessa dualidade, de modo que considera os elementos materiais e verbais (significantes), mas também os gestos, a performance e os afetos envolvidos no processo de significação. O dispositivo lança mão de vários mecanismos que funcionam interligados. Se a vocação estratégica do dispositivo de poder é controlar os corpos e as relações estabelecidas *entre* sujeitos (FERRARI DE LIMA, 2017; GALVÃO, 2016; PELLEJERO, 2010), o desvio, ao incorporar essas mesmas estruturas que mediam as relações sociais e deslegitimá-las, atualizá-las e vulgarizá-las, tem a vocação de subverter a noção de disciplina.

Pelo processo contínuo de deslegitimação, atualização e vulgarização, a produção do espaço que se dá através do desvio considera insuficientes os modos racionais e funcionais de pensar e fazer a cidade. Arquiteturas e cidades não devem ser feitas *para* pessoas, mas, sim, *por* pessoas que vivem aquele espaço como suporte narrativo de sua vivência cotidiana, atravessada por memórias e desejos. Essa produção feita por pessoas inclui os arquitetos e os urbanistas, mas a produção desviante não se limita a uma lógica tecnocrática determinada por eles. Produzir espaços é um trabalho coletivo que supera a separação especializada das profissões, ou seja, não distingue hierarquicamente quem projeta, de quem constrói, de quem experimenta, de quem representa, de quem cola, de quem arrasta, de quem filma, de quem expõe etc.

Se na Sociedade do Espetáculo o capital se encontra em um estágio de acumulação tão avançado que se transformou em imagem (DEBORD, 1996), o desvio opera como uma desvalorização dessa imagem, logo, do fetiche do capital. Porém isso é feito ao romper com o processo de decomposição (separação) que o originou. No desvio, entendemos que o primeiro passo para ultrapassar os limites da separação alienante imposta pelo capitalismo nos processos de concepção, produção e consumo é a aproximação do sujeito com o objeto que ele mesmo produz, mas que havia sido alienado pela lógica da propriedade privada. Ao usar as coisas de maneira livre, se abrindo inclusive ao plágio e ao afastamento seu contexto original, o sujeito coletiviza o acesso à experiência política e estética do mundo. Isso só pode se dar com a reunião das atividades de conceber, produzir e consumir tais coisas, que não mais podem ser consideradas como “prontas” ou “finalizadas”, pois elas são a base do processo de crítica contínua e autônoma.

Ao elogiar o valor de uso dos elementos pré-fabricados, o desvio existe como um método de transformação do mundo. A cidade não deve pretender se esgotar em uma forma

final definitiva, eterna e monumental, pois ela estará sempre sujeita a ser novamente transformada em uma nova coisa para ser usada nas situações criadas. Não há desvio sobre o vazio, ele só existe enquanto ação sobre elementos materiais, como prática da crítica e como crítica da prática.

1.5 O MÉTODO: DESLEGITIMAR, ATUALIZAR, VULGARIZAR

Esta tese se iniciou com a introdução histórica de produções do campo artístico para demonstrar a origem da prática e as condições em que o método foi sistematizado por Debord e Wolman na década de 1950, mas proponho uma articulação de referências dos campos da sociologia, filosofia e psicanálise para que seja possível transpor em escala espacial e em tempo histórico os elementos desviados. Para este trabalho, parto da prerrogativa contemporânea que considera a materialidade da arquitetura como suporte físico de representação e comunicação de significados. A discussão sobre os signos na teoria da arquitetura é vasta e se intensifica após a Segunda Guerra Mundial com a crise do movimento modernista; é possível abordá-la sob muitos vieses: linguísticos, fenomenológicos, estéticos, psicanalíticos etc. (NESBITT, 2006). No que se refere ao desvio como método para produção do espaço a partir da segunda metade do século XX, entendo que os elementos materiais que compõem a arquitetura e as cidades, assim como os elementos pré-fabricados usados no campo das artes e do design de produtos, são passíveis de serem descontextualizados, plagiados, deslegitimados, atualizados e transformados.

Ao considerar o caráter eminentemente material e coletivo do espaço construído, entendo que o campo da arquitetura, do urbanismo e do design produzem elementos de caráter físico. O desvio trata do uso de elementos já produzidos; eles são rígidos, colocados no mundo, percebidos esteticamente e usados pelas pessoas em suas atividades cotidianas. A partir de uma abordagem linguística, essa condição fixa e existente do espaço produzido possibilita categorizá-lo como *significante*. As condições de produção das materialidades urbanas são relevantes para o entendimento de suas formas físicas como efeitos das relações sociais mediadas por imagens em um sistema neoliberal, conduzido pelos interesses do fetiche e do capital. As materialidades produzidas no contexto urbano contemporâneo respondem à pergunta: “O que é desviado?”.

Descrever o contexto cultural de produção e consumo dos dias de hoje, no qual esses significantes se inserem, é fundamental para tentar entender os processos de significação

narrativa aos quais as materialidades significantes são submetidas em uma comunidade. A dimensão narrativa da arquitetura, da cidade e das coisas, considerada em sua conjuntura urbana histórica, informa seu *significado*. As referências dos campos da psicanálise usadas nessa argumentação teórica são de base epistemológica estruturalista, de modo que o processo de significação interpretativa que parte das materialidades existentes depende diretamente de sua representação colocada fisicamente. Em outras palavras, o desvio entende a intenção inicial proposta por quem produziu a materialidade, mas que, em sua instância narrativa, a desobedece e a transforma. Investigar os princípios que orientam a constituição dos sujeitos que elaboram novas narrativas para o espaço construído ao tomarem consciência dos limites colocados pela materialidade arquitetônica é importante para responder à pergunta: “Por que as pessoas se engajam no desvio de materiais preexistentes?”.

Finalmente, para responder a “Para que esses desvios servem, considerando o engajamento individual e coletivo?” se faz necessário compreender as diferentes agendas desviantes e a arquitetura que opera entre-texto. A produção e a experiência do espaço se delineiam de modo dialético no desvio, a partir da relação criada entre discurso, prática, representação e objeto. Ela seria reduzida se fosse baseada somente em um desses aspectos. Essa consideração do movimento livre de significantes que reorganiza continuamente as possibilidades de significação se abre à investigação acerca de agentes e elementos negados historicamente no campo da arquitetura, sob uma perspectiva pós-estruturalista. A dimensão performática do desvio é capaz de articular matéria e narrativa a partir do uso por situações que, simultaneamente, incorporam e superam oposições binárias entre prática e teoria, significativo e significado, o Eu e os outros.

Cada uma dessas três questões é investigada em um capítulo. Eles seguem a estrutura em três passos percebida no método do desvio: deslegitimar, atualizar e vulgarizar. Em cada capítulo, serão apresentados e sistematizados conceitos importantes para o entendimento da complexidade da rede de fatores e atores envolvidos no processo de produção do espaço urbano, sendo necessária uma abordagem transdisciplinar para tal fim. Esta pesquisa aponta para uma práxis coletiva e transformadora, em que os sujeitos propõem coletivamente a adaptação significativa de uma circunstância a fim de criar uma realidade material que vai de acordo com os valores estéticos e políticos de um grupo social. Em cada capítulo são analisados dois casos exemplares, somando seis ao total, a fim de discutir nuances relativas às condições estéticas, sócio-territoriais, culturais e morais que atravessam o século XXI.

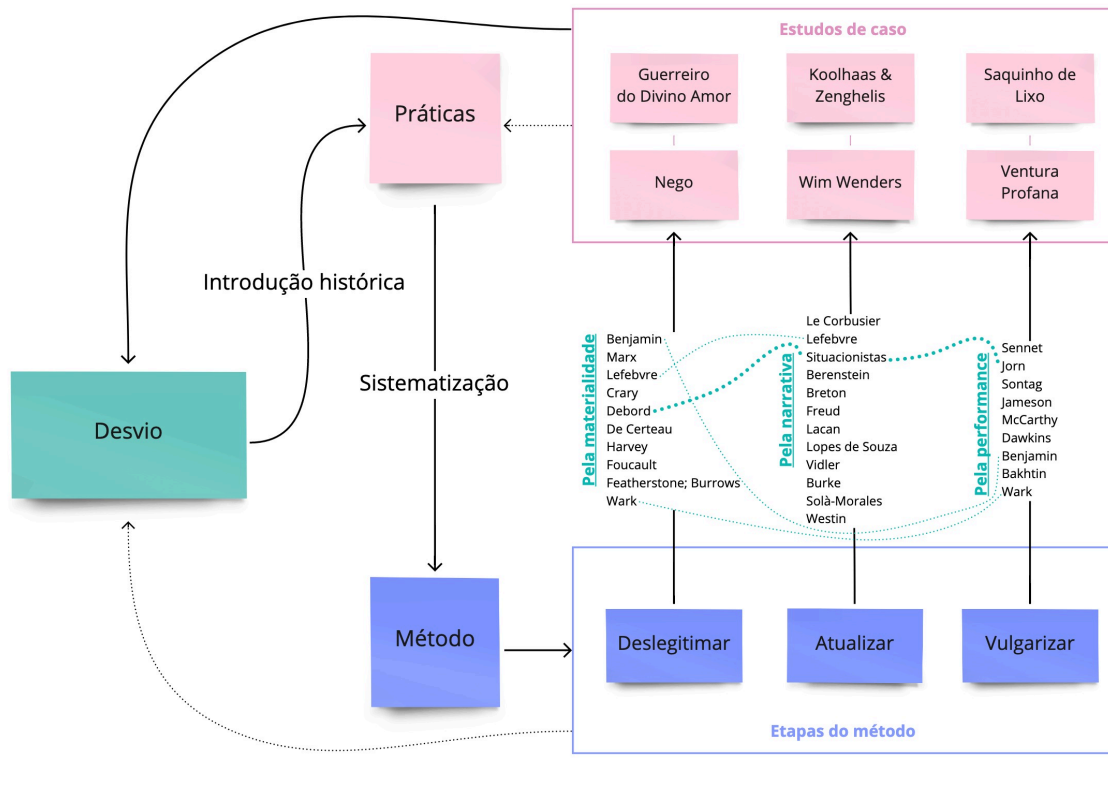


Figura 11: Diagrama do método do desvio e organização da tese. Fonte: Elaborado pela autora.

Os primeiros itens desta introdução fizeram um arco histórico que conectou práticas do desvio no campo das artes ao processo de sistematização do método pela Internacional Letrista até ele ser incorporado como elemento fundamental para a construção de situações pela Internacional Situacionista. A tese tem três capítulos; eles são estruturados seguindo as três etapas do desvio, entendido como método que transforma o espaço ao deslegitimar, atualizar e vulgarizar materialidades preexistentes. Todos os três capítulos são atravessados por marcos teóricos que fazem parte da IS, conforme indicado pelas linhas pontilhadas verdes mais espessas no diagrama. Outros autores também são apresentados e reaparecem sob outras circunstâncias de análise, e isso se justifica pelo método de pesquisa não linear e não cronológico que será assumido daqui em diante. A abordagem é ampla e argumento pode, por vezes, parecer se distanciar o foco de desenvolver um método de transformação de espacialidades, focando em conceitos de outras disciplinas, como a sociologia, a filosofia e a psicanálise. Isso acontece porque eu coloquei o problema de pesquisa na linha de frente, a organização de um método de transformação do espaço, o que não se limita ao campo da arquitetura e urbanismo e de seus referenciais técnicos. O movimento dos marcos teóricos mobilizados orienta o reconhecimento da necessidade de uma postura dialética tridimensional

na seleção de critérios (SCHMID, 2012). Seguindo os ensinamentos metodológicos de Lefebvre (2016), eu discordo da separação entre as dimensões da prática social material, da linguagem e pensamento e do ato criativo e poético na análise de um elemento ou momento vivido. Sob essa perspectiva, o que une os pensadores em cada capítulo é o meio pelo qual as relações sociais de produção e de experiência cotidiana operam em cada etapa do desvio: a *materialidade* produzida pelo trabalho, a *narrativa* que constitui as subjetividades pela linguagem e a *performance* que media o uso do espaço pelo corpo, entre a matéria e a linguagem.

O primeiro passo para o desvio é “Deslegitimar”, por isso o capítulo com esse nome trata da dimensão histórica das condições do fazer material e da emergência da propriedade privada como forma de reconhecimento da separação entre quem produz e o produto de seu trabalho. A modernidade, em sua constituição histórica industrial, estabelece uma relação estreita com o capital; nesta etapa do método são observadas as decisões práticas referentes à eficiência da urbanização capitalista sob a égide do neoliberalismo e os elementos materiais disponibilizados pelo mercado que servirão de base para o desvio. Nesse sentido, é possível observar os efeitos que se manifestam nos processos de produção dos espaços, na formação de subjetividades e suas implicações na experiência cotidiana em termos estratégicos que preconizam desejos de consumo. A crítica da economia política dos escritos do jovem Karl Marx (2004) é fundamental para a análise da condição neoliberal como manifestação capitalista na contemporaneidade. O conceito marxista de *estranhamento* (*Entfremdung*) discutido por ele nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, de 1844, servirá de base para a discussão acerca da experiência de separação e isolamento do indivíduo no seu cotidiano. Retomo o referencial situacionista a partir da discussão sobre a constituição da sociedade do espetáculo como relação social que se estabelece a partir do consumo passivo e alienado de imagens (DEBORD, 1996). Proponho uma análise de produções materiais das cidades que resultam de uma conjuntura em que o capital se tornou tão sofisticado que o “ter”, relativo à detenção de propriedade privada, dá lugar ao “parecer ter”, em um mundo organizado pela midiaticização extensiva do fetiche da mercadoria através de imagens. Ao final desse capítulo, serão analisados dois casos em que o desvio se efetiva na escala arquitetônica: a obra *cyberpunk SuperRio Superficções*, feita entre 2006 e 2017 pelo arquiteto e artista visual Guerreiro do Divino Amor, e um parquinho infantil produzido taticamente em 2018 no bairro Icaivera, em Contagem, feito através de um processo colaborativo entre vizinhos e conduzido por Nego, um comerciante local.

Em seguida, o capítulo intitulado “Atualizar” analisa a experiência do uso dos espaços

e das coisas a partir do corpo dos indivíduos e de seus efeitos na formação da sensibilidade contemporânea. A atualização se refere à possibilidade de perceber, interpretar, rearticular e partilhar os modos de usar um elemento material que já passou pela etapa sócio-política de deslegitimação. O objeto, agora, se constitui como potência de significação, mas esse processo está atrelado a uma dimensão subjetiva. Este capítulo investiga a questão da memória, dos desejos e dos afetos como condicionantes da liberdade do uso das coisas e dos espaços, como uma maneira de se opor à ideia moderna de liberdade ilimitada, abstrata e absoluta da tábula rasa. Conceitos do campo da psicanálise discutidos por Sigmund Freud, Jacques Lacan e Christian Dunker e também do campo da estética filosófica sob a categoria do sublime de Immanuel Kant e Edmund Burke serão marcos teóricos importantes para a discussão que trata da percepção dos limites e de seu atravessamento. Os limites são referências inerentes à condição material. Sob o aspecto da formação de subjetividades, o limite do corpo é a primeira fronteira que se estabelece, sem a qual o sujeito permaneceria imerso em um mundo indistinto de mal-estar (FREUD, 2020a). O conceito freudiano do *estranho familiar* nos aproxima da experiência daquilo que nos causa desconforto mas que, considerado sob o aspecto da racionalidade, remete a um acontecimento reprimido da consciência. Mais dois casos serão analisados, e dessa vez são considerados a partir da transformação significativa que opera na escala da cidade. O primeiro é *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura*, o projeto utópico proposto pelos arquitetos Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, em 1972, e, segundo, o percurso por paisagens vazias retratado no filme *Alice nas cidades*, dirigido por Wim Wenders em 1974. Aprofundaremos a discussão sobre a experiência do mal-estar e o afeto do medo ao considerar os processos de reativação da memória como critério que convoca os sujeitos desviantes em sua agência, através de estratégias de linguagem, em direção à transformação de circunstâncias causadoras de descontentamento, desconforto e insatisfação.

O último capítulo é sobre “Vulgarizar”. No desvio, o corpo atua como mediador das transformações materiais e narrativas que são realizadas no espaço. Pela performance, imagem e texto se sobrepõem, assim como prática e teoria, produção e consumo, sujeito e objeto, belo e grotesco se reorganizam contra estruturas binárias e certezas absolutas. A vulgarização se inicia com o questionamento acerca de obras de mau gosto e de estratégias de comunicação que optam por uma abordagem realista da contemporaneidade urbana. O vulgar é de mau gosto, grotesco, sujo, *pop*; por isso, ele se revela como um gesto performático de resistência e de revolução. Elementos vulgares são percebidos em situações banais, se colocam ao alcance do corpo e são desviados cotidianamente. A estética *Camp* é um marco

teórico importante neste item, pois trata da performance exagerada e da interpretação radical de objetos produzidos em contextos culturais de massa pós-modernistas. O *camp* é brincalhão, teatral e irônico. O desvio transforma materialidades ao descontextualizá-las de sua seriedade, exclusividade e elegância originais; assim como o *Camp*, o desvio cria suportes para uma nova linguagem, não normativa e contra-hegemônica, de consumo e de produção. Os dois casos finais analisados são *Memelito*, feito pelo Coletivo Saquinho de Lixo em 2019, e *Tabernáculo da Edificação*, por Ventura Profana no mesmo ano. A partir do rearranjo formal de objetos pelo corpo desviante, constitui-se a práxis entre a materialidade e a narrativa.

CAPÍTULO	CASO	ANO	ESCALA DA TRANSFORMAÇÃO	MÍDIA	REALIZADORES
Deslegitimar	<i>SuperRio Superfícies</i>	2006-2017	Lote privado	Vídeo digital e peças publicitárias sobre empreendimentos imobiliários	Guerreiro do Divino Amor (arquiteto e artista multimídia)
	<i>Parquinho do Nego</i>	2018	Lote público	Entulhos de construção civil	Nego (dono de bar)
Atualizar	<i>Exodus</i>	1972	Cidade inteira	Projeto urbano, colagens e texto de ficção	Rem Koolhaas e Elia Zenghelis (arquitetos)
	<i>Alice nas cidades</i>	1974	Percurso entre cidades	Filme longa-metragem 35 mm e fotografias polaroide	Wim Wenders (cineasta)
Vulgarizar	<i>Memelito</i>	2019	Tela	Imagens e vídeo em uma grande tela vertical	Saquinho de Lixo (coletivo de memes)
	<i>Tabernáculo da edificação</i>	2019	Ambiente interno	Próprio corpo e peças de mobiliário	Ventura Profana (cantora, escritora e artista visual)

Tabela 2: Resumo dos estudos de caso da tese. Fonte: Elaborado pela autora.

Destaco desde já que nenhum dos casos analisados nesta tese se enquadra como produtos técnicos tradicionais do trabalho de arquitetos e urbanistas e são, assumidamente, atravessados por contradições. A arquitetura e o urbanismo serão entendidos como suportes midiáticos — materiais, imagéticos, narrativos e performáticos —, mas, sobretudo, são elementos coletivos que dão corpo à crítica do desvio contra a estranheza. Nos casos estudados, as possibilidades de produção técnica e estética são capazes de comunicar intenções revolucionárias.

2 DESLEGITIMAR

Este capítulo aborda questões relativas à etapa de deslegitimação, o primeiro passo do método do desvio. Entendo por deslegitimação o uso de materialidades existentes que desconsideram as intenções formais, os enquadramentos institucionais e também os usos anteriores feitos “com” ou “a partir de” objetos. A deslegitimação, por seu atrevimento criativo de desapropriação, abre possibilidades novas de uso cotidiano que partem desses elementos materiais preexistentes. Por exemplo, na introdução apresentei o filme Uivos em favor de Sade (HURLEMENTS, 1952), em que Guy Debord lê mensagens retiradas de jornais sem mencionar sua fonte, que são descontextualizadas de sua intenção informativa inicial e, por fim, transformadas em manifesto artístico. Este é o modo de operação da etapa de deslegitimação do desvio: usar o que quer que seja, por quem quer que seja, quando e onde quer que seja, independente de sua função ou contexto originais ou de sua condição autoral prévia. Afinal, como mencionado, o desvio é, inclusive, um elogio crítico ao plágio.

Para um aprofundamento nas questões associadas ao ato de deslegitimar materialidades, começo a argumentação deste capítulo questionando a importância da originalidade dos objetos produzidos a partir da Revolução Industrial. As novas possibilidades técnicas e tecnológicas possibilitam desenvolver a produção e a reprodução em série de bens de consumo e de obras de arte (BENJAMIN, 1987a). Em seguida, nos debruçamos sobre a crítica das condições de vida urbana industrial que serviram de base para a consolidação do capitalismo como modo de produção hegemônico no Ocidente modernizado, que sustenta uma devoção cultural à propriedade privada. Marx (2004; 2013) propõe uma análise sobre as relações sociais cotidianas do fazer material pelos processos de trabalho que, a partir de um regime de exploração da mão-de-obra, valorizam o objeto e desvalorizam o sujeito que o produz. Os conceitos de estranhamento (Entfremdung) e alienação (Entäusserung), investigados por Karl Marx (2004) e considerados por ele como a origem da objetificação do trabalhador e da sua sujeição à noção de propriedade privada, serão discutidos neste capítulo e serão centrais para a argumentação ao longo de toda a tese. O conceito de estranhamento, conforme é discutido nos Manuscritos Econômico-Filosóficos, de 1844, será fundamental para o entendimento da experiência de afastamento que é percebida durante a prática de uma atividade produtiva. O estranhamento tem como efeito a separação nas relações sociais entre indivíduos, nas relações entre o indivíduo com sua atividade, com o produto de sua atividade e consigo mesmo. O estranhamento, para Marx (2004), é a referência básica para o entendimento do conceito de propriedade privada, que é

a condição da materialidade que o desvio subverte através da etapa prática de deslegitimação.

A noção marxista de propriedade privada é a base para o conceito debordiano de sociedade do espetáculo, em que a dimensão moderna do fetiche da mercadoria é atualizada na contemporaneidade para se tornar mediadora das relações sociais organizadas pela passividade diante de imagens de consumo. A crítica elaborada por Guy Debord (1996) considera as novas condições do fazer material e os meios de comunicação popularizados no início da segunda metade do século XX para a transmissão das imagens. Na cidade contemporânea do século XXI, a produção material dos espaços também responde à lógica das relações sociais midiáticas por imagens. A produção neoliberal das cidades, sob a perspectiva da propriedade privada e de suas contradições pós-modernistas, é considerada em escala global, levando em conta a predominância do valor de troca das edificações e terrenos urbanos em detrimento do seu valor de uso.

O desvio praticado sobre a materialidade arquitetônica não escapa ao modo de produção contemporâneo, orientado por políticas neoliberais e articulado por práticas midiáticas digitais. Proponho uma abordagem crítica ao modelo neoliberal (HARVEY, 2005; BRENNER, 2016) sob a ótica da deslegitimação da propriedade privada. Para dar corpo à crítica, analiso dois casos: primeiro, SuperRio Superfícções, de Guerreiro do Divino Amor (GUERREIRO, 2017; 2019), em uma abordagem hiperbólica das mídias digitais, e, segundo, o Parquinho do Nego (CARNEIRO, 2017; PREFEITURA CONTAGEM, 2018; CASTRO, 2020), condicionado pela precariedade material periférica. Este capítulo foca na análise de ações de deslegitimação da propriedade que aplicam o desvio no campo de arquitetura e urbanismo na escala de construções em lotes privados e públicos, tanto no centro quanto na periferia de cidades brasileiras. A arquitetura aqui é entendida como suporte material para a narrativa, por isso optei por não analisar edificações ou desenhos técnicos de projeto, mas, sim, situações urbanas. Para além do desenho que reforça a dimensão da separação e especialização da arquitetura e urbanismo, considero aqui outros materiais que comunicam as intenções da arquitetura e que fazem uso de suportes diversos, tais como vídeos, fotografias, textos e entulhos.

A arquitetura pode existir como imagem, mas, através do desvio, isso não quer dizer que ela precise ser algo que reforce a separação entre sujeito e objeto, entre centro e periferia, entre produção e consumo, pois as imagens produzidas por este método não permitem uma contemplação passiva e consumista. Ao contrário, por se tratar de uma arquitetura que pode ser plagiada, descontextualizada e desapropriada, ela tem seu valor de

troca destituído. Os dois exemplos analisados servem de provocação contra a passividade consumista do espetáculo, de modo que a arquitetura não se encerra nela mesma.

2.1 AS CONDIÇÕES MODERNAS PARA FAZER O MATERIAL

O desvio considera o impacto da cultura do consumo no modo de produzir objetos, sejam eles artísticos ou não. Como a prática do desvio é condicionada pelo uso de elementos pré-fabricados, ela tem como prerrogativa que sua ocorrência se dê em ambientes familiarizados com o acesso a bens industrializados ou reproduzidos tecnicamente. Este capítulo se inicia com uma discussão sociológica que se relaciona com os modos modernos de produção e de reprodução técnica de objetos artísticos que afetam diretamente a experiência urbana do cotidiano. O objetivo aqui é refletir sobre os efeitos estéticos e políticos ocasionados pela deslegitimação. Walter Benjamin (1987a) aponta para uma mudança da sensibilidade diante das novas possibilidades de percepção, interpretação e uso dos objetos em contextos urbanos. Logo, a discussão acerca do processo de deslegitimação no desvio de objetos industrializados se inicia com a apresentação das condições de produção desses elementos e dos aspectos técnicos e tecnológicos que determinam e são determinados pela conjuntura social, econômica, cultural, estética e política desde a ascensão do capitalismo moderno ao final do século XVIII na Europa.

Benjamin (1987a) discute a mudança que se dá nos modos subjetivos de perceber as obras de arte nas primeiras décadas do século XX. De acordo com o autor, não somente as características materiais das obras se alteram ao longo da história mediante o avanço técnico e tecnológico de sua produção, mas também as condições humanas de recepção dessas obras. Ocorre uma reconfiguração da experiência do observador que se dá a partir da articulação dos avanços técnicos e da invenção de novos aparelhos tecnológicos que respondem ao avanço da discussão científica e filosófica da época. O autor estabelece uma relação de interdependência entre esses fenômenos, que são simultaneamente causa e efeito das transformações históricas da industrialização; a tecnologia, a ciência e a filosofia reorganizam a produção das coisas e a percepção delas pelos sujeitos. Destaca-se, dentro desse contexto, a mudança nos modos de observação e de ação cotidianos, mediados por aparelhos tecnológicos, que valorizam a eficiência do gesto de olhar. Surge daí a necessidade de aprimorar as imagens, que passam a se inserir na lógica capitalista de geração de excedente de produção, de extração de mais-valia e de propriedade privada.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. (BENJAMIN, 1987a, p. 170).

Ao longo do século XIX as sociedades ocidentalizadas assistiram à invenção de novos aparatos ópticos que agenciam a experiência estética do corpo no espaço, como, por exemplo, as câmeras fotográficas e o cinema. Walter Benjamin (1987a) escreve “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” em 1936, dentro de uma conjuntura moderna consolidada, com modos de governo totalitários como fascismo e nazismo em ascensão, nos quais a postura hegemônica prezava pela eficiência e pela racionalidade produtiva. Ele afirma: “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1987a, p. 166). As obras eram reproduzidas a partir da imitação por discípulos de mestres artistas, de exercícios repetitivos para o aprendizado e da transmissão tradicional das artes ou do interesse mercantil. No entanto, é recente a possibilidade de reproduzir as obras tecnicamente. A técnica permite sua distribuição em grande quantidade e o destaque de certos elementos não perceptíveis pelo corpo humano que a produziu originalmente. Por exemplo, a ampliação do acesso se dá através do desenvolvimento e do uso de técnicas como a xilogravura, a litografia e fotografia para as imagens, da imprensa para a reprodução técnica da escrita ou da gravação em disco para o som.

O autor diz que um dos efeitos da reprodutibilidade técnica é a perda da “aura” dos objetos¹⁶. O conceito de aura é assim caracterizado por Benjamin (1987a, p. 170): “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que esteja”. A aura é perdida quando a obra de arte é reproduzida tecnicamente porque as cópias adquirem autonomia. Elas são independentes da original, visto que a materialidade é deslocada de sua história e colocada em novos contextos. Assim, a mudança de ponto de vista e novas elaborações acerca dela se tornam possíveis. Em resumo, ao aumentarmos as possibilidades técnicas de reprodução de uma obra única, a autenticidade da obra original é perdida.

A ampliação das formas de existência de uma obra se relacionou com os movimentos de massa iniciados no período moderno. As obras de arte passam a ser reivindicadas como elementos que devem ser acessíveis de maneira mais democrática, e não serem exclusivas

16 O conceito aparece pela primeira vez nos escritos de Walter Benjamin em 1931, no ensaio “Uma Breve História da Fotografia”, e depois em 1936, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, texto usado como referência para esta pesquisa.

àqueles que têm acesso às suas versões originais. Entretanto, esse questionamento não se restringe ao acesso à experiência de percepção das obras e de sua função social, mas também à sua posse material. O pensamento moderno capitalista enaltece a dimensão de *ter os objetos*.

É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. (BENJAMIN, 1987a, p. 171).

Quando a existência única passa a coexistir com suas cópias seriadas, emancipadas da original, perde-se também a relação hierárquica e autoritária estabelecida pela tradição da história da arte, que coloca obra de arte em uma condição sagrada; ao mesmo tempo, abre-se a possibilidade para uma crítica da lógica de direito autoral sobre as cópias e seus usos futuros. A emancipação das cópias estabelece uma libertação do uso ritual associado à obra original. As cópias expandem exponencialmente as ocasiões de experiência estética com a obra, possibilitando novas percepções e reações diante da imagem, inclusive através da distração. As cópias passam a ocupar lugares cotidianos, periféricos em relação ao foco de atenção, e por isso passam ser usadas de outras formas, não necessariamente associadas ao ritual e à contemplação concentrada. A dimensão “tátil” da obra — e não mais a estritamente “óptica” — passa a ocupar um espaço de produção de sentido na vida cotidiana das massas populacionais urbanas. Benjamin (1987a) afirma que uma nova atitude em relação às obras de arte emerge a partir das massas: uma recepção coletiva mais analítica e distanciada. Graças à crescente quantidade de pessoas que passam a ter acesso às cópias, tal quantidade se converteu em uma nova qualidade da experiência, em que há participação como consequência da presença material e da experiência tátil das obras (VELLOSO, 2012; GUMBRECHT, 2010).

Para Benjamin (1987a), o processo de massificação da experiência estética se dá concomitantemente com a proletarização da população urbana. Ele associa a reprodução *em massa* à reprodução *das massas*, em que a população se vê captada pelas imagens produzidas pelos aparelhos ópticos e seus produtos (câmeras fotográficas e filmes); ela se reconhece nos acontecimentos retratados e nos movimentos registrados nas imagens. Seguindo o argumento de que é a partir do avanço das técnicas de reprodução das obras de arte que as obras de arte passam a ser elaboradas a fim de que sejam reproduzidas, é possível fazer um paralelo com os

gestos das massas: é a partir do momento que passam a ser captados e registrados pelas câmeras que eles passam a atuar de modo a serem mais bem captados e registrados. A consequência disso é o condicionamento do gesto à *representação do gesto*, ou seja, é a estetização da vida pública via imagens captadas por aparelhos técnicos. Esse condicionamento estetizado favorece o comportamento que privilegia a técnica e a manutenção das forças políticas disciplinares.

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (BENJAMIN, 1987a, p. 196, grifo original).

Desde o advento da modernidade industrial, a vida urbana tem como característica primordial a reprodução dos modos de vida da sociedade burguesa, que privilegia a manutenção das relações de controle de uma classe dominante sobre a massa de trabalhadores proletarizados. Essa premissa crítica é importante para que seja possível aprofundar a discussão acerca da experiência “auto-alienação” que considera a relação de separação perceptiva que um sujeito estabelece entre si e a imagem de si. Partindo da sociedade industrial moderna como objeto de estudo, Karl Marx (2004; 2013) elaborou uma crítica das condições de trabalho como meio de compreensão da ordem social e lançou os fundamentos para sua crítica da economia política a partir das condições tecnológicas industriais.

Sob a perspectiva marxista (MARX, 2004), a sociedade civilizada se realiza por meio do trabalho, por um processo de metabolismo entre pessoa e natureza que resulta em trabalho útil, exteriorizado e efetivado materialmente. Mas se o trabalho produtivo livre é a maneira por meio da qual uma pessoa se realiza e se reconhece com ser social, o trabalho que responde apenas à necessidade de dinheiro imposta por relações de produção capitalistas seria o responsável pela introdução de uma lógica desumana de reprodução de vida. A crítica da economia política proposta por Marx se organiza pelo aspecto contraditório que a vida dentro do sistema capitalista apresenta: o afastamento da condição do ser humano como ser social se dá pelo trabalho, quando o trabalho deveria ser a prerrogativa para a atribuição dessa condição pela externalização (*Äusserung*) da capacidade humana, resultado da atividade vital.

Para Marx (2004), a alienação (*Entäusserung*) é o conceito que se refere ao movimento em direção à abstração do trabalho, em detrimento de sua efetivação material como exteriorização objetiva de uma essência subjetiva. Ela decorre da apropriação do

trabalho pela lógica de propriedade privada, salário e dinheiro. Esse argumento é fundamental para a compreensão da hegemonia do valor de troca sobre o valor de uso das coisas no capitalismo. O estranhamento (*Entfremdung*), por sua vez, é o efeito que se manifesta no indivíduo durante as atividades de exteriorização material do trabalho; o estranhamento é uma experiência.

Ranieri (2001) organiza as formas de manifestação do estranhamento discutidas por Marx (2004) em seus *Manuscritos Econômico-Filosóficos* em quatro categorias, sintetizadas da seguinte maneira:

- 1) O estranhamento na relação do homem com o mundo exterior dos sentidos, ou seja, com o mundo das coisas. Em uma condição estranhada, o ser humano, compreendido como indivíduo, é separado da natureza e percebe o estranhamento com relação a si mesmo;
- 2) O estranhamento de si mesmo como expressão da relação de trabalho com o ato de produzir, no interior do processo de trabalho. Nesse sentido, o trabalhador se relaciona com sua atividade de maneira estranha, alheia. A atividade perde sua condição de trabalho vital ao longo do processo de produção e só oferece satisfação no momento de vendê-la a outrem. Neste caso, o estranhamento se manifesta no interior da própria atividade;
- 3) O estranhamento como algo que se vincula ao objeto exteriorizado pelo trabalho. Ao produzir objetos que não configuram produto da força essencial humana do trabalhador, ele mesmo se torna também objeto do trabalho. O estranhamento aqui é sinônimo de objetivação da vida humana, é o estranhamento em relação ao produto do trabalho;
- 4) O estranhamento na relação entre o trabalhador e sua humanidade como efeito dos processos de objetivação, como efetivação do processo de trabalho estranhado, do homem em relação ao próprio homem, do homem em relação ao produto da atividade de outro homem e em relação ao outro produtor que deveria ser seu semelhante. O estranhamento se dá na relação social com outros seres humanos.

Para Marx (2004), o estranhamento (*Entfremdung*) diz respeito à atividade, à ação de trabalhar; a alienação (*Entäusserung*) se refere ao estado de separação entre trabalhador e trabalho ou entre trabalhador e produto de seu trabalho, ela aborda o trabalho como forma penetrada pelo estranhamento. É comum que em traduções feitas do alemão original para o inglês ou o francês desconsiderem essa diferença conceitual, chamando tudo de alienação (*alienation, aliénation*). O trabalho estranhado é a circunstância na qual se dá a construção do conceito de propriedade privada, pois, nessa condição prática, nada pertence ao trabalhador. O

estranhamento é o efeito significativo que se manifesta no indivíduo que não se reconhece como parte do ambiente que habita, que não se reconhece pela prática diária do trabalho, nem no produto final do seu trabalho (que não pertence a si, mas ao proprietário dos meios de sua produção) e que, por não se reconhecer nessas instâncias, é afastado da possibilidade de ser reconhecido como um ser social. O estatuto da propriedade privada na sociedade capitalista priva o indivíduo de sua liberdade e de sua condição social; o próprio produto do trabalho, feito pelo trabalhador, lhe parece antagônico. O trabalho alienado e estranhado, típico da ordem capitalista, produz não só mercadorias, mas também o trabalhador como uma mercadoria que pertence a outra pessoa ou corporação, ao detentor dos meios de produção.

Marx (2013) aponta que o trabalho se inscreve na esfera da necessidade, ou seja, apesar de ser indispensável para que a pessoa se reconheça como ser genérico humano, ele também é requisito para o suprimento de necessidades e para a reprodução da vida material. Entretanto a condição de estranhamento pode ser superada e é, inclusive, requisito para a superação da diferença entre capital e trabalho rumo à emancipação humana. Nesse sentido, o autor afirma que a liberdade só começa onde termina o trabalho estranhado e o estado de alienação e que, por isso, deve-se prezar por condições dignas adequadas ao trabalhador.

Sem conhecimento crítico de sua condição alienada, o indivíduo passa a ser uma ferramenta a ser usada por outras ferramentas (MARX, 2013). Aqui se inscreve a dialética entre produção e consumo, pois se os seres humanos precisam trabalhar, produzir e consumir para viver, a crítica deve ser feita sobre os *modos* de produzir e consumir e seus *processos* de objetivação e subjetivação, e não a partir da negação simples dessas dimensões do comportamento. Marx afirma nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*:

O trabalhador se torna mais pobre quanto mais riqueza ele produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (*Sachenwelt*) aumenta em proporção direta a desvalorização do mundo dos homens (*Menschenwelt*). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. (MARX, 2004, p. 80).

A alienação, para Marx (2004), se configura então como crítica filosófica à circunstância material em que o trabalho realizado deixa de ser a necessidade humana de contribuir para a coletividade e se constituir como ser social e livre e passa a ser um estado simultaneamente material e abstrato. Através do trabalho, que deveria ser uma atividade vital, produz-se algo que não mais é uma manifestação essencial na vida material do ser humano. Em vez disso, o “ganhar a vida” implica em se perder subjetivamente por se empenhar física e

mentalmente em uma realidade alheia. A percepção do cotidiano urbano é alterada sob a perspectiva do estranhamento como experiência ordinária.

Henri Lefebvre (1991) reconhece essa lógica de alienação na vida cotidiana urbana. O filósofo entende a teoria de Marx sobre a exploração econômica por meio do trabalho e a expande para o estudo da alienação na vida cotidiana organizada a partir da separação do tempo de trabalho e de lazer. Ao considerar o cotidiano como campo de estudo e conhecimento crítico, Henri Lefebvre (1991) concorda com as ideias de Marx e defende que a discussão filosófica deve ser feita com o objetivo de gerar transformação social, sem separar teoria e prática. O autor afirma que a sociedade conseguiria superar ativamente as formas de trabalho que a mantém em uma posição subjugada por aqueles que detêm os meios de produção e o controle do capital a partir do conhecimento crítico de sua condição. Para Lefebvre (1991), com a compreensão de teorias econômicas, sociais e políticas, seria possível integrar ciência e cultura na consciência coletiva, considerando que essa consciência depende essencialmente da banalidade da vida diária. Desse modo, a experiência vivida através das práticas cotidianas seria um movimento revolucionário em direção à liberdade.

Henri Lefebvre escreve seus textos em um contexto europeu da segunda metade do século XX, em que os aparatos técnicos e a experiência com as imagens já era um aspecto central da vida cotidiana, diferente do período em que Karl Marx havia elaborado seus conceitos. Para Lefebvre (1991), a sociedade capitalista moderna banaliza a abstração decorrente da alienação e estimula o isolamento por meio da experiência cotidiana racionalizada pela lógica burguesa. A crítica à alienação surge junto com a crítica das necessidades humanas, que pode ser analisada através da percepção da vida diária. Esse conceito é relacionado a ações em nível histórico e social, mas se manifesta como produto de gestos práticos no espaço cotidiano, pois são processos de conhecimento através dos quais o indivíduo define seu “mundo perceptível”.

Em seu trabalho, o homem percebe e se torna consciente de si mesmo. Se o que ele faz vem de si, ele, por sua vez, vem do que ele faz; é feito por ele, mas é nesse trabalho e por esse trabalho que ele faz a si mesmo. Foi assim que os nossos sentidos, órgãos, necessidades vitais, instintos e sentimentos foram permeados pela consciência, pela razão humana, pois eles também foram moldados pela vida social. (LEFEBVRE, 2008, p. 163, tradução nossa¹⁷).

17 *“In this work man perceives and becomes conscious of his own self. If what he makes comes from him, he in turn comes from what he makes; it is made by him, but it is in these works and by these works that he has made himself. Thus it is that our senses, organs, vital needs, instincts and feelings have been permeated with consciousness, with human reason, since they too have been shaped by social life.”* (LEFEBVRE, 1991, p. 163).

Para o autor, a realidade cotidiana é a condição de experimentação dos fenômenos pelos indivíduos. Considerando a limitação do campo de percepção pelo trabalho, a alienação seria o resultado da vida condicionada por “necessidades tristes”, tais como comer, beber, se vestir etc. (LEFEBVRE, 1991, p. 173). Ao tomar o trabalho como única maneira de providenciar recursos financeiros para a sobrevivência a fim de suprir tais necessidades, a liberdade do indivíduo passa a ser controlada por quem detém os meios de produção desse trabalho.

A partir do final do século XVIII, os modos de vida urbanos se organizam em torno das novas formas industriais de trabalho e das relações sociais estruturadas pelas práticas da sociedade burguesa. Marx (2004) afirma que a sociedade se divide em dois segmentos: o dos proprietários e o dos trabalhadores. As condições de trabalho do proletariado nas fábricas no momento histórico em que o autor escreve os *Manuscritos Econômico-Filosóficos* eram de notável precariedade, e, sob essa perspectiva, ele afirma que a miséria dos trabalhadores era vista como potência produtiva. Enquanto se mantivessem miseráveis, teriam motivação para o trabalho sob quaisquer condições para poderem sobreviver dentro daquele sistema. O capital acumulado da produção industrial e da renda da terra é concentrado nas mãos de poucos. Em paralelo a isso, os trabalhadores recebem um salário para executar uma atividade produtiva qualquer que oprime seu caráter humano. Logo, o que sob o viés dos proprietários é considerado lucro, para os trabalhadores é resultado de exploração de sua mão de obra.

Quanto mais o trabalhador se desgasta na produção de objetos que não pertencem a si e nem lhe representam, o produto do seu trabalho se torna estranho a ele. O mundo dos objetos, exterior, é favorecido em detrimento da vida do trabalhador mesmo, o seu interior. Ao dedicar sua vida à produção *de objetos*, ele encerra sua vida *nos objetos*. Quanto mais poder é dado ao trabalho, menos poder o trabalhador tem sobre si. Sua vida passa a ser mercadoria, ou seja, sua vida tem valor de troca. Assim, quanto mais mercadorias o trabalhador produz, menos humano ele se torna.

A exteriorização (*Entäusserung*) do trabalhador em seu produto tem o significado não somente de que seu trabalho se torna um objeto, uma existência externa (*äussern*), mas, bem além disso, [que se torna uma existência] que existe fora dele (*ausser ihm*), independente dele e estranha a ele, tornando-se uma potência (*Macht*) autônoma diante dele, que a vida que ele concedeu ao objeto se lhe defronta hostil e estranha. (MARX, 2004, p. 81).

O estranhamento é uma característica específica da exteriorização do trabalho que considera a relação entre quem produz (se exterioriza) e o que é produzido (exteriorizado).

Para Marx (2004), o cerne do modo de produção capitalista está no estranhamento, que é o resultado da relação imediata entre o trabalhador e a produção de objetos que não pertencem a ele. Assim, o estranhamento trata da experiência como *ação de produzir*. O indivíduo se nega por meio da atividade produtiva, que serve somente ao propósito de manutenção da existência e reprodução de mais força de trabalho. As relações de exploração transmutam o caráter de essência atribuído ao trabalho em relação à condição humana para o de mero meio de manutenção de sua existência.

Com a Revolução Industrial, a máquina passa a ser mediadora do ritmo dos corpos, de seus gestos e movimentos. O ritmo das máquinas prescinde o movimento racionalizado do trabalho humano. Jonathan Crary (2013) afirma que, nas técnicas modernas, o elemento visual se destaca como estratégia de controle dos corpos, pois o sistema de trabalho predominante na sociedade industrial privilegia a eficiência e a racionalidade dos gestos. Sob a égide de Foucault (1999), ele demonstra que ver e vigiar foram técnicas de controle social colocadas em prática e que passaram por experimentações tecnológicas simultaneamente a outras inovações produtivas nos locais de trabalho com o objetivo estratégico de controlar a atenção da população urbana.

A estratégia de controle sobre os corpos é efetivada a partir de uma postura simbólica de suspeita e de coerção do comportamento dos trabalhadores (FOUCAULT, 1999). Crary (2013) diz que o estreitamento da percepção foca a atenção apenas no trabalho objetivo. Dessa maneira, o condicionamento da experiência estética ao longo da jornada produtiva e o confinamento do corpo no espaço de trabalho funcionam como procedimento disciplinar e como dispositivos de controle social que se estendem para além das circunstâncias do trabalho. Michel Foucault (1999) chama de “corpos dóceis” os corpos submissos e sujeitados às relações de poder impostas por termos econômicos de utilidade. Os processos disciplinares são responsáveis pela formação social de uma mentalidade subjetiva que internaliza o controle normativo institucional imposto. A “auto-alienação” mencionada por Benjamin (1987a) na citação apresentada no início deste item pode ser relacionada a esse fenômeno social estudado por Foucault (1999).

A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas”. (FOUCAULT, 1999, p. 118).

A disciplina é responsável por aumentar a força referente à produtividade do corpo como força de trabalho a ser explorado ao mesmo tempo em que ela diminui a força desse mesmo corpo como ser político por meio de dispositivos de controle. O corpo é separado do poder como efeito de um processo contínuo de anulação que se dá através de técnicas de coerção, vigilância e obediência. A disciplina, portanto, produz corpos que se submetem à exploração em processos de dominação que ocorrem a partir da internalização da ordem e do controle normativo do comportamento (FOUCAULT, 1999). O controle disciplinar e a consequente anulação política dos corpos implicam em uma mudança nos modos de ação cotidianos na cidade, no ritmo de produção e de consumo, e se voltam para o rendimento racionalizado e eficiente, o que legitima a lógica de exploração do trabalho pelo capital.

A perspectiva foucaultiana é paralela à marxista, mas considero as conclusões marxistas sobre alienação e estranhamento fundamentais para a compreensão da mentalidade disciplinar que normaliza a exploração do trabalho em prol da produção de excedente. Esse cálculo capitalista em favor da mais-valia tem efeito no controle dos corpos em ações eficientes e produtivas por parte dos trabalhadores. O trabalho estranhado consiste na inexistência de uma relação imediata entre o trabalhador e sua produção, ou seja, que produz não se afeta por aquilo que é produzido, afinal esse produto é fruto da expropriação de sua própria liberdade. Nesse sentido, a exploração da condição de precariedade dos trabalhadores estabelece uma cultura de normalização da heteronomia (SOUZA, 2011).

O termo *hetero*, do grego, se refere ao “outro” e *nomos* se refere às “regras”, “normas” e “leis”. Desse modo, a heteronomia é o oposto da autonomia, pois é o regime em que se seguem as regras estabelecidas pelo outro e não por si. Tanto a heteronomia quanto a autonomia se manifestam de modo individual ou coletivo, quando as normas são estabelecidas por mais de um indivíduo, dentro de um referencial comunitário. “A autonomia coletiva refere-se, assim, às instituições e às condições materiais (o que inclui o acesso à informação suficiente e confiável) que, em conjunto, devem garantir igualdade de chances de participação em processos decisórios relevantes no que toca aos negócios da coletividade” (SOUZA, 2011, p. 174). A heteronomia se manifesta na experiência de trabalho estranhado e no estado de alienação dos trabalhadores que constituem a base do conceito de propriedade privada, na acepção marxista, pois ela é o objeto de desejo por excelência do sistema capitalista e não pertence a quem a produz. O acesso aos produtos e aos processos de produção lhes é barrado heteronomamente. Neste regime, nada pertence a si, nem mesmo o trabalho pertence ao trabalhador, logo, o trabalhador também não pertence a si mesmo. O trabalho alienado e estranhado, típico no modo capitalista de produção material, produz não

só mercadorias, mas também o trabalhador como uma mercadoria.

Um exemplo que ilustra esse argumento é o relato escrito por José de Souza Martins (1993) sobre a suposta aparição do demônio em uma fábrica de ladrilhos cerâmicos no ano de 1956 em São Caetano do Sul, no estado de São Paulo. O autor analisa as condições de rápida transformação do trabalho por consequência do desenvolvimento de técnicas mais eficientes de produção das cerâmicas e o sistema de vigilância no chão da fábrica que explicariam a percepção da entidade demoníaca e o medo sentido pelos funcionários na ocasião. Esses trabalhadores viviam um momento de tensão e de incerteza diante da modernização dos processos de trabalho e da distância cada vez maior que se estabelecia com os métodos tradicionais de produção artesanal. O demônio foi visto três vezes pelos trabalhadores, todas as vezes no canto da seção em que ficavam as novas máquinas; ele estava bem vestido e sorridente, tal como os engenheiros responsáveis pela implementação heterônoma das novas tecnologias de fabricação e de monitoramento disciplinar.

É também significativo que essa crítica midiaticizada pelo imaginário arcaico tenha ganho visibilidade na figura do demônio que vê, mas não fala nem se move. E se deixa ver, vendo, por alguns e não por outros. Justamente, ver e vigiar foram técnicas de controle social tentadas simultaneamente com as inovações aludidas. Mais do que qualquer outra coisa, a aparição do demônio foi uma figuração crítica do ver oculto, da vigilância dissimulada e desleal, porque punha em dúvida os mecanismos patriarcais da lealdade pessoal que até então haviam assegurado a ordem interna na fábrica. Nas relações, agora, o ingrediente da suspeita e da dissimulação. Justamente, relações sociais assim baseadas implicam em trazer para o primeiro plano do relacionamento a mediação do conhecimento que constrói a relação, isto é, implicam no predomínio do imaginário, o simbólico como condição do vínculo social, a precedência do cotidiano em relação ao não-cotidiano. (MARTINS, 1993, p. 22).

Para Marx (2004), a liberdade só começa onde termina o trabalho estranhado e alienado e que, por isso, deve-se prezar por condições dignas adequadas ao trabalhador. Mesmo que seu texto tenha sido escrito no século XIX, as premissas das condições de trabalho continuavam atuais no século XX e até hoje é possível notar semelhanças, porém com um considerável avanço técnico e tecnológico, especialmente no que concerne às estratégias digitais de vigilância. Jonathan Crary (2013) afirma que a sociedade disciplinar baseada nos dispositivos de controle discutida por Foucault seria um modelo preliminar para o que se desenvolveria a partir do século XX, com a internalização da ordem e do controle normativo da atenção através das imagens.

2.2 O CAPITAL SE TORNA IMAGEM

O conceito de Sociedade do Espetáculo discutido por Guy Debord (1996) é uma crítica às relações sociais mediadas por imagens. Ele evidencia um modelo de interação social que valoriza a representação das experiências e implica no empobrecimento da espontaneidade da vida cotidiana, voltada para o consumo, alienação e isolamento. A manipulação da atenção se dá por meio das imagens, e, nesse sentido, o espetáculo seria a reorganização social que se estabelece pela estratégia da separação. Como integrante fundador da Internacional Situacionista, Guy Debord desenvolveu esse conceito a partir da crítica da decomposição a fim de questionar a passividade consumista e o isolamento na experiência cotidiana, orientado pela publicidade, pelo fetiche da mercadoria e pelo trabalho alienado. A construção de situações desenvolvida pelos jovens situacionistas buscava elaborar a crítica contra a sociedade fetichista que organiza a vida entre tempo de produção e de consumo. O argumento que embasa as ações e os escritos situacionistas é que a imagem, como representação do fetiche da mercadoria na sociedade capitalista, domina as esferas econômicas, sociais e culturais da vida. O capitalismo se estabelece como condição de totalidade, logo, é uma condição que se estabelece pela veiculação incessante de sua lógica de produção e consumo alienados. O espetáculo das imagens ocupa uma posição de dominação dentro do modo de vida estabelecido pelo capitalismo.

Debord (1967, p. 16, tradução nossa¹⁸) diz: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, midiaticizada por imagens”. A famosa definição proposta por Guy Debord (1967) no livro *A sociedade do espetáculo* é, ela mesma, um desvio de uma frase de Karl Marx. Em *O capital*, no último capítulo do primeiro livro, em que o autor trata da teoria moderna da colonização, é dito: “Ele [Wakefield] descobriu que o capital não é uma coisa, mas uma relação social entre pessoas, intermediada por coisas” (MARX, 2013, p. 836). Sem pudor, Debord toma para si e copia a citação de Marx, sem fazer referência ao autor original. Debord a retira de seu contexto, deslegitimando a coesão argumentativa de um livro inteiro, atualiza sua informação considerando as condições sociais, culturais e tecnológicas de seu tempo e a transforma em um material novo. Na ocasião da escrita do livro *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord já tinha muitas experiências de desvio em seu repertório prático, e talvez por isso a aplicação desse método na frase de Marx tenha acontecido displicentemente na escrita de seu livro. Em resumo, é possível ver aqui uma das

¹⁸ “*Le spectacle n’est pas un ensemble d’images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images.*” (DEBORD, 1967, p. 16).

muitas deslegitimações de autoria feita por Guy Debord em *A Sociedade do Espetáculo*. Ele supera a ideia de direitos autorais, relativos à propriedade privada da produção intelectual.

Na sociedade do espetáculo, a crítica se dá sobre a veiculação ininterrupta de mensagens consumistas, logo, ela trata do conjunto de relações sociais que são estabelecidas ao usar meios intermediários de expressão como determinantes para a interação entre pessoas, condicionadas pelo capital. As mídias são os suportes de difusão da informação que constituem um meio intermediário de expressão capaz de transmitir mensagens. “Midiatizar” é um verbo transitivo direto que significa “difundir por meio dos veículos de comunicação”¹⁹. O problema do espetáculo está na condição social de alienação e de isolamento provocada pelo fetiche da mercadoria — implicada nas relações de trabalho e na separação capitalista inerente entre produção e consumo de mercadorias.

Debord (1996) faz uma crítica ao tipo de relação que se estabelece com a imagem como mercadoria, contra o fetiche consumista que se estrutura por ela. Ou seja, não é feita uma crítica às imagens em si. Para o autor, elas não são o problema, mas um sintoma do controle exercido sobre o modo de pensar na sociedade moderna. Desse modo, o controle da atenção e a delimitação das experiências por imagens que transmitem mensagens fetichistas e consumistas afetam as relações que se estabelecem entre as pessoas e se configuram como fator importante para a manutenção do controle sobre os corpos.

Crary (2013) argumenta que a manipulação da atenção por meio do espetáculo de imagens se revela como estratégia em favor do controle e do poder institucionalizado. O sujeito é hipnotizado pela enxurrada de imagens a que é submetido em seu cotidiano moderno a partir da relativa suspensão da atenção a outros acontecimentos periféricos ao foco imagético. Alcança-se um estágio de sonambulismo induzido estrategicamente que faz com que, como em uma condição de hipnose mesmo, o sujeito perca o controle sobre a totalidade de suas capacidades psicológicas, motoras e sensoriais. Sendo assim, as imagens espetaculares implicam no controle perceptivo e cognitivo da experimentação estética do cotidiano, pois limitam os sentidos, a liberdade de percepção e o engajamento consciente em suas práticas.

As imagens, com seu caráter hipnotizante que favorece a condição de estranhamento produtivo, atuam como dispositivo de controle social promovido pelas mídias e reproduzido no nível das relações interpessoais. Elas são usadas como instrumento nos arranjos de poder e controle da atenção em favor da manipulação e da regulação das liberdades individuais e

¹⁹ Definição retirada do dicionário de português da Google, proporcionado pela Oxford Languages. Consulta na ferramenta de busca “www.google.com.br” em 21 abr. 2021.

coletivas ao longo da experiência cotidiana. Sob essa perspectiva, a atenção se estabelece como elemento-chave para o funcionamento de relações não coercivas de poder desde a modernidade até os dias de hoje (CRARY, 2013). Por meio da difusão em massa e da popularização do acesso a aparelhos de transmissão e recepção das imagens, elas transcendem sua característica exclusivamente visual para orientar a percepção de outros aspectos da vida cotidiana. Ao afirmar que o espetáculo é uma “arquitetura do poder”, Crary (2013) destaca a capacidade estruturante das imagens de se estabelecerem como dispositivo de controle social. Sob o aspecto da tecnologia de isolamento, de separação e de controle dos corpos e da atenção que resulta em uma diminuição do poder político é possível aproximar os conceitos de sociedade disciplinar de Michel Foucault e de sociedade do espetáculo de Guy Debord.

É fundamental perceber o entretenimento e o consumo como condições essenciais da sociedade do espetáculo, em que os indivíduos se comportam mais como espectadores do que como atores na própria vida; isso gera consequências no modo de perceber e usar a cidade no cotidiano. Sob esse aspecto, os sujeitos, continuamente condicionados a processos de estranhamento no trabalho e aos lazeres consumíveis, são suspensos da experimentação sensorial livre dos acontecimentos banais da vida. Na contemporaneidade, o controle dos corpos e da atenção opera por imagens, assim, o espetáculo seria a reorganização social baseada na visibilidade como estratégia de poder que favorece a alienação do trabalho e o fetiche da mercadoria, através do isolamento e do apaziguamento de sujeitos encantados por imagens espetaculares.

Mas o movimento geral do isolamento, que é a realidade do urbanismo, deve também compreender uma reintegração controlada dos trabalhadores, de acordo com as necessidades planejáveis de produção e de consumo. A integração ao sistema deve recuperar indivíduos isolados como indivíduos isolados conjuntamente: as fábricas como casas de cultura, vilarejos de férias como “grandes conjuntos habitacionais” são especialmente organizados para a finalidade desta pseudo-comunidade que também acompanha o indivíduo isolado dentro da célula familiar: o uso generalizado de receptores da mensagem espetacular faz com que seu isolamento se encontre povoado por imagens dominantes, imagens que por este isolamento somente alcançam sua plena potência. (DEBORD, 1996, p. 166-167, tradução nossa²⁰).

20 “*Mais le mouvement général de l’isolement, qui est la réalité de l’urbanisme, doit aussi contenir une réintégration contrôlée des travailleurs, selon les nécessités planifiables de la production et de la consommation. L’intégration au système doit ressaisir les individus en tant qu’individus isolés ensemble: les usines comme les maisons de la culture, les villages de vacances comme les “grands ensembles”, sont spécialement organisés pour les fins de cette pseudo-collectivité qui accompagne aussi l’individu isolé dans la cellule familiale: l’emploi généralisé des récepteurs du message spectaculaire fait que son isolement se retrouve peuplé des images dominantes, images qui par cet isolement seulement acquièrent leur pleine puissance.*” (DEBORD, 1996, p. 166-167).

Os processos disciplinares evoluem na sociedade do espetáculo: a educação para o controle social se dá através do isolamento que opera pelo excesso de imagens, o que ocorre cotidianamente em diversas escalas da experiência subjetiva. O espetáculo limita a capacidade dos sujeitos — sujeitados às relações mediatizadas por imagens — de configurar as condições de percepção do seu próprio cotidiano. Debord afirma que “o espetáculo é o momento em que a mercadoria alcança a *ocupação total* da vida social. Não somente a relação com a mercadoria é visível, mas não se vê mais nada além disso: o mundo que se vê é o seu mundo” (DEBORD, 1996, p. 39-40, grifo original, tradução nossa²¹) Assim, a noção de coletividade é fragilizada pelo isolamento do indivíduo causado pelas imagens, reiterado pelas estratégias que reproduzem as relações de controle e de isolamento.

Para a Internacional Situacionista, a arquitetura e a cidade são o suporte material para a ação revolucionária contra a alienação e a passividade, pois elas seriam capazes de induzir o encontro e o engajamento político, eminentemente coletivo, na rua. Através das situações que enfrentam a ordem estética de estranhamento produtivo e de isolamento consumista típico da condição urbana moderna, o sujeito retoma sua potência crítica e ultrapassa os limites do isolamento e da passividade alienada com seu próprio corpo. Retomando criticamente sua ação cotidiana, o sujeito se coloca política e esteticamente contra a rotina de estranhamento que afasta o sujeito da experiência humana de produzir e se reconhecer através de seu trabalho. A IS defendia a abolição do trabalho como atividade alienante assim como a abolição do lazer como atividade de consumo, a fim de superar a separação binária e de sintetizar essas ações como estruturantes do cotidiano como experiência total da vida em detrimento das imagens fetichistas.

Aproximando a crítica da separação ao campo da arquitetura e do urbanismo, Constant Nieuwenhuys propõe o conceito situacionista de Urbanismo Unitário (UU). Como mencionado na introdução, o UU é uma crítica ao modo de vida nas cidades modernas, que está no centro da análise social situacionista. Ele é unitário por se posicionar politicamente contra a separação do tempo e contra a decomposição ideológica que determina lugares distintos para dormitório, comércio, diversão, serviços e indústria, conforme a teoria defendida na Carta de Atenas. A IS acreditava na importância de não haver uma divisão entre os momentos de trabalho, moradia, circulação e diversão. Seus integrantes, notadamente Raoul Vaneigem, Asger Jorn, Gilles Ivain e Constant Nieuwenhuys, viam a arquitetura

21 “*Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde.*” (DEBORD, 1996, p. 39-40).

modernista como uma manifestação esquemática da decomposição existencial, que anula o indivíduo e o reduz a um modo de viver a cidade mediado pela produção e pelo consumo.

Constant escreve:

A arquitetura é o meio mais simples de articular o tempo e o espaço, de modular a realidade, de fazer sonhar. Não se trata apenas de articulação e modulação plástica, expressão de uma beleza passageira. Mas de uma modulação importante, que se inscreve na curva eterna dos desejos humanos e dos progressos na realização desses desejos.

A arquitetura de amanhã será então uma maneira de mudar as concepções atuais de tempo e espaço. Ela será um meio de conhecimento e de uma maneira de agir. O complexo arquitetônico será modificável. Seu aspecto vai mudar totalmente ou parcialmente de acordo com a vontade dos seus habitantes. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 16, tradução nossa²²)

Os situacionistas apostavam na possibilidade de uma subversão do urbano como um conjunto, a partir da crítica que se pretende unitária a ser aplicada sobre a totalidade espetacular. Dentro do próprio movimento, as tentativas de colocar a crítica do Urbanismo Unitário em prática geraram controvérsias. Em uma entrevista a Hans Ulrich Obrist (2009), Raoul Vaneigem elabora uma síntese analítica quando é perguntado sobre o UU:

Foi mais uma ideia do que um projeto. Tratava-se da urgência de reconstruir nosso tecido social, tão prejudicado pelo estrangulamento do mercado. Esse esforço de reconstrução anda de mãos dadas com a reconstrução por parte dos indivíduos de sua própria existência diária. É disso que trata a psicogeografia: uma decifração apaixonada e crítica do que em nosso ambiente precisa ser destruído, submetido ao *détournement*, reconstruído. (VANEIGEM *apud* OBRIST, 2009, p. 6, grifo original, tradução nossa).

Um exemplo notório de aplicação prática da teoria do Urbanismo Unitário foi a “Nova Babilônia”, elaborado por Constant entre 1959 e 1974 (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959; VAN SCHAİK; MÁČEL, 2005). No artigo intitulado “*Une autre ville pour une autre vie*” (“Outra cidade para outra vida”), publicado na revista *Internationale Situationniste* número 3, o fim da cidade moderna foi declarado. Para Constant, tratava-se de anunciar um urbanismo de ordem social, contra os grandes espaços verdes vazios e os arranha-céus que atrapalhavam a ação direta entre as pessoas, que ficavam isoladas.

²² “*L’architecture est le plus simple moyen d’articuler le temps et l’espace, de modular la réalité, de faire rêver. Il ne s’agit pas seulement d’articulation et de modulation plastiques, expression d’une beauté passagère. Mais d’une modulation influentielle, qui s’inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs. L’architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l’espace. Elle sera un moyen de connaissance et un moyen d’agir. Le complexe architectural sera modifiable. Son aspect changera en partie ou totalement suivant la volonté de ses habitants.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 16).

Nesse texto, ele organiza as primeiras ideias para a cidade de Nova Babilônia. Constant deixou a IS após desentendimentos com Guy Debord no ano de 1960 e continuou sua pesquisa estabelecendo pontes de análise crítica com outros grupos radicais, especialmente os Povos na Holanda, sua terra natal. Os dois divergiram porque Debord se mostrou rigoroso quanto às contradições inerentes aos processos urbanos inseridos no contexto capitalista. Na visão de Debord, as formas propostas por Constant eram derivadas do funcionalismo e da especialização das práticas arquiteturais que buscavam “melhorias” e “progresso” através de intervenções urbanas. Ou seja, apesar de se fundamentarem na intervenção direta sobre o tecido urbano, mesmo as proposições mais audaciosas e teoricamente embasadas na crítica ao modelo hegemônico foram passíveis de críticas por serem entendidas como reformas (não revolucionárias) frente à ideologia capitalista totalizante (GONÇALVES, 2017). Veneigem saiu do grupo diante dos amplos dissensos entre situacionistas durante a última conferência em Veneza, após os desdobramentos de Maio de 1968 (OBRIST, 2009, p. 2). A crítica dos modos de produção da cidade moderna que legitimam a separação das especialidades técnicas, que afastam o corpo da experiência do espaço através de métodos abstratos de representação técnica, enfatiza a condição passiva dos estudantes e dos profissionais diante do espetáculo das imagens e vai de encontro à crítica feita pelos estudantes de Estrasburgo em 1966.

Em novembro de 1966, dois anos antes do início das notórias manifestações estudantis de 1968 na Europa, a Universidade de Estrasburgo foi o lugar onde a União Nacional dos Estudantes da França (UNEF) e a Associação Federativa Geral dos Estudantes de Estrasburgo (AFGES), influenciados pelas ideias transmitidas em sala de aula pelo Professor Henri Lefebvre e pelos conceitos difundidos por Guy Debord na Internacional Situacionista, publicou o livreto “Miséria do meio estudantil considerada nos seus aspectos econômico, político, sexual e especialmente intelectual e de alguns meios para a prevenir” (AFGES; UNEF, 1966). A miséria a que se referiam não diz respeito apenas ao fator de precariedade econômica em que se encontravam os jovens estudantes, mas, sim, a uma miséria de ideias e de iniciativas revolucionárias.

A universidade foi comparada no texto a uma fábrica que produzia a futura mão de obra especializada, que seria incapaz de provocar a crítica ao sistema de produção alienante e à decadência dos costumes burgueses. No livreto distribuído, os estudantes eram apresentados como jovens submissos à ordem moral da igreja e do Estado, passivos diante da condição de adoração dos dogmas culturais da burguesia. O texto inflamado foi traduzido para muitas línguas, circulou por muitas universidades — principalmente, inglesas, norte-americanas e

italianas — e, dois anos depois, foi elemento-chave para a fundamentação da crítica do movimento que estourou na Universidade de Paris Nanterre (MERRIFIELD, 2018).

Como um prelúdio às manifestações, o libreto dizia que a revolta da população jovem contra o sistema de trabalho imposto a ela seria um sintoma de um conflito estrutural das formas de viver na sociedade capitalista que contempla toda a classe trabalhadora. O texto publicado pela pelos estudantes de Estrasburgo colocava a condição de passividade generalizada dos estudantes como uma etapa de iniciação, provisória, que mais tarde os estabeleceria permanentemente como elementos integrantes do sistema capitalista. Os autores apresentam a consciência esquizofrênica dos estudantes, resultado de um modelo de especialização dos saberes, que resulta em isolamento e consumismo. Esse isolamento se refere ao modelo de trabalho isolado, alienado e estranhado ao qual serão submetidos depois que adquirirem o diploma de ensino superior. Os estudantes seriam consumistas de cultura.

O consumo de mercadorias culturais é apresentado como um costume que conforma o estudante como consumidor e como produto da sociedade moderna; esse comportamento se manifesta, por exemplo, na compra de livros que não são *lidos*, mas, sim, *vistos* e a audiência em filmes de Godard que são consumidos como parte de um programa de *marketing* de vanguarda. Desse modo, os estudantes teriam a ilusão de independência e de formação intelectual política, mas isso se efetivaria de maneira espetacularizada, para que fossem facilmente manipulados e que se associassem a partidos e outras organizações burocráticas. Ao se perceberem como produto, seria necessário compreender imediatamente que seus interesses não poderiam ser diferentes daqueles que sofrem a opressão generalizada do trabalho alienado, que produzem a si mesmos como produto de seu trabalho. Por isso, a revolta estudantil se aproxima da revolta dos trabalhadores.

Pois o estudante não pode se revoltar contra nada sem se revoltar contra seus estudos, e a necessidade dessa revolta é sentida menos naturalmente do que pelo operário, que se revolta espontaneamente contra sua condição. O estudante, porém, é um produto da sociedade moderna, ao mesmo título que Godard e a Coca-Cola. A sua extrema alienação só pode ser contestada pela contestação da sociedade inteira. De modo algum, esta crítica pode se realizar no terreno estudantil: o estudante, como tal, se apropria de um pseudovalor que o impede de tomar consciência do seu desapossamento real, e é por tal fato que patina no cúmulo da falsa consciência. Por toda parte onde a sociedade moderna começa a ser contestada, todavia, isso significa que há na juventude a revolta, revolta que corresponde, de imediato, a uma crítica total do comportamento estudantil. (AFGES; UNEF, 1966, p. 11, grifo original, tradução minha²³)

23 “*Car l’étudiant ne peut se révolter contre rien sans se révolter contre ses études, et la nécessité de cette révolte se fait sentir moins naturellement que chez l’ouvrier, qui se révolte spontanément contra sa condition. Mais l’étudiant est un produit de la société moderne, au même titre que Godard et le Coca-Cola. Son extrême aliénation ne peut être contestée que par la contestation de la société toute entière. En aucune façon cette*

No dia 22 de maio de 1968, o edifício da reitoria da universidade foi ocupado pelos estudantes em revolta e as greves e as ocupações de outras universidades e fábricas se multiplicaram por toda a França. Em união com o movimento iniciado pelos estudantes, aproximadamente dez milhões de trabalhadores entraram em greve. Como na Comuna de 1871, a França parecia estar na iminência de uma revolução ampla. De acordo com Merrifield (2018), a sensação de liberdade veio em concordância com a ultrapassagem momentânea das condições de exploração do trabalho e da negação da separação entre tempo de trabalho capitalizado e de lazer consumível. O espaço da cidade era vivido de maneira lúdica e pública através da construção de novas situações cotidianas.

Entretanto, tão rapidamente a manifestação irrompeu, foi reprimida. Não foi surpreendente que os esforços tenham se concentrado na repressão do movimento rebelde: o interesse de retorno à ordem foi exibido tanto pela polícia e pelo Estado quanto por partidos e sindicatos burocráticos, aí o movimento revolucionário foi interrompido. Sobre isto, o texto da miséria no meio estudantil discute o fim de outras experiências revolucionárias sob a perspectiva de suas “derrotas” e “vitórias”, que deveriam ser analisadas à luz de acontecimentos históricos posteriores. Por exemplo, para os estudantes (AFGES; UNEF, 1966, p. 21), a Comuna de Paris teria sido um acontecimento vitorioso, pois revelou pela primeira vez a possibilidade de o proletariado primitivo orientar sua vida social a partir de suas vontades e a Revolução Russa teria sido uma derrota, pois mostrou que a ordem bolchevique mantinha características muito semelhantes à velha ordem de exploração, próximo de um capitalismo burocrático de Estado. Quanto aos desdobramentos após as manifestações de 1968, pode-se dizer que a ideia de construir situações de liberdade que impossibilitem retorno à condição anterior de alienação apresentada na “Miséria no meio estudantil” permanece válida.

Esta breve narrativa de revolta contra a sociedade do espetáculo ilustra os efeitos das condições de trabalho estranhado e o mal-estar que essa ausência de reconhecimento de si por parte do trabalhador gera. O sujeito retoma sua potência crítica e ultrapassa os limites disciplinares e espetaculares da visibilidade com seu próprio corpo quando ele retoma os valores subjetivos de sua coletividade, para além da experiência de estranhamento que o isola. A revolta se deu também contra o lazer isolado, que ocupa o tempo com experiências de

critique ne peut se faire sur le terrain étudiant: l'étudiant comme tel s'arroge une pseudo-valeur, qui lui interdit de prendre conscience de sa despossession réelle et, de ce fait, il demeure au comble de la fausse conscience. Mais partout où la société moderne commence à être contestée, il y a révolte de la jeunesse, qui correspond immédiatement à une critique totale du comportement étudiant.” (AFGES; UNEF, 1966, p. 11).

consumo e de fetiche da mercadoria. O encontro com o outro ao protestar pelas ruas das cidades possibilita que o sujeito enfrente a ordem de estranhamento produtivo e de isolamento consumista típico da condição urbana moderna. Ao encarar criticamente sua ação cotidiana, ele se coloca política e esteticamente contra a rotina de alienação, repetição, disciplina, isolamento e passividade.

A crise social naquela ocasião foi sentida como sintoma de ansiedade pela juventude estudante, que se percebia como grupo social em estágio de preparação para ocupar lugares de trabalho sujeitados ao sistema de exploração capitalista. O estranhamento se manifesta como desvinculação transitória entre consciência e trabalho; tal desvinculação inaugura a sujeição real do trabalho ao capital ao fragmentar o processo de produção consciente, aquele que de acordo com Marx (2013) diferencia o homem dos animais, o pior dos artesãos da mais superior das abelhas. A tomada coletiva de consciência de classe via revolta estabelece uma reaproximação entre a atenção e o gesto dos sujeitos explorados, afastados de suas atividades pelo modo de produção capitalista. Tal como os estudantes que tomaram para si a responsabilidade pela produção crítica em maio de 1968, parece adequado enfrentar a estranheza do próprio corpo e reconhecer aquilo que causa mal-estar como fonte de informação das múltiplas experiências possíveis de uso da cidade por corpos outros. A motivação dos estudantes que iniciaram as manifestações francesas de maio de 1968 se inicia com a *tomada de consciência* de sua condição alienada pela lógica capitalista do mercado de trabalho.

2.3 NARRATIVAS À MARGEM

A antidisiplina desafia a hegemonia estratégica de controle desempenhada pelas imagens espetaculares. Uma sociedade antidisiplinar se baseia na postura criativa da experiência do consumo de bens pré-fabricados, no sentido de se opor à passividade provocada pela alienação. Michel de Certeau (1998) desenvolve uma teoria sociológica a partir da premissa do consumo: ele considera que o mercado oferece bens pré-fabricados que são os produtos consumidos pela sociedade. *A Invenção do Cotidiano*, título de seu livro, se refere a uma sociedade antidisiplinar capaz de inventar novos usos para os produtos, que vão além das maneiras preestabelecidas por seus primeiros produtores. Por se tratar da experiência de consumo (leia-se: da atividade mesma de consumir coisas), o caráter ativo de tomar algo para si a fim de construir uma nova situação, representativa da vontade autônoma do

consumidor, faz com que se estabeleça um esforço de aproximação e interpretação entre sujeito e objeto em vez de estranhamento e isolamento. Ou seja, quando de Certeau (1998) argumenta que o consumo pode ser uma forma diferente de produção, ele coloca a ação de consumir não como um simples ato que simboliza uma subordinação ao sistema capitalista, mas, sim, como algo que possibilita subverter esse sistema.

Ao discorrer sobre a antidisciplina, Michel de Certeau (1998) desenvolve conceitos que tratam de abordagens estratégicas e táticas que diferenciam as maneiras como estruturas cotidianas são produzidas e consumidas no espaço urbano. Em resumo²⁴, na estratégia, as pessoas são limitadas em suas possibilidades espontâneas de uso do espaço. Nesse sentido, a produção estratégica do espaço promove uma indiferença e um afastamento que mantém a identidade cultural, territorial e pessoal do indivíduo alheia à estrutura física do local, com a finalidade de facilitar a gestão das relações de poder. A passividade é estimulada em favor do consumo. Ao contrário da estratégia, a tática é aberta para que os produtos sejam consumidos de modo criativo, o que eleva as múltiplas possibilidades de uso de acordo com as demandas da ocasião — localizada no tempo e no espaço, vivida com o corpo. Na tática, manifesta-se o caráter inventivo do consumo, que subverte o uso programado, funcional e passivo da mercadoria. Logo, para de Certeau (1998), o consumo criativo é tático.

No que se refere a práticas socioterritoriais, do espaço produzido e consumido dentro de um programa neoliberal de organização das cidades, esta pesquisa concorda com de Certeau e argumenta que o consumo não precisa ser necessariamente alienado, pois os modos de agenciamento contemporâneos em uma sociedade pós-industrial não se limitam a uma oposição binária entre produção e consumo de materialidades. Uma condição importante para a etapa de deslegitimação do método do desvio é que seria possível que o uso criativo e antidisciplinar do espaço se configure como uma nova forma de produção desse espaço, que amplia as possibilidades de transformação material através de formas outras de uso de elementos pré-fabricados. Trata-se então da desapropriação dos objetos e das espacialidades através da retomada autônoma da atividade mesma do trabalho envolvido na experiência produtiva. Desse modo, ela se difere do modelo de ordem disciplinar em que as regras do sistema se fundamentam na repetição dos gestos e no condicionamento dos modos de vida de acordo com a mentalidade atrelada ao modo de produção capitalista neoliberal.

O neoliberalismo é a teoria que estabelece que o Estado, por meio das determinações de seu quadro institucional, deve defender a maximização das liberdades empresariais e

24 O autor chama esse modo de comportamento de “tática”; esse conceito vai ser recuperado mais adiante, integrado à teoria urbana do “urbanismo tático”.

individuais tendo como base a garantia dos direitos à propriedade privada, à liberdade individual, ao livre mercado e ao livre comércio como práticas políticas e econômicas (HARVEY, 2005). O Estado faz isso por meio da criação de leis, normas, protocolos e aparatos institucionais que garantam o funcionamento do livre mercado e a circulação do capital privado. O argumento retórico principal para proteger o direito individual à liberdade de ação e expressão é que, a partir das práticas de concorrência, as privatizações seriam capazes de aumentar a eficiência, a produtividade e a qualidade de serviços e produtos a serem consumidos, ao mesmo tempo em que esses se tornariam mais baratos e com menos impostos embutidos.

A teoria neoliberal defende que o aumento de produtividade e de lucro individual seria capaz de elevar o padrão de vida e eliminar a pobreza de toda a coletividade. Sob essa égide teórica, o pensamento neoliberal no âmbito do Estado aposta na privatização dos bens comuns como maneira de eliminar as barreiras de desenvolvimento econômico e de bem-estar social. Na prática, entretanto, o neoliberalismo manifesta contradições que geram graves consequências nos modos de vida urbanos, principalmente para a população mais pobre, marginalizada do sistema. O Estado neoliberal omite a assimetria das relações de poder e seus efeitos no acesso aos serviços e produtos disponibilizados pelo mercado. Ao enfatizar a responsabilidade individual sobre o sucesso e o fracasso pessoal, desenvolve uma postura hostil diante das ações sociais de justiça social e de inclusão da diversidade que se colocam como barreira à acumulação de capital e à propriedade privada.

Sob a perspectiva dos estudos urbanos, é notável que, no regime neoliberal, o espaço seja visto como mercadoria a ser vendida e consumida. Tanto em escala local quanto global, percebe-se a ascensão de uma forma de planejamento estratégico que busca elevar as vantagens comparativas do território com base em sua eficiência pautada em padrões mercadológicos de competição por investimentos da iniciativa privada. As estratégias de *city marketing* vendem a imagem de superioridade de uma cidade e de seus atributos em comparação a outras cidades, estabelecendo uma relação entre cultura, política e economia em escala global que visa o lucro financeiro à frente dos interesses sociais de seus habitantes, em escala local. Os governos municipais assumem a maior parte dos riscos de investimento a fim de se estabelecer competitivamente em relação às outras cidades, socializando os custos das operações urbanas de suposta ampliação de infraestrutura, enquanto os dividendos são privatizados. Os processos de financeirização das terras urbanas colaboram para a especulação imobiliária e para a segregação socioterritorial dos grupos mais pobres, que, como efeito desses processos, acabam se concentrando às margens dos centros urbanos, onde

o acesso à infraestrutura e aos serviços é mais escasso, logo, há menos demanda pela compra da terra e seus preços são mais baixos (GARCÍA; RIBEIRO, 1996).

Nos casos em que a sociedade civil se articula em manifestações contra essas práticas, o Estado se encarrega de velar pelos interesses mercadológicos ao ativar instrumentos de vigilância e policiamento que fazem valer a legislação coercitiva disciplinar que reforça a condição de sujeitos sujeitados à governamentalidade. A respeito do conceito de governamentalidade, ele é a condução dos indivíduos em uma direção determinada de acordo com os interesses de um complexo conjunto de instituições, procedimentos, protocolos, análises, reflexões, cálculos e táticas que regulam a vida e os interesses da população (FOUCAULT, 2008).

2.3.1 *Caso de deslegitimação: Guerreiro do Divino Amor anuncia superempreendimentos*

O *Atlas Superficcional Mundial* é um conjunto de obras que une mídia audiovisual digital, instalação física em galerias de arte e de publicações digitais e impressas que tratam de diferentes cidades, detalhando ironicamente suas especificidades históricas e culturais. Os vídeos produzidos desde 2005 por Guerreiro do Divino Amor criam narrativas sociais distópicas a partir de uma edição de elementos publicitários preexistentes sobrepostos com a voz de uma narradora monótona. As imagens e as palavras articulam elementos urbanos que permeiam o cotidiano, seja na construção das edificações, seja nas relações de poder que organizam o território e o imaginário coletivo da população local. O artista cria um universo de ficção científica a partir do desvio de fragmentos da realidade contemporânea. Atualmente, o Atlas é formado por obras sobre Bruxelas, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e cidades de Minas Gerais, mas o artista segue produzindo materiais ficcionais sobre a realidade urbana (GUERREIRO, 2019; JA.CA, 2019).

Para este estudo de caso, vou focar na análise do vídeo (SUPERRIO, 2016) e da revista (GUERREIRO, 2017) que compõem a obra *SuperRio Superficções*, elaborada entre 2006 e 2017, em que o desvio é feito a partir de anúncios publicitários de uma obra de arquitetura e de uma visita ao condomínio fechado “Ilha Pura”²⁵. “SuperRio é o gêmeo superficcional do Rio de Janeiro”, anuncia Guerreiro do Divino Amor (2017, p. 2). Os

25 Por conta da pandemia do Covid-19 e consequente impossibilidade de trabalho de campo e de pesquisa de acervo físico, os recursos digitais de pesquisa foram priorizados em todos os estudos de caso desta tese. Os links de acesso ao vídeo e à revista estão indicados nas referências bibliográficas e filmográficas desta tese.

suportes midiáticos da obra *SuperRio Superficcões* são uma revista impressa de vinte e quatro páginas e um vídeo de curta duração, de nove minutos e três segundos, composto por uma colagem de animações, trechos de anúncios publicitários e institucionais e imagens de arquivo²⁶.

Antoine Guerreiro do Divino Amor é um artista visual que se formou arquiteto pela École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble (França) e é mestre pela La Cambre Architecture de Bruxelas (Bélgica). A pesquisa que serve de base para suas obras trata da urbanidade contemporânea caracterizada pelo tom publicitário de empreendimentos imobiliários que constituem o tecido urbano. O artista enaltece ironicamente o caráter financeiro, individualista, higienista e colonial dos processos de formação histórica de grandes cidades. Guerreiro do Divino Amor se vale da linguagem hiperbólica: o exagero narrativo destaca o mito associado ao desejo de consumo do neoliberalismo. A abordagem poética é notada na composição das imagens de e no ritmo da fala, que indicam as contradições do processo de produção urbana e coerção cultural direcionada ao hábito de consumo.

A primeira cena do vídeo *SuperRio Superficcões* traz a figura de Guy Debord sobre uma esfera em movimento que representa um planeta em órbita no espaço sideral. Esta imagem serve de indício que Guerreiro do Divino Amor se vale da crítica situacionista sobre as relações espetaculares que ordenam a sociedade capitalista e seus arranjos urbanos. Em seguida, surgem outros planetas com outras personalidades representadas, tais como Elza Soares e Eduardo Viveiros de Castro. Esses planetas se movimentam e emitem raios que estabelecem relações de proximidade entre si. Outra cena introdutória que indica uma crítica ao espetáculo é a representação de arranha-céus sendo erguidos pela cidade, sendo que as fachadas desses edifícios são formadas por um empilhamento de notificações da rede social digital Facebook. Enquanto essa cena se desenvolve, a narradora está a falar sobre a construção de rumores e a criação de realidades narrativas paralelas.

26 Imagens de arquivo: Riotur Secretaria de Turismo do Rio de Janeiro, Show da Fé, TV Globo, TV Manchete; Vídeos institucionais: Condomínio Fontvielle, Ilha Pura, Porto Maravilha, Condomínio Montparnasse, Península: o bairro mais fino do Rio de Janeiro (GUERREIRO, 2019).



Figura 12: “As camadas nebulosas que modificam a percepção da realidade são as Supermídias.” Fotograma da cena em quem Patchy apresenta os sistemas urbanos ficcionais que estruturam o Rio de Janeiro. Fonte: Guerreiro do Divino Amor.

Tanto o vídeo quanto a revista apresentam uma composição com cores vibrantes e contrastantes, formas recortadas sobrepostas em perspectivas múltiplas, texturas que criam efeitos de luz e sombra intencionalmente exagerados e coloridos. Sua obra sugere que o artista questiona a distinção de gosto acadêmico, pois ele se vale de ícones e símbolos da esfera semiótica popular da internet e da televisão e também de panfletos publicitários de turismo em sua composição.

Atrás sempre existe uma concepção de bom gosto geralmente ocidental e branco, definindo o que seria aceitável esteticamente. Invertendo o conceito, poderíamos pensar no mau gosto em produzir arte conceitual minimalista e abstrato geométrico hoje no Brasil.

Acho que o tropicalismo tem um otimismo intrínseco, uma coisa de exaltação, que vem também da época e do contexto social no qual ele emergiu. Meu trabalho procura lidar com a complexidade do apocalipse. Esteticamente ele é influenciado por vários universos que me atravessaram em diferentes fases da vida, referências como Xuxa, Hans Donner, MV Bill, a cena rave, Punkrock, os desfiles de escolas de samba, as telenovelas, os cultos neopentecostais, as ciências naturais, as reconstituições históricas, o imaginário do mundo empresarial e mais recentemente do agronegócio. (GUERREIRO *apud* OSÓRIO, 2019, n. p.).

O aspecto da construção narrativa é central em *SuperRio Superficcões*, notadamente as narrativas de exclusão social e vigilância que são fetichizadas pelas classes dominantes como “exclusivas”, “seguras” e voltadas para “um público diferenciado”. O material desviado nesta obra são produtos publicitários que fazem parte da estratégia das iniciativas de *City Marketing*.

Pahtchy é a figura feminina que narra as passagens do vídeo. Sua visita ao condomínio e a conversa com a agente imobiliária são documentadas no vídeo; elas não são parte da ficção, mas a qualidade classista das falas da agente, que vende a experiência de separação e isolamento como ideal de vida urbana, destaca a dimensão espetacular daquela arquitetura. O caminho pelas áreas de lazer é percorrido em um carrinho elétrico, evidenciando ainda mais a separação estética e política entre o espaço construído e os corpos das pessoas. A vendedora enaltece a presença dos carrinhos e o uso que é feito deles por parte da equipe de vigilância e segurança para conduzir e retirar quaisquer pessoas que se comportem de modo “suspeito”, ou seja, fora do padrão para cada atividade prescrita (morar, trabalhar, circular ou se divertir, conforme função autorizada na portaria). Gestos de antidisciplina são abertamente repreendidos e considerados como algo a ser eliminado da paisagem espetacular que está sendo vendida.



Figura 13: “Essa Ilha Pura vai ser bem legal, bem pura, é isso aí que a gente está merecendo para o Rio de Janeiro.” Fotograma da cena em quem Patchy visita o empreendimento imobiliário chamado “Ilha Pura”. Fonte: Guerreiro do Divino Amor.

Apesar da organização não ficcional deste trecho do vídeo, o que choca e provoca reações de riso desconfortáveis em quem assiste *SuperRio Superfícções* é notar a contradição da realidade que se aproxima de uma ficção distópica geopolítica. Sob esse ponto de vista, não se trata de uma “superfícção”, mas de uma realidade exageradamente cruel com as pessoas à margem do sistema neoliberal. No prefácio da revista (GUERREIRO, 2017),

Bernardo José de Souza analisa a obra:

Superfícões baixa sua lupa sobre o Rio de Janeiro, terra-síntese da brasilidade que oblitera o racismo, o preconceito e a truculência do Estado, aspergindo sobre o mundo seu antídoto à fúria das massas, e devolvendo a elas um painel cuja beleza de tintas tropicais revela-se tão sublime quanto ficcional. As categorias “sociológicas” de Guerreiro do Divino Amor vem solapar quaisquer planos de manutenção das esferas de poder outrora conhecidas, pois ele as substitui por novas, operantes abaixo e acima do reino dos meros mortais — seus efeitos gasosos e nefastos não mais podem ser sublimados, vem à tona como a lava dos vulcões, refletem alegoricamente o horror do andar de baixo, cegando, assim, quem sabe, os olhos embotados dos medalhões em seus barrocos camarotes funcionais. (SOUZA *apud* GUERREIRO, 2017, p. 4).

Guerreiro do Divino Amor investiga os dispositivos que suportam a permanência de relações de poder baseadas em raça, religião e distinção de classe no Brasil. De acordo com ele (GRINSPUM FERRAZ, 2019; PIPA, 2019), o Brasil contemporâneo se organiza a partir da mesma lógica de dominação desde o período colonial e isso só é possível por conta do papel desempenhado pela mídia, família, genealogia, herança e capital simbólico. Para o artista, o período pré-Copa do Mundo e Olimpíadas do Rio, durante o qual esse projeto foi desenvolvido, manifesta o ápice de superfície carioca, pois a cidade criou imagens para “se vender” para o restante mundo. As estratégias de *marketing* global afetam a experiência cotidiana da cidade, que passa a ser ainda mais atravessada por ações de entretenimento e campanhas publicitárias (GRINSPUM FERRAZ, 2019).

Entre o final dos anos 1990 e o começo dos anos 2000, frequentava muito as ocupações, uma cena techno e punk. Isso influenciou meu trabalho e foi importante na minha formação política, por discutirmos alternativas de construção e vivências da cidade. Vivemos na era do entretenimento, os canais de percepção já estão abertos para esse tipo de linguagem, essas são as imagens, os sons e os ambientes nos quais todos estamos mergulhados, que já estão gravados no inconsciente coletivo e encharcados de significados. O âmbito é criar uma narrativa concorrente se nutrindo dessas próprias imagens. Hoje ter a atenção do público é uma forma de poder muito importante, a atenção sendo uma das mercadorias mais valiosas do mercado, objeto de uma disputa muito acirrada. (GUERREIRO *apud* OSÓRIO, 2019).

É possível inferir que a ficção criada por Guerreiro do Divino Amor é uma manifestação narrativa *cyberpunk*. Ela é caracterizada pelo excesso de imagens e informações, típicas do universo da cultura cibernética. A cultura *cyberpunk* discute as possibilidades de mediação entre pessoas e tecnologias em rede ao considerar o impacto dos computadores e mídias digitais na sociedade e também seu oposto, o impacto da sociedade na computação e na construção de imaginários tecnológicos (AMARAL, 2005). De acordo com Featherstone e

Burrows (1995), a cibercultura representa o cotidiano de um modo “hiperestetizado”, ou seja, a vida diária se estrutura por ficções estabelecidas através de relações sociais que fazem uso de suportes materiais tecnológicos. As narrativas *cyberpunks* trazem perspectivas literárias e das ciências sociais da segunda metade do século XX. Isso se revela, principalmente, nos temas sobre vigilância urbana e organização do espaço público em contextos de capitalismo tardio. “A visão *cyberpunk* do mundo é também aquela que reconhece o encolhimento do espaço público e a privatização crescente de muitos aspectos da vida social” (FEATHERSTONE; BURROWS, 1995, p. 12, tradução nossa²⁷). Nesse sentido, as hipérboles utópicas relacionadas ao uso e à transformação de novas tecnologias representam discursos presentes na esfera política, ética e estética.

As Supermídias têm papel primordial no ecossistema supercarioca, pois acenam, caracterizam e multiplicam as superficções. Atuam como inúmeras camadas nebulosas modificando a percepção da realidade. A camada inferior de névoa é composta pelos rumores — inclusive por meio das superredes supersociais —, e a camada superior destila a realidade, criando outra paralela, tendo o poder de criar, enfatizar ou descartar acontecimentos. Esta superrealidade mimetiza a cidade e o mundo, criando uma narrativa social onde cada um tem seu papel, variando os enredos em função dos ventos superficcionais e dos desejos superimperiais.

As duas camadas das Supermídias se alimentam reciprocamente, a camada inferior das superredes sendo mais selvagem e descontrolada.

As superredes supersociais formam superbolhas a diferentes escalas criando superestrangeiros, superinimigos e comunidades supervirtuais, desprendidas do mundo físico. Elas são fontes inextinguíveis de superopiniões. (GUERREIRO, 2017, p. 8).

Nesta passagem de *SuperRio Superficções*, o artista cria um espaço que existe como a extensão de relações sociais mediadas por imagens de aceleração em que se destaca a intensificação de estruturas de poder existentes. Apesar de se organizar de maneira tecnológica, o ambiente simulado em SuperRio, ou seja, o “ciberespaço” produzido (FEATHERSTONE; BURROWS, 1995), revela a manutenção de problemas históricos de condicionamento cultural (os “desejos superimperiais”) e de exclusão social (as “superbolhas”) orientados em favor de uma classe dominante. A abordagem *cyberpunk* representa a vertente mais politizada das construções de ficção científica da cultura cibernética.

27 “The cyberpunk view of the world is also one which recognizes the shrinking of public space and the increasing privatization of many aspects of social life.” (FEATHERSTONE; BURROWS, 1995, p. 12)



Figura 14: Colagem cyberpunk que compõe o sumário da revista SuperRio Superficcões. Fonte: Guerreiro do Divino Amor.

O desvio está presente na deslegitimação da narrativa original do material publicitário e na desconsideração da propriedade privada em sua versão de propriedade intelectual (ou “*copyrights*”). Os estudos de mídia que tratam do universo *cyberpunk* consideram a atitude *hacker* como um elemento definidor da crítica cibernética tecnológica contra o universo das imagens espetaculares e da lógica da propriedade intelectual (AMARAL, 2005; WARK, 2004; 2019).

O “Manifesto Hacker”, de McKenzie Wark (2004, p. 13, tradução minha²⁸) se inicia com um desvio do “Manifesto Comunista” de Karl Marx e Friedrich Engels (2005, p. 39): “Um duplo assombra o mundo, o duplo da abstração”. Para Wark (2004; 2019), os *hackers* conformam uma nova classe de trabalhadores que operam através do desvio de informação. Os *hackers* são trabalhadores que produzem novas informações de cunho técnico ou cultural a partir de dados informacionais coletados nos sistemas cibernéticos. Eles podem ser contratados por empresas ou podem atuar de maneira autônoma e individual, à margem da formalidade e da legalidade, o que muitas vezes é considerado como ação criminosa por

28 “A double spooks the world, the double of abstraction.” (WARK, 2004, p. 13).

agirem indiferentemente de patentes e de *copyrights*. O próprio reconhecimento da propriedade intelectual como forma de propriedade já é indicativo do processo de abstração ao qual o capital está submetido e ao surgimento de uma classe de produtores desse tipo de propriedade. As informações são incorporadas no desenvolvimento de novos códigos e interfaces, que são os produtos (não materiais) vendidos pelas empresas de tecnologia. O duplo da abstração a que o manifesto faz referência vai além da abstração do trabalho que se transformou em capital abstrato pelos processos de racionalização industrial, seu duplo é a “abstração da abstração”: é a perda do lastro material da produção como consequência dos avanços tecnológicos ao longo de processos históricos de disputa. A forma-mercadoria se abstrai em uma lógica de controle ao acesso a informações:

À medida que a propriedade privada avança da terra para o capital e para a informação, a propriedade mesma se torna mais abstrata. O capital como propriedade liberta a terra de sua fixidez espacial. A informação como propriedade libera o capital de sua fixidez em um objeto particular. Essa abstração da propriedade transforma a propriedade em algo passível de inovação acelerada — e de conflito. O conflito de classes se fragmenta, mas se insinua em toda e qualquer relação que se torne uma relação de propriedade. (WARK, 2013, p. 124-125, tradução nossa²⁹)

O conflito de classe a que se refere advém da assimetria de acesso à informação produzida. As grandes empresas de tecnologia e logística³⁰ detêm os meios de controle dos fluxos de dados e os dados gerados são considerados como propriedade privada. Logo, a abstração dupla do capitalismo contemporâneo residiria na ausência de necessidade de possuir os dados, mas sim controlar o acesso a eles. Para Wark (2004; 2019) quem produz os dados são os usuários dos sistemas, quem processa os dados e produz os códigos são os *hackers*, mas quem detém o acesso tanto aos dados quanto aos códigos é a classe vetorialista. A classe dominante, nesse sentido, deixa de ser a dos capitalistas e passa a ser a dos vetorialistas, os detentores das redes de informação, composta por vetores digitais. Os vetorialistas não produzem eles próprios os seus produtos, estes são subordinados à classe capitalista, encarregada da fabricação dos materiais tecnológicos e componentes eletrônicos. Análogo ao modo como os capitalistas exploram o trabalho da classe proletária, os vetorialistas exploram os conhecimentos dos *hackers*. No entanto, os *hackers* são praticantes do desvio: seu trabalho

29 “As private property advances from land to capital to information, property itself becomes more abstract. Capital as property frees land from its spatial fixity. Information as property frees capital from its fixity in a particular object. This abstraction of property makes property itself something amenable to accelerated innovation — and conflict. Class conflict fragments, but creeps into any and every relation that becomes a relation of property.” (WARK, 2019, p. 124-125).

30 Notadamente as empresas conhecidas como “Big Tech” ou as “Big Five”: Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft (WARK, 2013).

é o desenvolvimento contínuo de abordagens abertas, experimentais e lúdicas, que fazem o novo a partir de dados preexistentes. A possibilidade de criação de novas técnicas de informação a partir de informações existentes deslegitima a exclusividade de controle dos vetores e de sua mercantilização. Além disso, as novas formas informacionais produzidos pelos *hackers* implicam, na prática, uma atitude política de livre circulação de conhecimento (WARK, 2004; 2013). O desvio realizado pelos *hackers* e ressignifica os sentidos das informações anteriores ao oferecer novas possibilidades de organização e representação da tecnologia como linguagem. Assim, na abordagem *cyberpunk*, o desvio é a repetição do conteúdo (com efeito, um “plágio”) articulado em novas formas, sempre efêmeras.

O trabalho de Guerreiro do Divino Amor pode ser analisado sob a perspectiva do método do desvio, pois é feito a partir da do uso livre de elementos informacionais produzidos com dados e materiais pré-existentes sobre a cidade do Rio de Janeiro. O artista cria uma nova imagem — ficcional e distópica — a partir de elementos publicitários feitos com a intenção de encantar turistas e consumidores de produtos imobiliários. Ao inverter o sentido da mensagem fazendo uso do próprio suporte midiático sobre o qual a mensagem é veiculada, ele se coloca de maneira ativa e crítica contra as relações de poder classistas e racistas manifestadas na realidade urbana carioca.

O mundo ficcional *cyberpunk* representado aponta para mudanças epistemológicas e para a construção uma agenda cultural e social capaz de explorar virtualidades ainda desconhecidas, que são potencializadas pelo universo digital. “O virtual é o verdadeiro domínio do *hacker*. É a partir do virtual que o *hacker* produz expressões sempre novas do atual” (WARK, 2004, p. 43, tradução nossa³¹). Porém, uma crítica importante a ser feita sobre a abordagem *cyberpunk* é o fato de muitas de suas propostas radicais serem de caráter utópico (ou distópico) e serem dependentes do acesso a aparelhos tecnológicos (AMARAL, 2005). Não se deve esquecer que mesmo que a informação seja imaterial, ela não existe sem um suporte material que a comunique, que neste trabalho é chamado de suporte midiático. As informações podem ser transferidas de um suporte material para outro, mas, a princípio, não podem ser completamente desmaterializadas³².

31 “*The virtual is the true domain of the hacker. It is from the virtual that the hacker produces ever-new expressions of the actual.*” (WARK, 2004, p. 43).

32 Uma continuação possível para esta discussão seria a partir do tema das criptomoedas, que se popularizam de maneira acelerada desde a primeira década do século XXI e se baseiam nas relações estabelecidas em uma rede *peer-to-peer*, ou seja, a comunicação e a validação das informações é feita por pares e é registrada em servidores ao redor do mundo. A característica marcante deste tipo de moeda de troca é a ausência de lastro material e sua vulnerabilidade para ser especulada a partir de informações existentes apenas no universo digital. Entretanto, os servidores onde essas informações são armazenadas ainda têm base material, ocupam espaço físico e consomem muita energia elétrica (Fonte: RAMESWARAN, S.; WIECZNER, J. Tales from the crypto. *Today, explained*,

A análise do próximo caso de desvio contra a lógica disciplinar e neoliberal investiga as possibilidades de deslegitimação da lógica da propriedade privada em uma condição de precariedade de acesso ao ambiente digital e de domínio da linguagem tecnológica. No sentido da experiência vivida, o consumo ativo de elementos pré-fabricados apresenta um caráter antidisciplinar que também caracteriza a ação desviante na margem da legalidade, assim como na abordagem *cyberpunk* dos *hackers*. O argumento agora se volta para a possibilidade de experimentar novas possibilidades de uso para produtos preexistentes em uma circunstância em que o acesso à tecnologia é mediado por aplicativos de mensagens rápidas de celular e por intervenções midiáticas digitais pontuais por parte da iniciativa privada e do poder público.

2.3.2 Outro caso de deslegitimação: Nego constrói um parquinho na periferia

Agora, vou analisar o caso da ocupação da margem de um ribeirão no bairro Icaivera, na Região Metropolitana de Belo Horizonte, em que o dono de um bar mobilizou a vizinhança na construção de um *playground* infantil, que ficou conhecido como “Parquinho do Nego”. Após ampla divulgação digital (CARNEIRO, 2017), o parquinho foi reformado pela prefeitura de Contagem e transformado em uma academia da cidade (PREFEITURA CONTAGEM, 2018a; 2018b, 2018c). O “Parquinho do Nego” se localiza em um território que fica na divisa dos municípios de Contagem, Betim, Esmeraldas e Ribeirão das Neves, na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Formalmente, o bairro Icaivera pertence a Contagem, mas uma pesquisa rápida em sites de busca online evidencia a confusão das fronteiras na vida cotidiana local. Há anúncios de imobiliárias e até mesmo reportagens de jornais que dizem “Icaivera, Betim” e “Icaivera Esmeraldas”.

Em 2017, José Adair de Oliveira, conhecido como Nego e dono de um bar na rua Copissaba, número 235, em frente a um terreno público localizado na margem de um curso d’água usado como depósito de entulho de construção civil, decidiu usar os próprios materiais abandonados ali para fazer um espaço de lazer para as crianças do bairro. Com a ajuda de vizinhos que se mobilizaram em grupos de *WhatsApp*, ele construiu brinquedos, mesas e cadeiras a partir desses entulhos fazendo o que ele chamou de “gambiarra” baseado em conhecimentos adquiridos “no *Youtube* e enciclopédias” (CARNEIRO, 2017). Ou seja, a fim de transformar o uso daquele lugar, ele fez uma improvisação com os recursos materiais, os

aplicativos digitais e as técnicas de que ele dispunha na ocasião. Ao alterar criticamente a estrutura física do espaço e abrir a possibilidade digital de engajamento que media outros usos coletivos, Nego realizou ali um desvio.

O uso de aparelhos eletrônicos que possuem acesso à internet amplia as possibilidades narrativas do espaço³³. Entretanto, em condições de vulnerabilidade material, o modo como os artefatos e sistemas são usados se dá em condições técnicas diferentes daquelas praticadas pelos *hackers*; os aparelhos e a rede servem como mediadores das relações sociais estabelecidas digitalmente, notadamente via redes sociais e aplicativos de mensagens diretas e, a partir da criação desse vínculo digital, as pessoas se engajam na transformação física do lugar. Entendo, a partir da leitura e análise de Michel de Certeau (1998) aplicada a condições urbanas periféricas, que o consumo de bens materiais industrializados pode se dar como rearranjo simbólico que atualiza os significados a partir do uso livre dos espaços e suportes midiáticos narrativos. Através do uso criativo dos objetos físicos preexistentes, esses novos arranjos sociais e espaciais podem se diferenciar radicalmente daqueles preestabelecidos para os elementos consumidos. O consumo dos elementos digitais e materiais preexistentes — a saber, dos aplicativos de celular e dos entulhos de construção civil — se articulam no método de transformação do espaço, que, como tática de consumo e produção representa, assim, um desvio.

Em entrevista à Folha de São Paulo, um jornal de grande circulação nacional que disponibilizou sua reportagem online na internet, Nego afirmou que circulavam pelo parquinho entre cinquenta e cem crianças por semana (CARNEIRO, 2017). A partir do momento em que ele propôs um novo uso para o espaço, ele trouxe à tona a questão urbana da falta de praças e equipamentos públicos na região, da indiferença do Estado quanto às reclamações vindas dos moradores daquele bairro periférico e da ausência de manutenção e provimento de pessoal de segurança. A carência material e a negligência administrativa seriam responsáveis por causar uma sensação de medo nos moradores locais, especialmente no período noturno. O jornal Folha de São Paulo deu visibilidade à questão, ampliando consideravelmente a escala de pessoas com acesso a essa informação e legitimando a reivindicação local em um suporte jornalístico formal. A menção do bairro neste jornal teve efeito nas relações sociais do Icaivera, o que não veio desacompanhado de contradições e dissensos. Os desdobramentos da ação tática de Nego antes e depois da publicação da

33 De acordo com os dados disponibilizados em mapa e em indicadores quantitativos pela Agência Nacional de Telecomunicações (ANATEL, 2020a; ANATEL, 2020b), a localidade Icaivera é atendida pelas operadoras Claro, Tim e Vivo com tecnologias 2G, 3G e 4G.

reportagem serão considerados a seguir.

cotidiano

'Rei da gambiarra', dono de bar transforma terreno em parquinho



JOÃO CARNEIRO
COLABORAÇÃO PARA A FOLHA, EM CONTAGEM (MG)
10/07/2017 02h00

Alexandre Rezende/Folhapress



José Adair de Oliveira no parquinho que construiu com sucata em frente ao seu bar

Cansado de ver pilhas de entulho e lixo se acumularem na margem do córrego em frente a seu bar, José Adair de Oliveira, 41, resolveu transformar o espaço em um parquinho improvisado – o único do Icaivera, bairro da periferia de Contagem (MG), cidade na região metropolitana de Belo Horizonte

Figura 15: Captura de tela da reportagem publicada pela Folha de São Paulo sobre o Parquinho do Nego em 2017, que mostra José Adair de Oliveira em frente a seu bar, no lote desviado em playground pela vizinhança. Fonte: CARNEIRO, 2017.

Primeiramente, ao tomar para si a responsabilidade de produção do espaço com recursos materiais escassos, Nego se colocou em uma posição vulnerável no que se refere ao controle do uso coletivo do espaço público, responsabilidade atribuída aos órgãos do governo justamente para servir de anteparo institucional que supostamente trabalha em favor da justiça social via processos democráticos. Nego fez a limpeza do terreno público e a construção do parquinho usando materiais abandonados de construção civil. Deve ser mencionado que o resultado final tinha qualidade material de acabamento precária e nível baixo de segurança para uso infantil, o que gerou desconfiança na comunidade quanto aos interesses e intenções do comerciante com a ação, localizada bem em frente ao seu bar.

Por se tratar de uma construção perene, não se poderia desconsiderar a existência da legislação que rege a ocupação do espaço público. Assim, perante a lei, Nego cometeu irregularidades e estaria sujeito a sofrer penalidades legais e punições disciplinares por

construir um equipamento de uso público sem considerar os riscos à segurança, também por construir na margem do rio e ocupar uma faixa de preservação ambiental permanente. Por esse motivo e por já ter passado por fiscalizações decorrentes de denúncias de alguns vizinhos, parte da comunidade local se engajou no esforço de “legalizar” a nova ocupação do terreno público (CARNEIRO, 2017).

De todo modo, Nego entrevistado no espaço com o apoio de parte da vizinhança para requalificar um espaço abandonado pelo poder público a fim de ampliar seu uso público, a princípio sem demonstrar interesse de tomar para si a posse privada individual. Mesmo que não fosse um consenso entre todos os habitantes do território, é importante discutir a legitimidade da ação que toma para si a responsabilidade de alterar as condições espaciais em um contexto de periférico, onde era possível perceber materialmente a negligência e o desinteresse tanto por parte do Estado quanto por parte do capital privado. Nego afirma que quando os pais levavam as crianças para brincar acabavam comprando produtos no seu bar, logo, a existência do parquinho aumentou o lucro do seu negócio particular³⁴ (CARNEIRO, 2017).

Levando adiante a possibilidade de a ocupação de terrenos públicos para a construção de parques e praças como situação legitimada por lei, a questão da mercantilização do lugar é importante de ser avaliada. Mesmo em microescala, há uma socialização dos custos (da terra urbana, que, paradoxalmente, é pública mas é tomada como propriedade privada do Estado) e de privatização dos lucros (por parte do bar do Nego, com a extensão das mesas e espaços de publicidade) nessa ação tática. Considerando a postura autônoma da comunidade que atua sobre seu próprio território, coloca-se uma contradição interessante a ser analisada: o desvio praticado, que a princípio se estabelece como alternativa à atuação das instituições hegemonicamente legitimadas, poderia reforçar o regime neoliberal aos quais ele faz oposição? Em outras palavras, a deslegitimação tática do desvio poderia acabar por legitimar a negligência estatal em um território à margem dos interesses capitalistas?

Notamos que o Estado tem uma postura autoritária nos centros das cidades, com o controle direto sobre o comportamento da população, e, em contraposição, uma postura omissa nas periferias, onde negligencia suas responsabilidades de defender a justiça social e limita os recursos destinados à manutenção da qualidade de vida para as populações pobres. No caso do Icaivera, um território periférico local, às margens de Contagem que, por sua vez, também é um centro urbano periférico quando considerado em escala internacional, pois se

³⁴ Há uma semelhança da proposta de intervenção urbanística do parquinho do Nego com um *parklet* (DAVIDSON, 2013; CASTRO; SÁ, 2020).

localiza no Sul Global (DADOS; CONNELL, 2012), notamos que a ação não tinha sido legitimada a princípio pelos órgãos públicos antes do apelo midiático que recebeu por parte da Folha de São Paulo. O acesso a técnicas e tecnologias de construção e comunicação facilitou o amplo partilhamento narrativo das experiências pela internet. É somente a partir do acesso à rede digital de circulação de informações que o caso adquiriu notoriedade entre os moradores da região que não frequentavam aquela rua e também entre os órgãos públicos locais. A localização geográfica periférica, atrelada à condição material precária do parquinho, é, simultaneamente, superada e incorporada. É superada por ocupar, mesmo que brevemente, a esfera dos vetores de informação que, como discutido anteriormente, são uma abstração da lógica fundiária. Porém a dimensão periférica aqui é dupla, pois é local e global; na periferia da periferia, as relações sociais e os interesses são atravessados pela escassez de recursos materiais e humanos. Com isso, seria necessário questionar como se dá o processo de tomada de decisão e de quem são os interesses que intervêm no espaço em um contexto neoliberal na periferia da periferia. A prerrogativa capitalista é que haveria uma disputa de interesses, logo, haveria possibilidade de cooptação da tática por um viés capitalista, especialmente em ações realizadas no espaço público que se originam por iniciativas privadas de agentes comerciais. Porém, na periferia local da periferia global, muitas vezes, os moradores são os únicos interessados e eles não dispõem dos mesmos recursos tecnológicos e conhecimentos técnicos que as instituições ou empresas têm.

A história do parquinho tem um desdobramento institucional nada surpreendente. Após a visibilidade adquirida pelo caso graças às mídias digitais, às contínuas denúncias na prefeitura por parte dos concorrentes comerciais de Nego a respeito do uso daquele espaço público como extensão do espaço privado, a prefeitura de Contagem entrevistou estrategicamente. Um ano depois da publicação da reportagem na Folha de São Paulo, no mesmo lugar onde Nego havia taticamente construído o parquinho, o chão de terra batida foi cimentado, parte da vegetação foi retirada e foram instalados mobiliários do programa “Academia da cidade”. Nas fotos oficiais publicadas no site da Prefeitura de Contagem, o novo espaço não é o protagonista, mas sim os políticos e moradores envolvidos na transformação estratégica do local. Do total de treze fotos publicadas pela prefeitura, em sete há pessoas portando câmeras ou *smartphones* registrando o evento político (PREFEITURA CONTAGEM, 2018b)³⁵.

35 As fotografias do evento de inauguração foram retiradas do site da Prefeitura quando ele passou por uma atualização. Eu entrei em contato com a Secretaria Municipal de Comunicação, mas só me foram enviadas as fotografias da academia vazia, da reportagem intitulada “Contagem ganha mais uma academia da cidade”, de 12 set. 2018 (PREFEITURA CONTAGEM, 2018c).



Figura 16: Espaço público cimentado e com a presença dos equipamentos padronizados da “Academia da Cidade” de Contagem-MG, com alguns pneus pintados do antigo Parquinho do Nego ao fundo. Fonte: Secretaria de Comunicação da Prefeitura de Contagem/ Ricardo Lima.

O alcance simbólico das ações, as intenções, as contradições, os efeitos e os limites desse caso ampliam as possibilidades da discussão teórica para a prática do urbanismo tático no cotidiano das cidades. O termo “urbanismo tático” é utilizado por pesquisadores, produtores culturais, artistas, arquitetos, planejadores, geógrafos etc. a fim de debater questões sobre a produção coletiva de um determinado espaço. O termo reúne manifestações e representações diversas de táticas vividas e desenvolvidas no cotidiano urbano. As ações táticas, em um movimento dialético com as teorias que são elaboradas e informadas por elas, produzem o espaço urbano pela práxis, de maneira a representar as lutas das comunidades que o habitam, a fim de redefinir os limites, significados e organização de sua esfera pública. Os grupos e indivíduos se engajam na contestação e na reconfiguração dos espaços que habitam a partir de atos que operam na microescala de seu território. Eles são capazes de promover transformações significativas na cidade hegemonicamente orientada em favor de interesses do Estado neoliberal. Suas ações não demandam grandes investimentos financeiros nem de infraestrutura e, por isso, são capazes de articular agentes locais em torno do estabelecimento

de relações de troca e crítica revolucionária, formulada a partir de práticas concretas e capazes de desestabilizar a orientação estratégica presentes nos espaços públicos em prol da possibilidade de novas interações e usos (HOU, 2010; LYDON; GARCIA, 2015; CASTRO; SÁ, 2020).

A produção desses espaços urbanos se dá por meio da desapropriação de espaços de uso comum, reformas, eventos temporários, ações performáticas e criação de lugares de encontro informal organizados predominantemente por comunidades marginalizadas social, cultural e/ou territorialmente. Trata-se do consumo criativo das estruturas espaciais, já existentes no lugar, que desafiam a noção convencional, normalizada e codificada de produção do espaço. No entanto, no urbanismo tático a produção do espaço se dá através do engajamento da comunidade local e da mídia na crítica das políticas públicas e das parcerias que estabelece com os setores de capital privado (HOU, 2010; LYDON; GARCIA, 2015). Por isso, é importante fazer uma distinção dos usos e considerar o contexto socioeconômico dos espaços onde o urbanismo tático se faz.

Retomando o conceito de tática apresentado anteriormente, é importante frisar que Michel de Certeau (1998) destaca em sua obra a esperteza do pobre, a astúcia que permite inventar novos modos de empregar os produtos disponibilizados pela ordem econômica dominante. Ele aponta para a possibilidade de uma politização das práticas cotidianas a partir do momento em que o mais fraco tira partido dos recursos do mais forte em seu favor, através de táticas de consumo, desvirtuando seu objetivo programado.

“Sempre é bom lembrar que não se deve tomar os outros como idiotas.” Nessa confiança posta na inteligência e na inventividade do mais fraco, na atenção extrema à sua mobilidade tática, no respeito dado ao fraco, sem eira nem beira, móvel por ser assim desarmado diante das estratégias do forte, dono do teatro de operações, se esboça uma concepção política do agir e das relações não igualitárias entre um poder qualquer e seus súditos. (DE CERTEAU, 1998, p. 19-20).

No entanto, há contradições inerentes ao modo tático de produzir espaços, pois eles não são objetos e são de uso coletivo. De acordo com Neil Brenner (2016), algumas características do urbanismo tático contribuem para a possibilidade de cooptação pelos códigos capitalistas que organizam o tecido social urbano. Como foi discutido, a característica fundamental do urbanismo chamado de neoliberal é a capitalização de ativos de instituições públicas em conjunto com a coordenação dos territórios urbanos por parte de atores privados que passam a orientar a vida cotidiana coletiva por meio de relações de mercado, em favor da classe dominante. A consequência perversa de tal modelo de urbanismo é a precarização

espacial e social dos lugares já periféricos e precários em termos de disponibilidade de bens a serem consumidos e transformados.

Isso conduz ao questionamento a respeito dos limites de atuação do neoliberalismo, tanto aquele agenciado pelo Estado, quanto aquele que opera por entidades privadas, em contextos de precariedade tangível e sensível. De acordo com Neil Brenner (2016), algumas características do urbanismo tático contribuem para a possibilidade de ser cooptado pelos códigos capitalistas que coordenam o tecido social urbano. Como uma reação a essa condição contemporânea, o urbanismo tático se manifesta em intervenções imediatas localizadas em microescala de espaço e tempo e trata de questões consideradas urgentes pela comunidade, que atua de maneira participativa dentro de um modelo de “faça você mesmo” em oposição ao método totalizador de planejamento urbano típico dos projetos estatais, que corrobora para a produção do espaço em função do capital, é impositiva nos centros e negligente nas periferias. Sem romantizar a precariedade de recursos materiais em condições de consumo nas periferias urbanas, percebe-se que na periferia local da periferia global a criatividade do consumo dos bens pré-fabricados é uma necessidade, mas também se constitui plenamente como uso inventivo, pelo fato de a abordagem espacial estratégica não interessar a outros atores externos à comunidade local.

Ao improvisar e criar soluções para problemas urbanos estruturantes de um território — tal como a precariedade ou ausência de espaços públicos de lazer — que poderiam ser abordados de maneira tecnicamente mais complexa e cuidadosa em programas, planos e projetos de médio e longo prazo pelas instituições públicas democraticamente organizadas, o discurso do urbanismo tático acaba por aliviar as responsabilidades do governo. Por operar em pequena escala e priorizar o curto prazo, o urbanismo tático acaba priorizando soluções informais e paliativas, pois se refere ao uso e à invenção de soluções para problemas imediatos. Dessa maneira, além de não colaborar com a ampliação da luta coletiva por justiça social, também reforça as práticas neoliberais, pois legitima e sedimenta os laços entre governo que não se preocupa com questões locais coletivas e que se omite quanto à responsabilidade de produção e gestão de espaços sem visibilidade espetacular. Logo, pode-se notar a transferência da responsabilidade sobre os impactos urbanos, econômicos e sociais para os cidadãos, que se percebem vulneráveis frente a iniciativas privadas estratégicas. Assim, a contradição do urbanismo tático reside justamente no elogio absoluto da tática sobre a estratégia, o que diminui a importância das instituições públicas ao mesmo tempo que não propõe uma revolução do marco regulatório que orienta o desenvolvimento urbano. Porém, para realizar desvios, não se pode desconsiderar a dimensão estratégica da Sociedade do

Espectáculo, que incorpora, inclusive, as ações realizadas pelos governos e midiaticizadas por imagens.

Em resumo, o urbanismo tático foi discutido como uma possibilidade de as comunidades locais experimentarem soluções espaciais autônomas, críticas ao modelo totalizador e burocrático do Estado, porém é notável que esse método de produzir espaços é capaz de reforçar as práticas do urbanismo neoliberal. Outro ponto é que o urbanismo tático pode, por vezes, se organizar de maneira reformista e não revolucionária, se abstendo de lidar com a necessidade de ultrapassar a condição de alienação do trabalho e da forma-mercadoria. Logo, a abordagem do urbanismo tático é insuficiente para a proposta deste trabalho sobre o desvio.

Podemos concluir, brevemente, que existe uma dimensão narrativa indispensável à tática para que ela sirva como ferramenta de autonomia local e essa narrativa pode fazer uso de muitos suportes midiáticos, tanto materiais quanto digitais. A comunicação deve ser feita em favor do engajamento dos moradores e usuários envolvidos, como ferramenta de autonomia coletiva, senão ela pode se reduzir a um processo narcisista de mercantilização, como se pôde ver nas fotos que retratam Nego como autor da transformação espacial na reportagem da Folha de São Paulo e também dos políticos no site da Prefeitura de Contagem. Comunicar os objetos feitos, terminados, sem abrir a discussão para o processo de sua produção e possibilidades de engajamento, é alienar os moradores da experiência de morar no próprio bairro, um afastamento da possibilidade de trocar, conversar, concordar e até mesmo de brigar entre si. Produzir imagens de espaços prontos, terminados, e distribuí-las usando os meios de comunicação digitais instantâneos, as plataformas oficiais da instituição pública, os jornais de grande circulação ou compartilhamento em redes sociais só depois de construídas as coisas é um problema pois evidencia uma atitude que parte da periferia que quer se tornar centro. Ao contrário, *as imagens produzidas devem ser um convite para o engajamento e para a participação no processo de transformação*, no sentido de se reconhecer em sua condição periférica mesmo, que não precisa ser inferior à posição central.

O movimento de partilha narrativa deve ser um movimento de reconhecimento de si através do trabalho, do reconhecimento de si pelo objeto do seu trabalho, do reconhecimento de si a partir do reconhecimento de seus pares e do reconhecimento de si no meio ambiente em que se vive no cotidiano. Essas quatro formas de reconhecimento são os requisitos que Marx (2004) apresenta em seus Manuscritos Econômico-Filosóficos para que a pessoa se reconheça como ser genérico, ou seja, como ser humano que vive em uma sociedade, pelo trabalho. Assim, a narrativa dos processos de produção do espaço é uma estratégia contra o

estranhamento, contra a alienação, contra a passividade, contra o espetáculo, contra a disciplina e as relações de poder binárias e hierárquicas entre centro e periferia, através do engajamento no trabalho de produção tática que, por sua vez, se inicia no consumo de bens pré-fabricados.

Mas quais são, afinal, os limites e os pontos de falha dos dois casos discutidos neste capítulo? Somente há registros imagéticos e publicização dos produtos finais desses desvios, de modo que a documentação narrativa dos seus processos de produção depende de agentes externos ao processo de transformação. Nos casos analisados, a documentação escrita existe graças ao trabalho de pesquisa de curadores (PIPA, 2019; OSORIO, 2019; JA.CA, 2019) e de jornalistas (CARNEIRO, 2018; GRINSPUM FERRAZ, 2019). Em ambos os casos estudados, a transformação material é feita a partir da deslegitimação de elementos preexistentes: peças publicitárias e fotografias, no caso do *Atlas Superficcional Mundial*, e resíduos sólidos de construção civil, no caso do Parquinho do Nego. A origem dessas fontes é difícil de ser rastreada, por sua vocação para se tornarem lixo: dados eletrônicos descartáveis ou resíduos sólidos. De todo modo, não é a origem dos elementos desviados que deve ser contestada, mas o processo de sua manipulação e reaproveitamento. Mais que do que comunicar os resultados alcançados e celebrar os agentes envolvidos, a narrativa *do processo* mobiliza a coletividade em torno de projetos comuns e abre a possibilidade de discussão sobre os desacordos. O dissenso é inescapável quando tratamos de e espaços públicos e comuns na cidade, por isso é importante legitimar maneiras outras de ampliar o acesso às ferramentas de discussão e agenciamento durante os processos de produção do espaço e, com isso, e promover autonomia local. Restringir os esforços comunicativos ao registro dos objetos prontos ou legitimar apenas o engajamento presencial direto dos usuários do espaço seria ignorar as novas possibilidades técnicas e tecnológicas já popularmente difundidas e acessíveis na década de 2020.

A questão das experiências táticas lida diretamente com o risco de enquadramento e apaziguamento de seu caráter crítico, uma vez que estão inseridas na lógica neoliberal da cidade contemporânea. No entanto, esse aspecto é inerente aos processos de reivindicação espacial, pois tal apaziguamento é efeito dos processos de estranhamento e alienação da pós-modernidade e da era digital na qual estamos inseridos. Nas metrópoles orientadas pelo capital, o indivíduo está constantemente exposto a mudanças de conjuntura política, ética e estética em favor do espetáculo e da disciplina. Uma possibilidade de combate à acomodação dos movimentos de insurgência de conduta disciplinar, seja por vias digitais ou não, poderia se dar através da partilha coletivas dos processos vividos, usando quaisquer canais de

comunicação disponíveis. Assim como os jornais de grande circulação, as redes sociais e os aplicativos de mensagens instantâneas possuem atualmente um potencial de amplo alcance dentro das comunidades locais.

Considero um problema que ambos os espaços tenham sido desviados, inicialmente, a partir do engajamento de um indivíduo só, e não de uma coletividade. Guerreiro do Divino Amor chega a afirmar em uma entrevista: “Ele é um trabalho bem solitário, o Superficcões” (PIPA, 2019, 38’11”). O esforço criativo e executivo, apesar reconhecido nominalmente por seus criadores iniciais, contam com a colaboração de sua comunidade para sua disseminação narrativa (de artistas e curadores no primeiro caso e de vizinhos e imprensa no segundo). Considerando a escala do lote em que as ações se desenvolvem e o uso coletivo a que se destinam, não deve ser secundária a consideração dos processos colaborativos, autônomos e democráticos na produção espacial. O objeto arquitetônico e urbano é coletivo por excelência, e isso é notado em várias etapas de sua elaboração material: na discussão de uma realidade futura (projetos e planos urbanos), na efetivação produtiva de uma nova materialidade (no canteiro de obras) e na sua experimentação estética (no uso que se faz do espaço construído). Dificilmente uma área comum será imaginada por e para um indivíduo só, executado e habitado por ele sozinho. Somado a isso, o alcance narrativo dos desvios é ampliado, pois eles se inserem na rede global de comunicação pela internet, o que supera as posições geopolíticas do território — central no caso de *SuperRio Superficcões* e periférico no caso do *Parquinho do Nego*. A consideração dessa nova condição digital em maior escala, capaz de tornar pública a narrativa é algo potente e não deve ser tomada de maneira ingênua.

As deslegitimações materiais e narrativas que se organizam por meio de desvios revelam que não apenas o caráter econômico do espaço — correspondente a seu valor de troca — é considerado ao longo da vivência diária da comunidade que o habita. Essas práticas espaciais atuam na cidade contemporânea como uma alternativa à lógica de produção formal dos espaços regulada pelo Estado e pelo mercado, marcada pela em favor da produção de um território autônomo. Assim, o espaço produzido socialmente pelas comunidades locais se revela como uma contraposição às práticas racionalizadas e homogeneizadas determinadas pelo governo. Considerar as múltiplas autonomias desviantes manifestadas através do consumo criativo (pela via *hacker* ou tática) é afirmar uma produção do espaço que parte de ações que se colocam criticamente contra a ordem de controle disciplinar neoliberal.

Os movimentos urbanos que se manifestam por meio de desvios revelam que não apenas o caráter econômico do espaço, correspondente a seu valor de troca, é considerado ao longo da vivência diária da comunidade que o habita, mas que o território é a base para a

experiência urbana. Usando os termos de Marx (2013), eleva-se seu valor de uso para além de seu valor de troca. Ou seja, essas práticas espaciais atuam na cidade contemporânea como uma alternativa à lógica de produção formal dos espaços regulada pelo Estado e pelo mercado, marcada em favor da produção de um território autônomo. Assim, o espaço desviado se revela como uma contraposição às práticas racionalizadas e homogeneizadas determinadas pelo governo neoliberal.

3 ATUALIZAR

O capítulo anterior discutiu a herança moderna industrial que orienta até hoje os modos de fazer cidades. Este capítulo propõe uma (auto)crítica da etapa de deslegitimação ao entender que, se levada ao extremo, ela pode se configurar como um elogio a uma postura racionalista e funcionalista, típica do movimento modernista em arquitetura e urbanismo. A etapa de atualização do método do desvio leva em conta a importância da memória, dos afetos e dos desejos individuais para que elementos existentes sejam usados e transformados através de partilhas narrativas coletivas. A atualização de fatores simbólicos existentes nos elementos materiais desviados não implica apenas em negar a tábula rasa que enaltece o mito da criação absoluta e desconsidera processos urbanos passados, ela nega também a exaltação espetacular do patrimônio cultural existente sob um viés historicista. Os situacionistas já denunciavam o risco de preservar a arquitetura como se tivesse sido congelada no tempo, apenas para se apresentar como imagem do passado a ser contemplada em uma cidade-museu. Assim, o desvio critica tanto a produção do espaço espetacular neoliberal, quanto a contemplação romantizada da história que também tem como efeito a composição de imagens a serem consumidas passivamente.

O gesto de atualizar a dimensão simbólica de materialidades urbanas depende de processos ativos de linguagem e de reconhecimento afetivo de um sujeito que topa se engajar na transformação de algo. Este capítulo investiga os processos de constituição subjetiva implicados nessa transformação. A teoria dos momentos de Henri Lefebvre (2008) considera as ocasiões cotidianas do passado sob o viés das relações simbólicas e afetivas vividas. A experiência ordinária e a criação de memórias também são temas investigados pelo movimento surrealista, que destaca a potência revolucionária das imagens formadas pelos sonhos e desejos. Os escritos de Sigmund Freud fundamentam a discussão acerca da constituição das subjetividades urbanas e da experiência do sujeito nas cidades modernas. Se no capítulo anterior foi discutido o estranhamento marxista, sob o viés das condições de produção material, agora o foco é dado ao estranho freudiano. O conceito de “estranho familiar” (Unheimlich), faz referência aos sintomas de desconforto sentidos pelo indivíduo como resposta a situações traumáticas vividas e reprimidas anteriormente, de modo que o que o sujeito percebe como estranho seria o retorno daquilo que lhe é mais familiar.

Os processos de constituição da subjetividade, ainda na infância, se iniciam com o estabelecimento de uma fronteira entre o mundo interno do Eu e o mundo externo,

reconhecido pelo sujeito como fonte de todo o mal-estar. Jacques Lacan (1998) propõe uma análise que considera os limites estabelecidos pelo corpo como intermédio entre dentro e fora, entre bem e mal-estar. A imagem de si refletida no espelho tem papel fundamental para o reconhecimento dos limites do próprio corpo e a capacidade de elaborar em linguagem essa condição será determinante para o desenvolvimento do sujeito como ser social que reconhece e representa experiências em relação com os outros. Este capítulo provoca uma discussão sobre a percepção e sobre o cruzamento de fronteiras físicas e simbólicas no cotidiano das grandes cidades contemporâneas sob a perspectiva do mal-estar, manifestado pela experiência do estranho familiar e partilhado socialmente através da linguagem, por narrativas de sofrimento. De acordo com estudos desenvolvidos nos campos da psicanálise (FREUD, 2011b; LACAN, 1998; DUNKER, 2015), da estética filosófica (BURKE, 1993; KANT, 1942) e dos estudos urbanos (LEFEBVRE, 2008; WESTIN, 2014; SOUZA, 2008), constata-se que a percepção das fronteiras e das escalas das coisas é um fator indispensável para a caracterização de experiências afetivas vividas pelos sujeitos. Proponho, então, algumas considerações sobre o mal-estar em condições urbanas, e da experiência do medo como um afeto que atravessa o cotidiano nas cidades e orienta estratégias de planejamento urbano.

Os casos de atualização analisados dão corpo à representação e concepção por imagens do mal-estar que escapam à linguagem. O projeto Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura, de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, e o os percursos feitos no filme Alice nas Cidades, de Wim Wenders, são exemplos em escala de cidades que abordam as diferentes possibilidades significativas que o desvio atualiza ao questionar as fronteiras do espaço, do corpo e da consciência. As experiências cotidianas vividas pelo sujeito nas grandes metrópoles contemporâneas questionam a possibilidade de incorporar o fragmento, o indizível e o imprevisto às estratégias de planejamento e às táticas de uso do espaço. Entre muros e vazios urbanos, parto da experiência do mal-estar percebido pelo corpo que caminha pelas ruas da cidade e que se depara, inevitavelmente, com lugares não ideais como meio de discutir nossos modos de planejar, produzir e experimentar espaços urbanos na contemporaneidade. Que tipo de cidade é possível produzir se a experiência do medo for simplesmente negada? Para que estabelecer limites materiais e simbólicos ao vazio? Como representar o mal-estar que não consegue ser caracterizado por palavras?

3.1 CONSIDERAR A MEMÓRIA PARA RESSIGNIFICAR AS COISAS NO PRESENTE

O capítulo anterior demonstrou que ao desvio é indispensável deslegitimar a propriedade privada. Como primeira etapa do método que se aplica sobre a materialidade existente, não seria possível realizá-lo sem a possibilidade de usar os elementos pré-fabricados de maneira livre e autônoma, emancipada das restrições impostas sobre indivíduos e coletividades que discordam do modelo hegemônico capitalista imposto ao cotidiano de trabalho. O desvio é um método de transformação que opera pela superação da condição espetacular contemporânea, mas ele transforma *coisas*. Ele se manifesta materialmente como crítica ao capital e às relações sociais que se estabelecem através da experiência de estranhamento e do fetiche da mercadoria. Na arquitetura e no urbanismo, além de material, ele é coletivo. Entretanto, levado ao limite, o desvio tomado simplesmente como um elogio ao uso livre das coisas, à sua possibilidade de descontextualização e de plágio, corre risco de cooptação espetacular e reenquadramento aos valores modernos de racionalidade e eficiência econômica, os quais se esforça para ultrapassar. A partir da premissa irrestrita da deslegitimação de condições preexistentes, relacionada à dimensão material e imagética dos elementos desviados, seria possível que o desvio se configurasse como uma defesa da postura da “tábula rasa” moderna.

O advento da era das máquinas provocou imensas perturbações no comportamento dos homens, em sua distribuição na terra, em seus empreendimentos; um movimento desenfreado de concentração nas cidades graças a velocidades mecânicas, evolução brutal e universal sem precedentes na história. O *caos* entrou nas cidades. (LE CORBUSIER, 1957, p. 28, grifo meu, tradução nossa³⁶).

A partir do final do século XIX, com o desenvolvimento da sociedade industrial nos centros urbanos capitalistas ocidentalizados, a tarefa de conceber e produzir espaços foi atribuída aos técnicos, especificamente aos profissionais da arquitetura e urbanismo, que a tomaram como um sistema de soluções práticas segundo a ordem econômica e administrativa herdada do século anterior (CHOAY, 1965). Entre os principais agentes de transformação urbana desse período estava Le Corbusier, que defendia o urbanismo progressista técnico e estético sob a tutela do discurso da modernidade em suas frentes industriais e artísticas³⁷ de

36 “*L’avènement de l’ère machiniste a provoqué d’immenses perturbations dans le comportement des hommes, dans leur répartition sur la terre, dans leurs entreprises; mouvement irréfréné de concentration dans les villes à la faveur de vitesses mécaniques, évolution brutale et universelle sans précédent dans l’histoire. Le chaos est entré dans les villes.*” (LE CORBUSIER, 1957, p. 28).

37 Notadamente, pelo cubismo, purismo e suas derivações plásticas (OZENFANT; JEANNERET, 2005).

vanguarda. Para Le Corbusier, havia um “Espírito Novo”³⁸ que organizava a estética de seu tempo, que se apresentava como uma ruptura radical com as referências anteriores em prol de uma suposta atitude racional e mais eficiente dentro dos padrões industriais (OZENFANT; JEANNERET, 2005).

“O homem anda em linha reta porque tem um objetivo e sabe para onde está indo; ele decidiu chegar em um lugar específico e ele vai diretamente para lá” (LE CORBUSIER, 1987, n. p., tradução nossa³⁹). É com essa frase que Le Corbusier inicia seu argumento no texto escrito em 1929 intitulado “O caminho do burro de carga e o caminho do homem” (“*The pack-donkey’s way and man’s way*”). Fica evidente a referência que o autor faz aos ensinamentos de Camilo Sitte (1992) sobre o desenho urbano que se baseia nos caminhos sinuosos e irregulares mapeados nas cidades europeias pré-industriais. Le Corbusier havia organizado rigorosamente um manuscrito sobre questões modernas de desenho urbano entre 1910 e 1911, chamado “A construção das cidades” (“*La construction des villes*”), a partir do livro de Sitte e outros escritos (SCHNOOR, 2015). Para Le Corbusier, “a cidade feita para a velocidade, é feita para o sucesso” (LE CORBUSIER, 1987, n. p., tradução minha⁴⁰). Logo, a sinuosidade e a caminhada lenta estudada por Sitte se tornara inconveniente e deveria ser superada.

Choay (1965) aponta que o interesse nos estudos urbanos pelos arquitetos modernistas no século XX se volta para o desenvolvimento de teorias e doutrinas orientadas por um caráter técnico e estético, como modo de superar as estruturas econômicas e sociais modernas do século anterior. A indústria e a arte, sob essa perspectiva, teriam vocação universal e entenderiam os elementos a partir de sua concepção “pura”, racional e eficaz pelos métodos de produção mecanizados e standardizados que permitiam a produção em grande escala, usando materiais novos, como o cimento e o aço. Esta breve apresentação do movimento modernista serve para explicar o significativo interesse na analogia da “tábula rasa” por parte dos arquitetos na primeira metade do século XX, pois, ao considerar a possibilidade de produção de elementos de maneira homogênea e universal, os modernistas negavam as determinações anteriores e as condições existentes de um lugar ou cultura. Assim, a deslegitimação de elementos pré-fabricados para serem usados em arranjos espaciais novos

38 A revista *L'Esprit Nouveau* foi fundada em 1919 por Le Corbusier e Amédée Ozenfant. Seus 28 números foram publicados entre 1920 e 1925, sob a direção de Paul Dermée e foram integralmente disponibilizados pelo Departamento de Arquitetura (Biblioteca di Area delle Arti sezione Architettura “Enrico Mattiello”) da Università Roma Tre em: <http://arti.sba.uniroma3.it/esprit/>. Acesso em: 3 set. 2019.

39 “*Man walks in a straight line because he has a goal and knows where he is going; he has made up his mind to reach some particular place and he goes straight to it.*” (LE CORBUSIER, 1987, n. p.).

40 “*A city made for speed is made for success.*” (LE CORBUSIER, 1987, n. p.).

também é parte do fazer tecnocrático e ideal dos modernistas.

Além desse interesse pela deslegitimação do passado, também as possibilidades de plágio e de repetição descontextualizada de elementos materiais deve ser levada em conta na produção do espaço sob a perspectiva modernista de produção em série. Em escala urbana, por exemplo, as utopias corbusianas projetadas nos anos 1920, como a *Ville Radieuse*, a *Ville Contemporaine* e o *Plan Voisin*, eram determinados a partir de linhas expressivas cartesianas e se implantavam sobre terrenos abstratos, planos, negando qualquer relação com a morfologia, a vida urbana ou a paisagem cultural existente nos lugares para os quais eram propostas.

No plano urbano feito para a cidade do Rio de Janeiro em 1929 e no Plano Obus para Argel em 1930, apesar de eles não ignorarem a topografia e a paisagem física dos terrenos, nota-se uma coincidência da forma de viaduto habitável usada. Há uma repetição da megaestrutura compatível com a era da máquina que o arquiteto havia anunciado na Carta de Atenas, idealizada para *eliminar o caos urbano*. Le Corbusier faz essas propostas ignorando as singularidades históricas constitutivas de cada cidade e os impactos ambientais que provocariam (CABRAL, 2006).



Figura 17: Croqui da proposta urbana para o Rio de Janeiro feita por Le Corbusier, Brasil em 1929. Fonte: Fondation Le Corbusier/ADAGP, Paris; Artists Rights Society (ARS), Nova York.

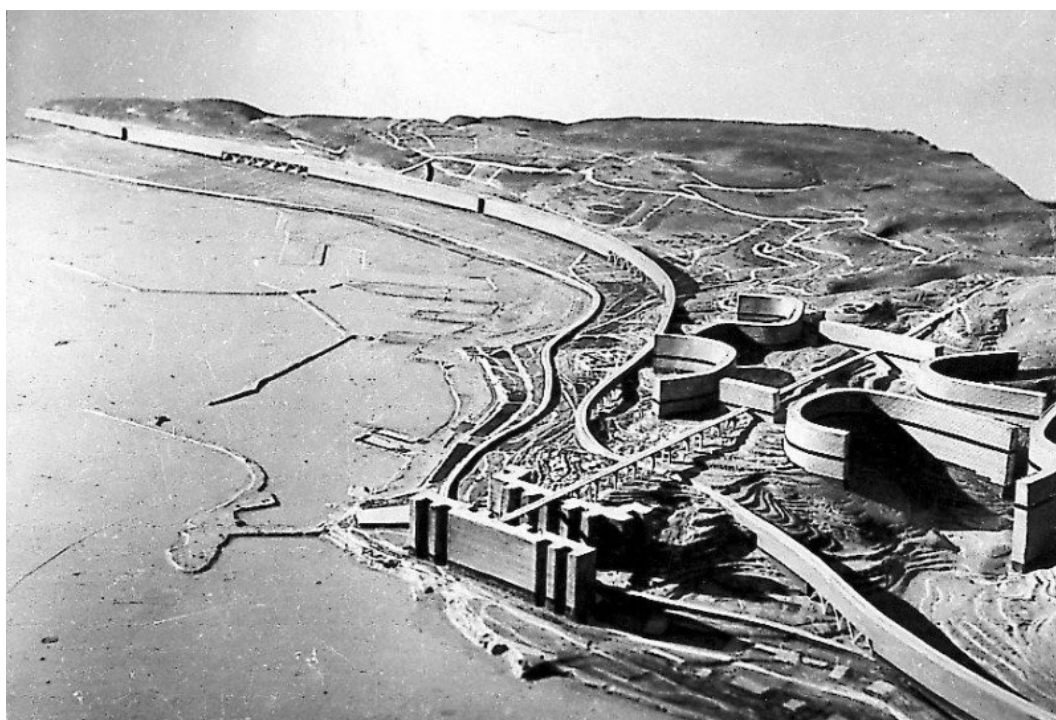


Figura 18: Maquete do Plano Obus, de Le Corbusier, Argel, Argélia, 1930. Fonte: Fondation Le Corbusier/ADAGP, Paris.

Também não se pode ignorar a influência que o “Estilo Internacional” da arquitetura teve ao redor do mundo, com a sistematização de um repertório adequado ao padrão expressionista do modernismo, absoluto e puro por vocação. O estilo era usado independente dos atributos locais do lugar do projeto; ele se manifestava a partir da preocupação de estabelecer um modelo material, monumental, atemporal e eficiente à arquitetura em escala global. Sua abordagem estética revela uma busca progressista por uma totalidade bela, que, no entanto, nega a cidade como espaço privilegiado para a expressão da história da sociedade e para a valorização de sua cultura (CHOAY, 1965).

Na abordagem revolucionária do desvio, entretanto, a deslegitimação dos elementos pré-existentes deve vir acompanhada do reconhecimento de fatores simbólicos e históricos anteriores à deslegitimação da sua condição de propriedade. É importante destacar aqui que não se trata de reconhecer características significativas inerentes aos objetos, ou essências atribuídas a uma materialidade, mas sim de considerar a dimensão da experiência estética que se apresenta — ou que tenha sido apresentada anteriormente — aos sujeitos que se relacionam ou se relacionaram e usa esses elementos. Afinal, o desvio opera por contraste: ele é um método de *transformação* de coisas que já existem, e não de criação de coisas do zero. É a partir dessa crítica da etapa anterior de deslegitimação que a etapa de atualização se insere: ela é um gesto de valorização da memória por meio da atualização narrativa que atribui significado às experiências vividas, à conjuntura histórica e política de uma comunidade e às condições de constituição dos sujeitos que praticam o desvio, considerando seus afetos e desejos⁴¹.

A crise do movimento modernista a partir do fim dos anos 1950 foi alavancada por jovens arquitetos que participaram ativamente dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) (BARONE, 2002). Os jovens que integravam o Team 10 consideravam as nuances de abordagem linguística identificadas na materialidade arquitetônica e nas suas relações culturais, sociais, econômicas e ecológicas. Seus integrantes, notadamente os holandeses Aldo van Eyck e Jaap Bakema, originados do grupo DE8, se valiam da epistemologia estruturalista para elaborar análises interescares em seus projetos (GINEX, 2019; BARONE, 2002). O estruturalismo no campo da arquitetura inaugurou as investigações

41 “Deleuze diz que Foucault lhe teria comentado que não suportava a palavra desejo, mesmo se era empregue de maneira inovadora, porque sempre que ouvia desejo pensava em carência, em repressão. A isto, Deleuze responde que, pela sua parte, não suporta a palavra prazer e que o desejo, para ele, não comporta nenhuma carência, que não é outra coisa que um agenciamento de heterogêneos. [...] Foucault encarregava-se de desfazer qualquer mal entendido possível, opondo as teses deleuzianas sobre o desejo, que considera ‘de uma força revolucionária’, aos ‘penosos técnicos do desejo — os psicanalistas e os semiólogos que registam cada signo e cada sintoma, e que quiseram reduzir a organização múltipla do desejo à lei binária da estrutura e da carência”.

(PELLEJERO, 2016, p. 16).

das formas e desenhos que estabeleciam uma relação comunicativa, de modo que a arquitetura poderia ser entendida como signo. Ao explorar a questão da linguagem no campo da arquitetura, do urbanismo e do design, era preciso considerar que a comunicação opera através de uma sintaxe em que a forma e os arranjos materiais ocupam a posição significativa predominante. A materialidade construída, fixa, ocupa a posição de significante e as relações culturais estabelecidas a partir da interpretação dessas formas em um contexto cultural (semântico) orientava os modos de recepção e reconhecimento das espacialidades criadas.

No “Manifesto de Doorn” os jovens arquitetos faziam críticas à condição de produção técnica baseada no conceito de tábula rasa e aos limites apresentados na Carta de Atenas, que orientavam os valores funcionalistas da arquitetura e do urbanismo desde o período entre-guerras. O Team 10 almejava, como terceira geração de arquitetos modernistas, não considerar apenas a relação edificação/cidade como seus colegas das gerações anteriores, mas também as condições subjetivas da experiência urbana diária entre edificação/rua/bairro/cidade. (VÁZQUEZ RÁMOS, 2013). Entretanto, a materialidade arquitetônica urbana desempenha uma tarefa comunicativa que pode ser mais ou menos sutil, mais ou menos elitista, mais ou menos acadêmica. A experiência de insatisfação desse grupo, a crise do movimento e o fim dos congressos têm como efeito a busca pelo significado do lugar através da ampliação epistemológica dos modos de pensar o espaço e da legitimação da diversidade de outros modos de fazê-lo (NESBITT, 2006).

Do mesmo modo que é necessário dar atenção aos limites da etapa da deslegitimação como uma possibilidade elogiosa à tábula rasa, na outra ponta do espectro, é necessário apontar o risco de uma idealização do passado através do fetiche dos objetos e da preservação incondicional da materialidade remanescente no espaço sob um viés historicista. O elogio desmesurado ao passado arrisca uma abordagem nacionalista chauvinista, como elementos a serem preservados como se tivessem sido congelados no tempo, que se apresentam como imagem a ser contemplada e consumida em uma cidade-museu de arquitetura do passado. Essa abordagem é fechada às possibilidades de deslegitimação e atualização do método do desvio, pois somente a partir do engajamento dos indivíduos ou dos grupos no uso não espetacular dos elementos seria possível botá-lo em prática.

Com o desenrolar do século XX e as experiências catastróficas das grandes guerras, caiu por terra a ideia iluminista de que o progresso, baseado em uma ideia simplista de evolução linear e ordenada, organizaria o desenvolvimento da história, do conhecimento, da natureza etc. segundo uma ordem contínua, sem conflitos ou possibilidade de regressão. No campo dos estudos urbanos, Henri Lefebvre (2008) apresenta a ideia de um desenvolvimento

irregular e desigual (“*uneven development*”) que é crítico ao padrão de pensamento progressista, alinhado com as discussões previamente feitas por Hegel, Marx e Lenin. A análise do autor diz respeito a um duplo processo contido nas sociedades capitalistas industrializadas na esfera do cotidiano, a “reprodução simples” e a “reprodução em uma escala estendida”. Ele afirma que não basta apenas a produção de bens a serem consumidos para garantir a sobrevivência dos seres humanos, pois seria necessário produzir um excedente que mantém as relações de produção e a divisão social do trabalho.

Após abordar alguns exemplos de sociedades arcaicas, Lefebvre (2008) afirma que uma sociedade que não produz excedentes e cujo trabalho sustenta somente as necessidades de sobrevivência de seus trabalhadores, como artesanato e agricultura de subsistência, está fadada a desaparecer. Os processos de acumulação se dão de maneira ampla e consideram, por exemplo, a acumulação de conhecimento, tecnologia, cultura, produtos e até mesmo ação política baseada em estruturas legais e burocráticas. A breve consideração histórica dos processos de acumulação das sociedades capitalistas feita por Lefebvre (2008) aponta para a existência simultânea, em interação permanente, de processos não acumulativos que incidem as capacidades de percepção sensorial, as emoções e os afetos dos indivíduos. Esses outros processos são comumente — e contraditoriamente — materializados através de símbolos que remetem ao passado das sociedades arcaicas e às experiências agrárias e artesanais vividas. Ou seja, os significados simbólicos narrados e percebidos por uma comunidade dizem respeito a atividades espontâneas, sensoriais, sensuais e morais.

No indivíduo, e no coração de sua consciência e de sua vida mal-apropriada, dois processos são aparentes: o racional e o irracional, o (relativamente) consciente e o (relativamente) inconsciente. Por um lado, se ele não pode acumular dinheiro, acumula experiências e se não pode acumular capital, acumula conhecimento. Mesmo se estiverem fragmentados, a experiência e o conhecimento se juntam para formar uma memória. Por outro lado, há algo dentro dele que se torna cada vez mais distantes, cada vez mais vulnerável, algo que ele procura conscientemente, a infância e a espontaneidade que fazem parte tanto de simbolismos quanto da memória. (LEFEBVRE, 2008, p. 337, tradução nossa⁴²).

O autor associa a dimensão “não acumulativa” ao tempo, organizado em processos cíclicos não racionalizados, e a “acumulativa” ao espaço, considerado sob uma perspectiva

42 “*Within the individual, and at the heart of his consciousness and his ill-appropriated life, two processes are apparent: the rational and the irrational, the (relatively) conscious and the (relatively) unconscious. On one hand, if he cannot accumulate money, he accumulates experiences, and if he cannot accumulate capital, he accumulates knowledge. Even if they are fragmented, experience and knowledge join together to form a memory. On the other hand, there is something inside him which is ever more distant, ever more vulnerable, something he is consciously seeking, the childhood and the spontaneity which are as much a part of symbolisms as they are of memory.*” (LEFEBVRE, 2008, p. 337).

linear, progressista e racionalista a partir da modernidade. Na consideração de processos não acumulativos, a dimensão simbólica é ligada aos estados afetivos do indivíduo, tomado como um sujeito. Sob essa perspectiva, Lefebvre (2008) destaca uma diferenciação entre “instantes”, que respondem a repetição de padrões de comportamento condicionados pelos modos de vida históricos de uma sociedade, e “momentos”, que correspondem a uma construção simbólica organizada pela linguagem, que se dá como efeito de uma repetição com caráter afetivo, que se consolida na memória e que constitui desejos subjetivos em função da história do indivíduo. Lefebvre (2008, p. 344) nos alerta, no entanto, que a história do indivíduo em sua vida cotidiana não pode ser separada de sua esfera social. Por isso, para o autor, os momentos se relacionam à vida diária e seu estudo seria importante para a compreensão das práticas da vida cotidiana.

Sumariamente, para Lefebvre (2008), os momentos têm as seguintes características:

- 1) Eles são constituídos por uma escolha que os distingue da confusão e da ambiguidade repetitiva dos instantes;
- 2) Eles têm uma duração determinada que conforma sua história com início, meio e fim;
- 3) Carregam memória que criam a possibilidade de seu reconhecimento dentre as experiências vividas no passado;
- 4) Têm conteúdo que existem como incorporação e efeito de circunstâncias externas contingenciais;
- 5) Têm uma forma que se impõe como matéria no tempo e no espaço objetivamente (sob critérios sociais) e subjetivamente (pelo indivíduo);
- 6) Tornam-se absolutos, pois se estabelecem como acontecimento de algo extraordinário, tomado como impossível dentro das condições de repetição alienada do cotidiano;
- 7) Eles são capazes de desalienar a relação do indivíduo com a trivialidade da vida cotidiana e de suas atividades fragmentadas, permitindo uma abertura na direção da liberdade (mesmo que ela aponte para a necessidade ou vontade da tragédia, ou para a inevitabilidade das experiências de fracasso).

Mais adiante, ainda neste capítulo, abordarei a questão da angústia e do medo com mais detalhes, porém, aqui, interessa ressaltar a constituição dos momentos como possibilidade de celebração de um “festival trágico”. De acordo com Lefebvre (2008, p. 348), sem a dimensão e os limites que se estabelecem pela tragédia e pelo fracasso, o cotidiano seria um tédio, um vazio, e, aí sim, seria aterrorizante. A finalidade prática do momento é transformar em algo imprevisto e novo, extraordinário e memorável um acontecimento que

normalmente seria banal ou falho. Por isso o momento se realiza e se encerra na criação de uma totalidade de espaço e tempo que supera, através da liberdade, a oposição binária simples entre o que seria banal ou uma tragédia.

Sob a perspectiva situacionista, mobilizo a descrição sobre a importância da memória na intenção de incorporá-la na construção de situações novas a partir das dimensões não acumulativas das lembranças, afetos e desejos. Henri Lefebvre e os situacionistas conviveram de maneira próxima durante aproximadamente cinco anos, entre os anos de 1957 e 1962⁴³. Antes disso, Lefebvre foi uma importante referência teórica para o grupo Cobra, notadamente para os trabalhos de Asger Jorn e Constant. A principal diferença entre o conceito de “momentos” descrito por Lefebvre e o de “situações” descrito pela IS, no que concerne a essa pesquisa de doutorado, é que Lefebvre se dedica à compreensão de experiências subjetivas passadas e os situacionistas queriam construir momentos novos no presente e no futuro. Proponho uma reflexão sobre a possibilidade de as práticas cotidianas poderem configurar um movimento de liberdade em direção à emancipação do indivíduo da condição de passividade colocada pela sociedade capitalista a partir da atualização narrativa⁴⁴ de fragmentos de memória em sua condição descontínua, não linear, cuja significação simbólica é indispensável e indissociável de seu caráter acumulativo materializado no espaço. “Chamaremos de ‘Momento’ a tentativa de alcançar a realização total de uma possibilidade” (LEFEBVRE, 2008, p. 348, grifo original, tradução nossa⁴⁵). O momento se encontra na memória e considera acontecimentos e experiências históricas tais como o amor, a poesia e o pensamento. Sob esse aspecto, o momento seria a soma das experiências cotidianas interligadas que evoluem para além de sua banalidade. Lefebvre (2008) afirma que os momentos podem ser caracterizados como percebidos, situados e distanciados, por isso, eles se distinguem da trivialidade do cotidiano.

43 Os situacionistas e Henri Lefebvre se acusavam mutuamente de plágio sobre os “momentos” e as “situações”. As trocas e discussões que eles tiveram durante esse período pode ter motivado as semelhanças nos discursos. De acordo com Ross (1997), Henri Lefebvre e Guy Debord se tornaram amigos pessoais por conta de Nicole, situacionista moradora de Estrasburgo, namorada e mãe de uma filha de Lefebvre.

44 Para Walter Benjamin, a narrativa é a capacidade de trocar experiências. O narrador assimila situações vividas por ele e por outras pessoas, seu dom é transmitir histórias de vida a partir de um acervo acumulado de experiências próprias junto com outras de que ouviu falar, de modo que nunca está solitário em sua jornada. Mesmo quem escuta ou lê a narrativa se sente na companhia do narrador. Diferente de romances épicos, de informações da imprensa e de relatórios convencionais, a narrativa não depende de um suporte escrito. Muito antes da invenção da imprensa moderna, contavam-se histórias. Além disso, a narrativa permanece importante mesmo quando deixa de ser novidade. Mesmo que recontada em outros lugares e tempos, ela permanece passível de ser atualizada, pois a narrativa sabe dar conselhos. Nas palavras de Benjamin (1987c, p. 200), “o senso prático é uma das características de muitos narradores natos”. Assim, o narrador traz para o aqui e o agora histórias de longe, seja de outros lugares, seja de outros tempos, e com elas tece conselhos baseados na experiência viva.

45 “*We will call ‘Moment’ the attempt to achieve the total realization of a possibility.*” (LEFEBVRE, 2008, p. 348, grifo original)

[...] ele [o momento] implica em um certo período de tempo, um valor, uma nostalgia e a esperança de reviver aquele momento ou preservá-lo como um espaço de tempo privilegiado, embalsamado em memória. Não é um instante qualquer, nem uma efemeridade simples e transitória. (LEFEBVRE, 2008, p. 343, tradução nossa⁴⁶).

Os momentos se manifestam pela repetição (renovação e reparação de instantes, gestos e comportamentos). Por esse motivo, os momentos seriam capazes de revelar as relações simbólicas e afetivas que se desenvolvem no cotidiano a partir de ocasiões vividas anteriormente (LEFEBVRE, 2008). O momento lefebvriano é um anticonceito filosófico, uma afirmação do resíduo, dos restos, das sobras marginais, do poder e da radicalidade do esfarrapado e do irreduzível (WESTIN, 2014). Para Lefebvre (2008), somente a partir do momento, localizado no passado, é que as situações podem ser construídas, pois as situações seriam, o resultado de uma decisão e de uma escolha consciente que se refere à experiência vivida anteriormente, logo, os momentos são capaz de estabelecer o elo narrativo entre as situações: “Podemos tentar definir a relação entre o momento e a situação começando com a diferença entre ‘conjuntura’ e ‘estrutura’. A conjuntura é quase a situação, e o momento é quase a estrutura” (LEFEBVRE, 2008, p. 352, tradução nossa⁴⁷).

No contexto da Internacional Situacionista, a construção de situações se coloca como prática e como teoria que organiza dialeticamente as realidades parciais e passageiras, num processo contínuo de rearticulação dos elementos a partir do seu uso. De acordo com o glossário de definições publicado no número 1 da revista “Internacional Situacionista”, a situação seria um “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de eventos” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 13, tradução nossa⁴⁸). A construção de situações de jogo urbano seria uma maneira lúdica de anular a separação entre trabalho e lazer e, assim, transformar, pela viés da tomada de consciência, a condição de passividade do homem cotidiano. As situações identificam os limites das regras em curso, desenvolvem coletivamente e ativamente um processo de deslegitimação de sua aplicação sobre a totalidade da vida cotidiana da população e, posteriormente, as superam, incorporando o imprevisto dos acontecimentos

46 “[...] *It implies a certain length of time, a value, a nostalgia and the hope of reliving that moment of preserving it as a privileged lapse of time, embalmed in memory. It is not any old instant, nor a simple ephemeral and transitory one.*” (LEFEBVRE, 2008, p. 343)

47 “*We can attempt to define the relation between the moment and the ‘situation’ by starting with the difference between ‘conjuncture’ and ‘structure’. The conjuncture is almost the situation, and the moment is almost the structure*” (LEFEBVRE, 2008, p. 352)

48 “*Moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l’organisation collective d’une ambiance unitaire et d’un jeu d’événements.*” (INTERNATIONAL SITUATIONNISTE, 1958, p. 13).

práticos no enfrentamento da separação e apaziguamento no cotidiano. Sobre a construção de situações, a IS (1958) diz no texto “Problemas preliminares à construção de uma situação” (“*Problèmes préliminaires à la construction d’une situation*”, tradução nossa):

A direção verdadeiramente experimental da atividade situacionista é o estabelecimento, a partir de desejos mais ou menos claramente reconhecidos, de um campo de atividade temporária favorável a esses desejos. Seu estabelecimento pode só levar à iluminação de desejos primitivos e à aparência confusa de novos desejos, cuja raiz material será precisamente a nova realidade constituída por construções situacionistas.

É necessário, portanto, considerar um tipo de psicanálise com finalidades situacionistas, cada um dos envolvidos nesta aventura deve encontrar desejos precisos de ambiências para alcançá-las [as finalidades], o que vai de encontro aos objetivos originados das correntes do freudismo. Cada um deve encontrar o que gosta, o que lhe atrai ([...], o que importa para nós não é a estrutura individual de nossa mente, nem a explicação de sua formação, mas sua possível aplicação nas situações construídas). Podemos identificar, por esse método, elementos constitutivos das situações a serem construídas: projetos para a movimentação desses elementos. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 11, grifo original, tradução minha⁴⁹).

Antes da proposição de uma situação, é necessário o reconhecimento daquilo que afeta seus participantes; a dimensão afetiva é importante para o engajamento dos indivíduos na construção experimental sob suas diversas formas lúdicas, estéticas e políticas. Para os situacionistas, está em jogo uma possibilidade revolucionária, que não pode ser realizada se os envolvidos tiverem uma postura de espectadores passivos. A situação, para a IS, é necessariamente coletiva em sua preparação e realização. Ela deve ser construída ativamente e, para isso, é necessário que os situacionistas se permitam afetar pelos acontecimentos presentes e reconheçam, em seus gestos, a manifestação e a materialização de memórias, afetos e desejos. Sob esse aspecto, também as derivas e a psicogeografia podem ser tomadas como modos de perceber e atualizar o espaço a partir da construção de situações. Para a IS, a construção de situações se dá através da postura crítica à alienação, e resulta na transformação do cotidiano por meio do uso do espaço urbano, por meio de sua vivência. Assim, o livre jogo de situações seria o modo de extrapolar os processos alienados do dia a dia a fim de alcançar

49 “*La direction réellement expérimentale de l’activité situationniste est l’établissement, à partir de désirs plus ou moins nettement reconnus, d’un champ d’activité temporaire favorable à ces désirs. Son établissement peut seul entraîner l’éclaircissement des désirs primitifs, et l’apparition confuse de nouveaux désirs dont la racine matérielle sera précisément la nouvelle réalité constituée par les constructions situationnistes. Il faut donc envisager une sorte de psychanalyse à des fins situationnistes, chacun de ceux qui participent à cette aventure devant trouver des désirs précis d’ambiances pour les réaliser, à l’encontre des buts poursuivis par les courants issus du freudisme. Chacun doit chercher ce qu’il aime, ce qui l’attire (et là encore, au contraire de certaines tentatives d’écriture moderne — Leiris par exemple —, ce qui nous importe n’est pas la structure individuelle de notre esprit, ni l’explication de sa formation, c’est son application possible dans les situations construites). On peut recenser par cette méthode des éléments constitutifs des situations à édifier: des projets pour le mouvement de ces éléments.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 11, grifo original).

emancipação política no cotidiano, onde a vida do indivíduo se materializa no espaço e no tempo.

3.2 O EMARANHADO URBANO: PELAS CONTINGÊNCIAS QUE O SUJEITO DESVIA

A prática do caminhar que se abre ao encontro do desconhecido foi fundamental para os movimentos artísticos de vanguarda nas primeiras décadas do século XX. Eles buscavam dessacralizar o aspecto sublime da arte e trazê-la ao nível de banalidade da vida, abrindo o campo de intervenção na cidade para se tornar acessível a todos que quisessem experimentá-la no presente do cotidiano (CARERI, 2013; JACQUES, 2014). A experiência estética destaca o caráter revolucionário da esfera cotidiana, pois são os elementos banais da vida que servem de base para a atualização dos significados e das possibilidades do momento atual e que se abrem para sua reinvenção. A experiência estética do corpo na cidade e a ampliação da percepção de modernidade se desdobram no espaço como ação política, que, por sua vez, produz imagens a partir de si mesma.

Antes das derivas situacionistas, o espaço serviu de estímulo para as deambulações surrealistas, caminhadas sem percurso ou objetivo determinado, um acaso que passa por lugares desabitados, as quais seriam uma ação capaz de traduzir a experimentação física espacial para mapas de territórios mentais e assim combinar as “ruas materiais” às “ruas espirituais” a serem exploradas por meio do inconsciente. Com a prática do caminhar sem rumo por lugares e percursos ordinários, entendeu-se a importância de se realizar a ação estética sobre o espaço cotidiano (JACQUES, 2014). Os surrealistas fizeram inúmeras visitas a bairros e parques periféricos de Paris como parte importante do processo de crítica à modernidade. Os participantes das deambulações exploravam as fronteiras do inconsciente enquanto percorriam os limites físicos da cidade, pois as margens reagem aos estímulos da modernização de maneira bem diferente do centro burguês da cidade moderna. Ao ocupar as zonas urbanas marginais, expandiam também os territórios da mente. Para o movimento surrealista, a margem se revelou como zona em que as ações se dão de maneira espontânea, longe da atenção essencial que o centro formal da cidade recebe, e foi isso que permitiu que ali acontecessem passeios, encontros, *trouvailles* (encontros de objetos inesperados) e jogos coletivos (CARERI, 2013).

O surrealismo foi criado em Paris, em 1924, com a publicação do “Manifesto Surrealista” de André Breton (1969), que dizia que o surrealismo não era apenas um

movimento artístico, mas sim um modo de pensar e transformar a existência. A atividade surrealista tem um efeito direto sobre a vida, pois converge aquilo que é imaginado àquilo que é vivido ou ao que poderia ser a vida real. Desse modo, a arte surrealista é representativa de uma realidade futura desejada, ela aspira à transformação e nega a limitação da liberdade. Para Breton (1969), o surrealismo não deveria ser uma atividade irracional; antes, deveria ser um diálogo entre os acontecimentos da vida, diálogo que também contemplaria aquilo que escapa à qualquer racionalidade.

Nesse sentido, a vanguarda do surrealismo desenvolve sua proposta *sur-réelle* que se aumenta para dentro do inconsciente, em direção à sobre-realidade, ao materializar-se em objetos artísticos e provocar o questionamento dos valores morais e estéticos da sociedade da época. A intenção do surrealismo foi trazer para os acontecimentos diários as experiências vividas em estado consciente e inconsciente — por exemplo, memórias, sonhos, sensações e instintos — como parte de um projeto revolucionário político e social. Os surrealistas se colocavam contra os aspectos que consideravam opressivos na sociedade, enaltecendo a liberdade de agir de acordo com sua imaginação e seus desejos. Para André Breton (1969), não há conforto no surrealismo: o mundo percebido é coletivo e corpóreo, por isso ele causa estranheza. “Não vamos economizar palavras: o maravilhoso é sempre belo, qualquer coisa maravilhosa é bela, de fato, somente o maravilhoso é belo” (BRETON, 1969, p. 14, tradução nossa⁵⁰). No primeiro Manifesto Surrealista, Breton vai à defesa do aspecto maravilhoso da sobre-realidade, que é sempre bela, pois deriva da experiência estética do sublime, de uma “inquietude humana incurável” (BRETON, 1969, p. 16).

A subversão radical do surrealismo não pode ser separada das imagens surrealistas, que são, por excelência, a expressão do “inquietante” (*Unheimliche*) freudiano (LÖWY, 2018). O mundo para os surrealistas é tanto espaço de imagem quanto espaço de corpo. Ou seja, o surrealismo deve ser analisado não só a partir de sua forma materializada fixa, da obra de arte finalizada, mas, sim, no movimento interno, na atitude psíquica que reinterpreta e se sobrepõe à realidade. Desse modo, seria possível fazer uma experiência surrealista em qualquer obra, em qualquer lugar e em qualquer tempo (SÁ; VELLOSO; GRILLO, 2010). Apesar de ter se iniciado como um movimento literário, o surrealismo englobou a psicologia, a filosofia e a política em manifestações que fundem aspectos da linguagem e do pensamento por imagens. O surreal não parte do absoluto, mas da experiência vivida consciente e inconscientemente que, em seguida, é transformada por meio de um movimento contra a

50 “Let us not mince words: the marvelous is always beautiful, anything marvelous is beautiful, in fact only the marvelous is beautiful.” (BRETON, 1969, p. 14).

racionalidade.

SURREALISMO, n. Automatismo psíquico em seu estado puro, pelo qual se propõe expressar — verbalmente, por meio da palavra escrita ou de qualquer outra maneira — o funcionamento *atual* do pensamento. Ditado pelo pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, isento de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1969, p. 26, grifo meu, tradução minha⁵¹).

A palavra “*actual*”, no contexto da frase em língua inglesa, poderia ter sido traduzida para “verdadeiro” ou “real”, mas aqui gostaríamos de destacar o caráter histórico dos modos de pensamento e também a ocasião intencional específica, “atual”, da ação surrealista no momento em que é proposta. A capacidade de atualização é chave para a análise das práticas do surrealismo, pois elas se referem à ação estética que explora novas possibilidades, muitas vezes aproveitando obras passadas ou experiências banais (que carregam consigo a potência de descoberta do maravilhoso). A atualização opera como um gesto de ressignificação narrativa, uma transformação da vida apoiada na criação imaginativa, que revela o modo de expressão do surrealismo através de fragmentos de poesia percebidos na experiência vivida.

Assim, podemos notar no surrealismo a decisão por uma experiência poética do fragmentário. As vanguardas modernas novecentistas dão continuidade aos movimentos modernidade romântica: a busca pela origem, o reconhecimento das experiências do passado e o rompimento com a tradição, movimentos que viram o presente pelo avesso. As práticas artísticas no início do século XX revelam sua herança romântica ao estabelecerem como prática essencial à estranheza da realidade. As manifestações artísticas de vanguarda permitem o transporte estético para outras dimensões da mente humana, livres das amarras socioculturais de lógica e de racionalidade. Assim, tanto a produção quanto a recepção das obras de arte têm potencial revolucionário, pois se abrem a desejos, afetos e sonhos de uma outra realidade possível. A revolução, sob a perspectiva do surrealismo, diz respeito ao rompimento da monotonia e à abertura para a experimentação de outros movimentos, mais livres e apaixonados (MORAES; BRAGA; CASTRO, 2019).

O surrealismo estrutura sua estratégia crítica através da percepção da modernidade que se dá por meio de imagens não racionalizadas, arremessadas na vanguarda do tempo vivido no presente (BENJAMIN, 1987b). O movimento artístico parte da concepção livre que usa referências que oscilam entre o real e o surreal, o consciente e o inconsciente, o centro e a

51 “*SURREALISM, n. Psychic automatism in its pure state, by which one proposes to express-verbally, by means of the written word, or in any other manner — the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern.*” (BRETON, 1969, p. 26).

margem do pensamento e da cidade. A partir da potência crítica do fragmento que se projeta à frente de seu tempo, há um deslocamento referencial da obra que aponta possibilidades que não são materializadas no real e apontam para a transformação da narrativa histórica (MORAES; BRAGA; CASTRO, 2019). As imagens em fragmento são uma crítica à ausência e à limitação do tempo. O surrealismo é vanguarda por entrar em conflito com o próprio presente. No “Segundo Manifesto do Surrealismo”, de 1930, Breton diz:

Como podemos aceitar que o método dialético só pode ser validamente aplicado na solução de problemas sociais? Todo o objetivo do surrealismo é oferecer possibilidades práticas não competitivas na esfera mais imediata da consciência. Eu realmente não consigo entender — a despeito de alguns revolucionários de mentalidade limitada — por que deveríamos nos abster de apoiar a Revolução, levando em conta que vemos os problemas de amor, sonhos, loucura, arte e religião sob o mesmo ângulo que eles. (BRETON, 1969, p. 140, tradução nossa⁵²).

Sob a perspectiva das energias revolucionárias que transparecem por meio de fragmentos, que apontam para o futuro à frente do tempo presente, o surrealismo revela sua postura crítica. No segundo manifesto, Breton (1969) assume sua postura revolucionária que vai de encontro à dialética hegeliana e ao materialismo histórico marxista. A experiência de sobre-realidade é constituída a partir da sociedade moderna, sob o viés da dialética entre destruição e criação e da indeterminação lógica. Ela se volta sobre si mesma e se manifesta de maneira livre, sem suportes materiais definidos e sem limites para a interpretação associação de significados (AQUINO, 2005). A prática surrealista que parte da experiência do caminhar em lugares desconhecidos é essencialmente provocadora e crítica: mais do que a manifestação artística como produto acabado, ou seja, como obra finalizada, o que interessa é o processo crítico de sua criação, que inverte seus sentidos dados de antemão atualizando-os e se abrindo para o encontro do desconhecido. A rearticulação dos elementos desconhecidos encontrados pode transformar o que existe no mundo real em elementos diferentes, surreais, por meio do mecanismo de associação livre que articula desejos a ideias e afetos ainda latentes (FREUD, 2018).

Baseados na tese freudiana do princípio do prazer apresentada pela primeira vez em *A interpretação dos sonhos*, de 1900, obra fundamental para a fundação do movimento artístico e para os manifestos de Breton, os surrealistas reconhecem o sonho como representação de

⁵² “How can one accept the fact that the dialectical method can only be validly applied to the solution of social problems? The entire aim of Surrealism is to supply it with practical possibilities in no way competitive in the most immediate realm of consciousness. I really fail to see — some narrow-minded revolutionaries notwithstanding — why we should refrain from supporting the Revolution, provided we view the problems of love, dreams, madness, art, and religion from the same angle they do.” (BRETON, 1969, p. 140)

um desejo (*Wunsch*) realizado, por isso eles são considerados tão importantes para o fazer artístico do grupo. O sonho elabora essa representação de maneira alucinada, onírica, retomando experiências vividas e que deixaram um traço no inconsciente. Nos sonhos, esses traços são repetidos a fim de realizar um desejo de retorno a essa experiência passada (FREUD, 2018).

É necessário apenas observar o fato de que minha teoria não se baseia numa consideração do conteúdo manifesto dos sonhos, mas se refere aos pensamentos que o trabalho de interpretação mostra estarem por trás dos sonhos. Devemos estabelecer um contraste entre os conteúdos manifesto e latente dos sonhos. (FREUD, 2018, n. p.).

Os desejos aparecem de maneira não direta e deformada (“condensada” ou “deslocada”, de acordo com o psicanalista) e se misturam a outros elementos, de modo que é necessário se debruçar sobre sua interpretação para reconhecer desejos latentes. No que se refere aos sonhos, Freud (2018) aponta para a possibilidade de haver sonhos que não são de realização de desejos. Eles podem reproduzir lembranças, elaborar uma reflexão, revelar temores, dores, desprazeres etc. Em se tratando dos sonhos que representam as emoções incômodas, Freud (2018) destaca os sonhos de angústia⁵³, que ele considera ser “o mais terrível de todos os sentimentos desprazerosos, que nos retém em suas garras até despertarmos” (FREUD, 2018, n. p.).

O desejo, para Freud (2018), é o movimento inaugurado na primeira experiência mnemônica de satisfação. Neste momento da teoria freudiana, o conceito de desejo é fundamental para a organização do chamado “Princípio do Prazer”, que organiza a vida do sujeito a partir de duas pulsões (*Triebe*)⁵⁴, sexual e de autoconservação, que têm como meta alcançar a satisfação. No texto “Os instintos e seus destinos” de 1915, Freud (2010) caracteriza as pulsões como equivalentes a “excitações”, “ideias afetivas”, “impulsos”, “estímulos endógenos”, entre outros. Ao estabelecer a distinção entre a fonte da pulsão, que se origina dentro do organismo, e o estímulo, fora dele, Freud (2010) conclui que as pulsões não poderiam ser eliminadas, logo, são contínuas⁵⁵. Posteriormente, essas duas pulsões serão

53 A angústia (*Angst*) será um conceito importante da psicanálise examinado com mais detalhes no item 3.3. Mas gostaríamos de destacar aqui sua relevância também nas primeiras elaborações feitas por Freud acerca do conceito de desejo e da operação dos sonhos e sua interpretação.

54 As pulsões (*Triebe*) também podem ser chamadas de “instintos”, e foi esse o termo eleito pelo tradutor Paulo César de Souza, conforme a edição usada como fonte bibliográfica neste trabalho. Porém, optamos por usar “pulsões”, pois o próprio tradutor afirma que é uma questão de preferência.

55 Jacques Lacan diz no Seminário 10, intitulado “A angústia”, que o objeto a que o desejo se dirige por meio das pulsões é, por definição, um objeto perdido, que ele denomina “objeto a”. No trabalho de envolver tal objeto perdido (sem forma nem nome), a pulsão o estabelece como meta e estabelece seus limites a partir da falta. A

combinadas pelo psicanalista no movimento designado como “pulsão de vida”, que é a busca pelo investimento e pela unificação do Eu. A pulsão de vida se oporá à “pulsão de morte”, voltada à inanição e a diminuição da excitação por meio da repetição paradoxal de situações traumáticas que se tornaram familiares. A repetição dos desejos é a chave do entendimento e da elaboração do conceito de “pulsão de morte”, central no texto “Além do princípio do prazer” de 1920, em que Freud (2011) argumenta que, paradoxalmente, repetimos situações traumáticas, tais como experiências de dor, de perda e de sofrimento.

Freud (2011) afirma que revivemos conteúdos traumáticos desprazerosos na tentativa de dominar a energia psíquica relacionada a eles. Assim, ao vincular ao psiquismo os conteúdos traumáticos, buscamos devolver a paz e o equilíbrio ao organismo. Freud (2011) entende que a excitação excessiva é traumatizante e precisa ser dominada para que não se mantenham níveis internos muito altos de energia psíquica que venham a causar distúrbios mentais. Somente após ter sido efetuada essa tarefa de apaziguamento interno é que seria possível a ação do princípio do prazer. Dessa maneira, desenvolvem-se estratégias de descarga de energia menos deletérias em comparação com as soluções da pulsão de morte (AZEVEDO; MELLO NETO, 2015).

Este avanço teórico é paradigmático no campo dos estudos psicanalíticos mas também é relevante para as ciências sociais e políticas, pois ele introduziu o argumento que a tendência do organismo à mudança e ao progresso seria uma aparência enganadora. Ao contrário do que o sistema positivista defendia, Freud (2011) diz que, ao insistir no retorno a estados anteriores a fim de amenizar a excitação e manter o controle da energia psíquica, o organismo não teria em sua base constitucional o desejo pela mudança. Assim, levando em conta a compulsão pela repetição condicionada pelo desejo, estaríamos dispostos a buscar sempre estados anteriores como uma meta final de conservação. Porém, nessa busca por circunstâncias familiares que nos permitiram alcançar um estado de inanição e equilíbrio, nos deparamos com estímulos externos perturbadores que nos obrigam a desenvolver soluções para esses novos problemas. Para Freud (2011), o desenvolvimento e o progresso acontecem no encontro dos sujeitos com as contingências que nos impossibilitam manter a função conservadora dos ânimos; na tentativa de manter a constância e o equilíbrio mental, produzimos novas técnicas, conhecimentos e coisas.

pulsão então volta sobre si mesma, buscando sua meta (que seria a satisfação através da supressão do estado estimulado). Porém, se o objeto é perdido, ele não será encontrado, a satisfação plena não será alcançada e as pulsões se organizarão pela repetição da busca. Ver: LACAN, J. **O seminário. Livro 10: A angústia**. Texto estabelecido por Jacques Alain-Miller (Trad. Vera Ribeiro) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Campo Freudiano no Brasil).

O surrealismo é o tema da primeira nota editorial da primeira revista Internacional Situationista. A nota, intitulada “A amarga vitória do surrealismo” (“*L’amère victoire du Surréalisme*”, tradução nossa), faz uma crítica ao aspecto excessivamente pictórico do movimento, apegado à aparência e à forma. A crítica feita pela Internacional Situacionista sobre o movimento do surrealismo se concentra principalmente na abordagem excessiva e formalista que os artistas fazem do inconsciente, dos desejos e dos sonhos. Para a IS, o surrealismo se concentra em experiências individuais demasiadamente vinculadas ao inconsciente, que tinham como objetivo a produção de obras de arte em vez da construção de ações estéticas coletivas na cidade real (CARERI, 2013).

Os situacionistas afirmam no texto da revista que a revolução almejada pelos surrealistas não é alcançada e as formas produzidas são copiadas e utilizadas pelo mundo que combatiam e denunciam a “redução da reserva onírica da vida a fins utilitários irrisórios ou repugnantes” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 3, tradução nossa⁵⁶). A amarga vitória diz respeito ao papel de destaque ocupado pelos artistas surrealistas (que se tornaram celebridades), pelas obras (que se tornaram objetos de consumo notórios na esfera cultural) e pelo método de superação das barreiras formais tradicionais da arte e do discurso em favor da irracionalidade associado diretamente à ideia de desejo, levando em conta a crise da racionalidade moderna vivida também pela burguesia naquele momento da história. Para a IS, o enaltecimento da dimensão do desejo por parte dos surrealistas é explorada de maneira a produzir obras de arte em que importava menos sua qualidade e mais a liberdade individual de manifestar as ideias, mais ou menos bizarras, de cenários possíveis, assim como as articulações criativas baseadas em sonhos associada a essa mesma liberdade de expressão e à ausência de censura. O desejo é, assim, cooptado pelo viés do fetiche da mercadoria e mobilizado para fins reformistas⁵⁷.

Ela [a burguesia] cultiva assim uma espécie de nostalgia, ao mesmo tempo em que descredita todas as novas pesquisas, retornando-as automaticamente ao *déjà-vu* surrealista, ou seja, a uma derrota que, para ela, não pode mais ser retomada por ninguém. A recusa da alienação na sociedade moral cristã levou alguns homens à alienação totalmente irracional das sociedades primitivas, isso é tudo. É preciso ir além, e racionalizar ainda mais o mundo, a primeira condição para fasciná-lo. (DEBORD, 1989, p. 4-5, tradução nossa⁵⁸).

56 “[...] *réduire la réserve onirique de la vie à des fins utilitaires dérisoires ou répugnants.*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958, p. 3)

57 A IS diz que a técnica surrealista de produção de objetos e técnicas práticas foi adaptada como método popular de gerenciamento de empresas americanas que visava a superação da timidez, designado “*brainstorming*” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1958).

58 “*Elle en cultive ainsi une sorte de nostalgie, en même temps qu'elle discrédite toute recherche nouvelle en la ramenant automatiquement au déjà-vu surréaliste, c'est-à-dire à une défaite qui, pour elle, ne peut plus être*

Para Guy Debord (1989) o movimento surrealista entra em decadência após 1945. Ele aponta que o erro principal do surrealismo, tornado evidente pela segunda geração de artistas, havia sido a convicção irrestrita na dimensão do inconsciente (da imaginação e do desejo) como fonte infinita de descobertas da vida. Esse elogio irrestrito teria limitado a arte a manifestações formais monótonas e “automáticas” que se vinculavam mais a influências cósmicas do que a referências da psicanálise, como na primeira geração de artistas. Com isso, a potência transformativa do mundo real no presente, tomado conscientemente em sua radicalidade, foi deixado de lado para dar lugar ao retorno ao inconsciente.

A crítica aos surrealistas evidencia a vocação situacionista de entender a importância da atualidade como um processo permeado pelo desejo e pelos aspectos não racionalizados da experiência do sujeito, mas essas questões são trazidas sob o viés da necessidade de atualizar o uso social das forças produtivas envolvidas nos processos conscientes de materialização historicamente determinados. Por exemplo, em detrimento das deambulações surrealistas, interessava aos situacionistas a elevação da deriva como uma prática objetiva de experimentação da cidade real por meio de experiências passionais objetivas do cotidiano urbano, sob um viés esteticamente consciente e politicamente coletivo, que extrapolava a condição inconsciente-subjetivo surrealista. Entretanto, a IS identifica que a vanguarda havia sido relevante pelo combate ao idealismo (através da recusa do real) e pela afiliação ao materialismo dialético conforme dito por Breton no segundo manifesto.

Aquino (2015) nos alerta que é através de uma atualização de sentido que Guy Debord usa o termo “desejo” em seus escritos. Em suma, Debord não se aproxima dos estudos da teoria psicanalítica da mesma maneira que os surrealistas, pois leva em conta a dimensão coletiva a ser elaborada pela consciência, mais próxima da noção de consciência de classe marxista. Mesmo assim, ele se aproxima da abordagem freudiana, no sentido que concebe a dimensão do inconsciente como um “mundo arcaico” que não deve ser tomado como fonte de criação histórica inesgotável, mas como desejo inconsciente que engaja os sujeitos na construção de situações.

Os surrealistas legaram um olhar outro para o que está além da margem da consciência. A arte surrealista, ao se lançar como prática estética e política nas ruas da cidade nas primeiras décadas do século XX, subverteu e interrogou um cotidiano racionalizado fruto da

remise en question par personne. Le refus de l'aliénation dans la société de morale chrétienne a conduit quelques hommes au respect de l'aliénation pleinement irrationnelle des sociétés primitives, voilà tout. Il faut aller plus avant, et rationaliser davantage le monde, première condition pour le passionner.” (DEBORD, 1989, p. 4-5).

promessa moderna de felicidade, o que sabemos não se realizar, fato que se torna ainda mais evidente quando nos desviamos em direção às margens das cidades contemporâneas. A arte questiona também as próprias margens dos sujeitos, convidando-os a ir além das fronteiras estabelecidas para dar lugar àquilo que escapa ao racional. Sobre a diferença entre as derivas situacionistas e as deambulações feitas pelos surrealistas, a crítica se estabelece na característica de as deambulações serem comumente baseadas em experiências específicas, desenvolvidas em ambientes rurais em detrimento à cidade, afinal, ao caminhar pelas margens das cidades, os artistas surrealistas queriam alcançar a margem da consciência. Debord desviou o desejo ao atualizar o conceito da psicanálise para usá-lo na elaboração da crítica social. Assim, o caminhar se abre para a crítica e para a elaboração de novas cartografias da cidade, ressignificando-a e rearranjando-a frente a uma cartografia alienante e mortificante. A psicanálise toma algumas vias de aproximação entre cidade e inconsciente que podem nos auxiliar a pensar a relação entre o cotidiano e as experiências vividas em estado consciente e inconsciente pelo sujeito.

Freud (2020a) aproximou a cidade do conceito de inconsciente: no texto “O mal-estar na cultura” de 1930, ele faz contribuições importantes para a discussão sobre a atualização do espaço a partir de experiências subjetivas. Freud (2020a) se serviu das ruínas de Roma para evocar a relação humana com as lembranças que nos constituem. Para a psicanálise, as memórias de uma vida coabitam o inconsciente, sem que novas experiências exijam o apagamento das mais antigas. Porém, na cidade, o autor destaca que percebemos somente vestígios do passado, o que denota um conflito entre os diversos tempos que atravessam o espaço.

Mas não queremos seguir adiante com as transformações da cidade, e sim perguntar o que um visitante, que pensamos estar munido dos mais completos conhecimentos históricos e topográficos, pode ainda encontrar desses primeiros estágios na Roma de hoje [...] Dos prédios que um dia ocuparam esses antigos contornos ele não encontrara nada ou restos escassos, pois eles não mais existem. O máximo que o melhor conhecimento da Roma da República poderia lhe proporcionar seria que ele soubesse indicar os lugares em que os templos e prédios públicos dessa época estavam localizados. O que agora ocupa esses lugares são ruínas, mas não ruínas deles próprios, e sim de suas renovações de épocas posteriores, após incêndios e destruições. Não é preciso dizer especificamente que todos esses resquícios da Roma antiga aparecem dispersos no emaranhado de uma grande cidades dos últimos séculos, desde a Renascença. Muito do que era antigo certamente ainda está enterrado no solo da cidade ou sob seus modernos edifícios. Esse é o tipo de conservação do passado com o qual nos deparamos em locais históricos como Roma. (FREUD, 2020a, p. 312-313).

Ao apresentar brevemente as fases da Roma Antiga, indaga-se sobre o que seria

possível reconstituir de sua história a partir dos vestígios encontrados e de um conhecimento histórico formal sobre o passado da cidade. Contudo, aponta a insuficiência desse esforço, visto que não apenas ruínas permanecem como materialidade passada, mas também demolições e reconstruções feitas após incêndios e outras interferências destruidoras, apontando que na cidade incluem-se perdas que colocam em xeque a possibilidade de uma conservação de um passado a ser plenamente evocado ou reconstituído.

Na cidade, considerada materialmente, as ruínas e demolições precisam dar lugar às novas construções, não havendo sobreposição possível de dois corpos diferentes no mesmo espaço ao mesmo tempo. No espaço, o antigo só poderia conviver com o novo a partir de seus vestígios e resíduos. Já na vida psíquica, Freud (2020a) insiste que o novo e o velho vivem lado a lado, ainda que passem pela interferência do recalque. Podemos extrair algumas orientações freudianas para olhar as cidades a partir da psicanálise. A metrópole, para Freud (2020a), surge como um *emaranhado*, palavra cujo significado remete àquilo que não se apresenta com clareza, que é complicado, intrincado. O termo “emaranhado” se aproxima da designação de “caos” feita por Le Corbusier na citação direta feita no início deste capítulo. Nesse emaranhado, as ruínas evidenciam pedaços de um caminho do qual não podemos tudo saber, mas que nos interrogam sob a forma de um resíduo, elemento que, de acordo com a racionalidade moderna e modernista corbusiana, é tomado como digno de ser eliminado da paisagem por meios técnicos e estéticos. O inconsciente, por sua vez, não é espacializável. Nele o atemporal se revela ao lado da não contradição e, assim, as construções antigas convivem com o mais recente, não havendo uma cronologia que preserve uma distância ao tempo.

A indeterminação de sua condição, esse emaranhado confuso e sem limites, remeteria a um estado da infância quando o bebê ainda não se reconhece em um Eu delimitado, faltando-lhe as fronteiras entre seu corpo próprio e o meio que o cerca. Entregue e dependente dos cuidados de outra pessoa, a primeira diferenciação entre Eu e mundo tende a projetar no exterior as múltiplas sensações de dor e desprazer vivenciadas, alojando no Eu as vivências de satisfação (FREUD, 2020a, p. 308-309). Assim, a primeira noção de limite se desenha no Eu como fronteira do próprio corpo, em um esforço inconsciente de se distanciar daquilo que pode vir a ser uma fonte de mal-estar. Aquilo que é desconhecido é uma possível ameaça, possível fonte sofrimento, e deve ser mantido “fora”.

É dessa maneira, portanto, que o Eu se depara do mundo exterior. Melhor dizendo: originalmente o Eu contém tudo; mais tarde, ele separa de si um mundo exterior. Portanto, nosso atual sentimento de Eu é apenas um resto atrofiado de um

sentimento muito mais abrangente, na verdade – de um sentimento que tudo abrangia e que correspondia a uma ligação mais íntima do Eu com o mundo ao seu redor. Se nos for permitido supor que esse sentimento primário do Eu — em maior ou menor medida — conservou-se na vida anímica de muitos seres humanos, então ele se colocaria, como uma espécie de contraparte, ao lado do sentimento de Eu da maturidade, mais restrita e claramente delimitado, e os conteúdos representacionais adequados a ele seriam justamente aqueles de um caráter ilimitado e de uma ligação com o todo, os mesmos com os quais o meu amigo explicou o sentimento “oceânico”. (FREUD, 2020a, p. 310).

Essa seria a primeira versão de mundo do sujeito, um mundo de mal-estar. Pelos limites do corpo, o Eu se separaria do mundo externo. A fronteira se estabelece de imediato como constitutivo do sentimento de Eu, indicando a necessidade de certa separação no intuito de possibilitar a delimitação de um Eu diante de um mundo ameaçador. Ou seja, fora de si há um mundo de mal-estar.

Há outra valiosa contribuição no que toca às temáticas do estranho e da ameaça nos escritos de Freud que se aproximam das vivências contemporâneas de cidade (CASTRO; BRAUN TONIOLO, 2018). No texto “O infamiliar” (“*Das Unheimlich*”), de 1919, Freud (2020b) se dedica à compreensão do que provoca uma sensação inquietante diante de ocorrências familiares a cada sujeito⁵⁹. Ao longo de suas elaborações, o autor usa como exemplo uma cena vivida em uma de suas viagens, quando ao tentar se afastar de determinado lugar, percebia-se mais uma vez ali, contra sua vontade consciente. Em uma caminhada sem rumo pela cidade, Freud (2020b) localiza na repetição inconsciente uma inquietação, signo do que o confronta no espaço com algo que se encontra além do observável e que, de algum modo, toca seu corpo que se vê condicionado por um lugar sobre o qual ele não sabe nada: todos os caminhos levam ao inconsciente. E, rapidamente, após a emergência dessa repetição contingente, o alívio sobrevém ao bordar um contorno familiar a uma paisagem estrangeira. Reencontrar a praça que foi seu ponto de partida permitiu acomodar o sem sentido de um passeio que insistentemente girou em torno de uma rua da prostituição, que o capturou no íntimo de sua inquietação. Em seguida, Freud (2020b) esclarece que o estranho familiar se manifesta quando estamos diante de algo que nos remete ao núcleo do reprimido, como uma espécie de retorno que nos invade provocando medo e ansiedade. Assim, mais do que o desconhecido, aquilo que nos amedronta se inscreve também nas projeções que realizamos,

59 Esta tese adotará como tradução do conceito de *Unheimlich* a locução explicativa “estranho familiar”, e não o “infamiliar” como o título do texto traduzido por Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares que serve de referência bibliográfica neste estudo. Esta opção, além de também ser bastante popular na comunidade psicanalítica, se deve à presença do significante “estranho”, que será aproximado da palavra “estranhamento”, tradução do conceito de *Entfremdung* de Marx, explorado no capítulo anterior. A expressão composta “estranho familiar” deixa clara a ambivalência presente na experiência que aborda o que é simultaneamente alheio e próprio, exterior e doméstico.

como uma estratégia de nos distinguirmos enquanto um Eu do mundo externo. Ou seja, o que percebemos como estranho seria o retorno daquilo que nos é mais familiar. Nesse sentido, Freud (2020b) já nos preveniu de que a relação do homem com o espaço se desdobra em tropeços dos quais o corpo não sai ileso. Ao mesmo tempo, é indispensável destacar que o estranho é ineliminável, portanto, resta-nos aprender a viver e a inventar a partir dele, ou seja, reconhecer sua presença incômoda e atualizá-lo.

Também a respeito da discussão das experiências subjetivas que se desenrolam no espaço, Jacques Lacan (1998) escreve o texto “O estádio do espelho como formador da função do Eu”, mas sua abordagem se debruça nas considerações sobre o papel da linguagem para os processos de constituição do sujeito sob uma perspectiva estruturalista. Ele trata da relação estabelecida entre o sujeito em estado incipiente de formação subjetiva com os objetos no espaço. O texto relata a transformação que ocorre nesse sujeito no momento em que ele se identifica como imagem refletida no espelho. O autor afirma que o bebê humano se precipita em uma forma primordial de reconhecimento do corpo no momento em que identifica sua imagem no espelho e interage ludicamente com ela, mesmo antes de a linguagem, o controle motor da postura do próprio corpo, da independência da amamentação e a identificação com o outro lhe restituírem a função de sujeito determinado socialmente. Assim, o estádio do espelho é representativo da relação lúdica que se estabelece entre o indivíduo e sua realidade espacial através do seu reflexo e da reduplicação, em movimentos assumidos, da realidade percebida em seu entorno, o que permite perceber seus limites a partir da experiência dos movimentos que animam a projeção de sua imagem.

Basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem — cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (LACAN, 1998, p. 97, grifo original).

Esta imagem especular lhe antecipa a potência de maturação do Eu como uma miragem que ainda não foi constituída, mas que é indispensável para que se constitua. A função do estádio do espelho evidencia a relação que se estabelece entre um organismo (*Innenwelt*) e a realidade (*Umwelt*) através da imagem, antes da linguagem. Lacan (1998) diz que o mal-estar sentido e as limitações anatômicas e motoras do corpo nessa fase de vida inauguram a alteração na relação entre o organismo e a realidade. A partir de então, ao começar a perceber os limites do próprio corpo através da imagem, a condição cíclica e infinita entre o organismo e a realidade se rompe, e isso conduz a um desconforto, pois o

corpo do bebê ainda não alcançou um estágio de formação anatômica e de desenvolvimento cognitivo que permitisse sua emancipação.

De acordo com Lacan (1998), a conclusão do estágio do espelho somente ocorrerá com a maturação do sujeito, normalizada por intermediações culturais de representação simbólica, a saber, a linguagem. Em suas palavras, a constituição do Eu se dará através da vivência de situações socialmente elaboradas que implicam nos processos de “transitivismo infantil” (LACAN, 1998, p. 101), que estabelece a relação de identificação de si a partir da mediação dos desejos do outro. O desconforto, originado pela incipiente identificação espacial de si através de imagens, induz a uma antecipação da formação do indivíduo que, todavia, ainda é limitada pela insuficiência do corpo e da mente. Fantasias e sonhos que tratam da imagem do corpo despedaçado se originam nessa confusão de identificação espacial, marco que se consolidará como medo primordial, registrado como referência de desintegração do indivíduo.

3.3 O MAL-ESTAR É UMA CONDIÇÃO INELIMINÁVEL

De acordo com a teoria freudiana, o termo ego não denota uma essência prontamente delineada, mas um processo, uma busca contínua para compreender e equilibrar as realidades interna e externa em um todo funcional. Desde o início da vida, o ego seria o centro do conflito e desejaria a paz: quando o equilíbrio da energia psíquica é bom, o sujeito se sente à vontade, mas quando o equilíbrio está alterado, o sujeito fica ansioso. O superego pode ser definido como um arranjo internalizado das ordens, proibições, encorajamentos e punições, ele é uma força fundada na percepção do mundo externo, mas também é o produto de uma interpretação pessoal do mundo. A repressão seria um mecanismo de defesa, projetado para manter as memórias, pensamentos e sentimentos distantes do superego, mas, mesmo assim, eles permanecem como parte do indivíduo. De acordo com Sara Westin (2014), planejadora urbana estudiosa da psicanálise freudiana e lacaniana, isso revela um problema porque, se a repressão é a causa da neurose universal da humanidade, existiria uma ligação intrínseca entre a organização social e a neurose — e, portanto, entre as soluções de planejamento e a neurose. Westin (2014) aponta que o funcionalismo moderno pode ser visto como o superego do planejamento urbano, pois os planejadores funcionalistas tomam para si o dever de “transformar o caos da cidade grande em uma ordem limpa e transparente” (WESTIN, 2014, p. 97).

Em seus estudos urbanos, Westin (2014) destaca que a teoria psicanalítica não trata apenas da psicopatologia, isto é, da função mental mórbida. Ela também chega a conclusões que dizem respeito ao funcionamento psíquico e ao desenvolvimento do homem e da sociedade em geral. A psicanálise de Freud incentiva a interpretação das manifestações subjetivas como parte integrante de uma teoria social especulativa mais ampla. Destaco a importância da atualização das memórias e dos desejos pela via do esforço narrativo da linguagem como etapa central para o método do desvio, pois é indispensável a tomada de consciência subjetiva como condição para o engajamento em uma ação transformativa.

Considerando essas colocações sobre a repressão e a manifestação de sintomas, aquilo que é considerado “normal” em uma determinada cultura é um produto da negação, divisão, projeção, introjeção e outras formas de ação destrutiva sobre a experiência. Na sociedade contemporânea ocidental pós-moderna, a condição de alienação, de se sentir apático, adormecido e fora de si, é a condição do homem normal (WESTIN, 2014). Em arquitetura e urbanismo, as dimensões psicanalíticas do estranho familiar e do mal-estar configuram marcos teóricos importantes para o avanço da discussão sobre a experiência do espaço após a crise do movimento modernista sob a perspectiva da perda de referências progressistas e universais. Por exemplo, as abordagens fenomenológicas constituíram um eixo paradigmático da teoria e da crítica da produção do espaço, que argumentava a favor da percepção da presença através dos sentidos do corpo como meio de experienciar esteticamente as obras (NESBITT, 1995). Pallasmaa (2005) afirma que, a partir de sua materialidade, a arquitetura é capaz de focar a atenção na própria existência e fazer perceber a solidão fundamental da experiência.

A relação entre espaço e corpo implicada na experiência material do espaço, todavia, não se daria sem o atravessamento da mente e seus processos afetivos. A experiência da arquitetura é condicionada pelo espaço, mas ela se dá através do tempo e é mediada pelo corpo, e isso ocorre de maneira não racionalizada: “A arquitetura nos emancipa do limite do presente e nos permite experienciar o fluxo lento e curativo do tempo” (PALLASMAA, 2005, p. 52). Em sua abordagem acerca da materialidade e do tempo, o autor diz que os materiais naturais — tais como pedras, tijolos e madeira — expressam sua idade, tempo histórico, origens e marcas de uso que contam. Por outro lado, materiais industrializados — vidros, plásticos, laminados etc. — com suas transparências, reflexos e sobreposições se apresentam através de uma perfeição atemporal que se aproxima do objetivo moderno de abstração e universalização, o que implica em uma alteração simbólica que parte da percepção das qualidades físicas que organizam a experiência sensorial.

O desvio se aproxima de uma dimensão diária, banal e fugidia que incide nos sujeitos e os afetam. A elaboração narrativa dessa inquietação percebida pelo corpo tem consequências nos modos de experimentar, planejar e produzir o espaço em que os sujeitos vivem. Nas grandes cidades de países semiperiféricos como Brasil, México, Chile e Argentina⁶⁰, a sensação de medo experimentada e partilhada cotidianamente por seus habitantes se dá como efeito da frequência de certas manifestações simbólicas de violência urbana. Para Marcelo Lopes de Souza (2008), seria irresponsável resumir os problemas dos países semiperiféricos da América Latina a uma questão de escassez, pobreza e distribuição de renda, pois mesmo os países do Norte Global estão passando atualmente por transformações que abalam a estabilidade do *welfare state*, principalmente no que se refere à precarização do mundo do trabalho decorrente da condição globalizada neoliberal, com aumento de privatizações e falta de regulamentação que adéque o desenvolvimento de atividades em várias áreas.

Na década de 1990 a onda neoliberal chegou no Brasil acompanhada de um aprofundamento da precarização das condições de trabalho em um cenário em que os movimentos sindicais e as garantias previdenciárias e de seguridade social ainda não tinham sido inteiramente alcançados (SOUZA, 2008). Não é necessário um olhar especializado para notar que as cidades do Sudeste e do Sul do país apresentam condições de industrialização, de urbanização e de acesso à informação e bens de consumo compatíveis com as grandes cidades do mundo desenvolvido, mas é justamente essa característica que estabelece contraste com as cidades pobres do mesmo país ou, muitas vezes, dentro do mesmo estado. Esse é, por exemplo, o caso de Minas Gerais, quando a concentração de atividades e o decorrente crescimento econômico no território metropolitano de Belo Horizonte são comparados com a miséria material presente em cidades do Vale do Jequitinhonha, localizado no norte do estado⁶¹.

Em sua obra intitulada *Fobópole*, neologismo que se refere à cidade do medo, Marcelo Lopes de Souza (2008) afirma que as práticas de violência e a gestão do medo estão diretamente ligadas à organização formal do espaço. O planejamento urbano se preocupa com a questão da segurança pública como uma tentativa de superar o problema da violência urbana,

60 Países do Sul Global que passaram pelo processo de revolução industrial tardiamente e que não podem ser considerados países do Norte Global pela deficiência de garantias sociais e políticas.

61 Ver: AGUILAR DE SOUZA, C. C.; MATTOS VIANA, R.; SOUSA LEAL FILHO, R. Desigualdade nos territórios de desenvolvimento de Minas Gerais: Período 2000 a 2013. In: Seminário sobre a economia mineira, 17., 2016, Diamantina, Minas Gerais. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, Cedeplar, 2016. Disponível em: https://diamantina.cedeplar.ufmg.br/portal/download/diamantina-2016/147-235-1-RV_2016_10_09_00_33_14_423.pdf. Acesso em: 13 ago. 2019.

como se, alcançando uma situação ideal, fosse possível eliminar a experiência do medo. Sob um viés progressista, o planejamento urbano de tradição racionalista aborda a experiência de insegurança pública a partir de manifestações sociais e culturais, tais como preconceitos, assimetrias sociais e segregação espacial. A sensação de insegurança é um efeito de discriminações de classe e raça especialmente. No caso da oposição simbólica e territorialmente manifestada entre centro e periferia, o medo colabora para a manutenção retórica das relações sociais orientadas pelo capital e seus condicionantes históricos de racismo e classismo institucionalizados. Sob o viés das manifestações de discriminação efetivadas, a oposição binária entre centro e periferia nas cidades pode ser vista como efeito de esforço de eliminar da paisagem os corpos e construções ocupadas por essas minorias. Porém, se o medo é uma estratégia subjetiva de sobrevivência, ele é ineliminável.

Sob a perspectiva da psicanálise freudiana e lacaniana, sentir medo é inevitável, pois ele é um afeto fundamental e um mecanismo de autopreservação. O medo é a reação afetiva do Eu diante de algo considerado como ameaça à sobrevivência. De acordo com Freud (2014), o termo que se refere à sensação de mal-estar causada pelo medo é a angústia (*Angst*)⁶². Frequentemente, outras palavras são usadas para fazer referência a esse afeto desprazeroso: alarme, acovardamento, ansiedade, apavoramento, apreensão, assombro, aversão, azar, covardia, desassossego, horror, inquietude, pânico, pavor, receio, temor, terror, etc. (VANIÉR, 2006). A caracterização do medo parte de conceitos fundamentais da psicanálise pois sua abordagem teórica é essencial para tratar da experiência sensível e narrativa. É preciso deixar claro que a psicanálise é uma clínica, logo, não se trata de um paradigma filosófico. A partir de suas constatações, podemos refletir acerca dos modos de sofrimento psíquicos e como eles evidenciam questões sobre os padrões ocidentais, organizados a partir do impasse entre indivíduo e sociedade.

Estudar o mal-estar sentido pelo corpo no cotidiano é um desafio, pois ele aborda aquilo que resta inenarrável, o que escapa aos modos tradicionais racionalizados de sistematização. Christian Dunker (2015) caracteriza o mal-estar como uma condição subjetiva desagradável que apresenta dificuldade de nomeação. Suas características se referem à posição ocupada pelo Eu em relação ao outro, de modo que a angústia é apenas um dos conceitos possíveis de serem abarcados pelo mal-estar. Três aproximações lexicais são

62 A tradução do termo em alemão para as línguas latinas tem como base as traduções feitas para o francês *angoisse*, que em português se traduz diretamente como angústia. Entretanto, o alemão também recorre ao uso da mesma palavra *angst* para se referir ao medo, logo esse significado também deve ser associado ao termo traduzido (VANIÉR, 2006). Angústia também é o termo clínico usado para se referir ao mal-estar ainda não todo nomeado no processo de psicanálise.

possíveis de serem feitas ao termo “mal-estar”, elas são oriundas da tradução do termo alemão para o inglês e carregam consigo outros aspectos semânticos: “desconforto” (*discomfort*), termo que aproxima o conceito a uma dimensão sensorial do corpo que se aproxima de um sintoma, o “infortúnio” (*misfortune*), que atribui critérios de expectativas de destino à vida do sujeito, e o “descontentamento” (*discontent*), que traz uma dimensão social e moral do sofrimento como experiência coletiva ou individual. A partir da consideração da formação das subjetividades sob a ordem moral da vida em comunidade, Freud destaca três afetos que, de acordo com Dunker, se dão como efeito da interiorização e da estetização da lei como função social; são eles a culpa, a vergonha e o nojo (DUNKER; CROMBERG; SAFATLE, 2013).

Dunker (2015, p. 197) afirma: “O mal-estar é inescapável e incurável; sua figura fundamental é a angústia; seu correlato maior, o sentimento de culpa inconsciente.” Ou seja, o mal-estar (*Unbehagen*) não é sinônimo de angústia (*Angst*). Para Freud (2014), a angústia se relaciona aos processos de repressão (*Verdrängung*)⁶³, que por sua vez é a operação que está na gênese da manifestação de sintomas sentidos pelo corpo. Em resumo, a repressão se refere a uma negação simbólica na qual a representação de um fenômeno é eliminada da consciência⁶⁴ (FREUD, 2010). É importante dizer que, para Freud (2010), tudo aquilo que é negado da consciência pela operação da repressão retorna em forma de processos que são as operações do inconsciente (chistes, atos falhos, transferências e sonhos). Com isso temos dois processos: a repressão e o retorno, através dos sintomas, daquilo que foi reprimido. Os dois processos se referem a formas de desejo que não são reconhecidas ou admitidas pela consciência do sujeito. Ou seja, na origem do medo temos uma operação esquecida pelo próprio sujeito que faz uma separação entre a representação do objeto fonte da angústia e o afeto, pensamento ou desejo que o causa. Acontece uma separação entre a representação, que é reprimida do inconsciente, e o afeto ligado a essa representação. Pelo fato de não conseguirmos conscientemente reconhecer ou nomear esse afeto que provoca efeitos fisiológicos no corpo, ele se torna uma angústia que parece não ter objeto. Por isso, muitas vezes sentimos medo, mas não sabemos de que exatamente.

Freud (2020a) discute em *O mal-estar na cultura* a articulação dos processos coletivos e históricos na formação dos sintomas, sofrimentos e suas repetições para além dos processos individuais de repressão e do retorno da angústia como frustração de uma meta pulsional não alcançada. A dimensão do mal estar *na cultura* se aproxima dos discursos condensados na

63 Outro termo popularmente usado para designar a mesma operação do inconsciente chamada “repressão” é “recalque”. Em nota, o tradutor Paulo César de Souza mostra que há argumentos válidos para as duas versões, traduzidas do termo original em alemão *Verdrängung*.

64 Para Freud (2010), a repressão primordial (*Urverdrängung*) dá origem ao inconsciente.

elaboração freudiana sobre a condição de seres sociais, em seus aspectos históricos, filosóficos, religiosos, morais, científicos, técnicos, éticos, antropológicos, educacionais, políticos, urbanos etc. Com isso, torna-se possível associar o mal-estar ao sentimento de culpa, referente ao comportamento do indivíduo frente à falha diante dos padrões ideias e morais de uma comunidade, interiorizados como lei. A psicanálise considera a experiência do mal-estar a partir de seus efeitos psíquicos e também de seus sintomas manifestados no corpo, por exemplo, sensações de aperto no peito, engasgamento, tremores, palidez, fraqueza nos membros, dificuldade para respirar etc. Essas sensações, quando nomeadas e partilhadas como efeito do medo, configuram uma experiência de reconhecimento intersubjetivo que opera pela linguagem. Assim, o sofrimento causado por isso que foi chamado de “medo”, para além do mal-estar sentido e do sintoma manifestado no corpo do indivíduo, é função direta da partilha narrativa que o determina (DUNKER, 2015).

Entende-se por “fobia” um tipo de sintoma no qual a pessoa tem medo dirigido a um objeto: um ser vivo, uma situação ou uma categoria abstrata (por exemplo, o medo de uma cor). As fobias se manifestam como um temor a um objeto *intrusivo* na realidade⁶⁵. De acordo com Dunker (2005), as fobias e os traumas são indissociáveis: fobias são sintomas e traumas são geradores de sintomas. A subjetividade se organiza a partir das maneiras como o indivíduo lida com os traumas que constituem sua subjetividade. Nesse sentido, traumas e fobias são possibilidades inerentes a todos os sujeitos. O objeto da fobia se revela como um protótipo da figura que representa o desamparo, que por sua vez se configura como a experiência traumática. A perda de uma referência oriunda do desamparo nos coloca em uma situação em que percebemos que não somos o centro do mundo do outro, logo, efetua-se, diante do acontecimento traumático, à queda do narcisismo. Em resumo, a fobia é uma solução básica e original que o sujeito desenvolve para lidar com um mau encontro que se configurou como trauma, como efeito da resolução de que o mundo não gira em torno de si (FREUD, 2015).

Tomo, então, a liberdade de atualizar o termo de Marcelo Lopes de Souza sob a égide dos conceitos da psicanálise: a “fobópole” designa cidades contemporâneas que se apresentam como efeito de estratégias de planejamento urbano que legitimam a dimensão do sofrimento como algo a ser combatido e eliminado, ou, pelo menos, tirado de vista. As soluções apresentadas geralmente corporificam a vontade de separação, por muros, grades, cercas,

65 Por isso, é comum o desenvolvimento de fobias em crianças, pois elas se relacionam com a fantasia no momento da formação do Eu. O caso notório do pequeno Hans, escrito em 1909 por Sigmund Freud, faz referência ao desenvolvimento e à resolução da fobia de cavalos e carruagem de um garoto de cinco anos e a associa à dimensão da perda da figura materna e à ameaça percebida na figura paterna (FREUD, 2015).

cancelas e outras barreiras materiais que servem como separação ordenada e evidente de um mundo externo emaranhado, do caos urbano, que seria a fonte de todo mal-estar, e se apresenta estranha aos desejos dos cidadãos de bem. Entretanto, o “medo de cidades” não deve ser confundido com “as narrativas de sofrimento em cidades”, pois as narrativas podem ter como referência maus encontros coletivos e não somente individuais, como desastres socioambientais, rompimento de barragens de rejeitos tóxicos, acidentes nucleares, contaminação do solo por uso desregulado de agrotóxicos, poluição do ar e das águas pelas fábricas etc. Torna-se evidente que a problemática da violência e do medo nas cidades, apesar de manifestar seus sintomas com frequência e de maneiras distintas de acordo com as condições socioeconômicas e ambientais de cada território, não pode ser analisada sob uma perspectiva binária simplificada que coloca em oposição os países ricos e os pobres e nem ser discutida como uma dimensão que incide sobre os sujeitos apenas individualmente. O sofrimento, como narrativa partilhada coletivamente, que se dá como efeito da violência não pode ser desvinculado do modo capitalista de produção e exploração de mão de obra e recursos materiais disponíveis que se organiza sob a tutela do Estado. Sob essa perspectiva, a condição neoliberal global afeta os países semiperiféricos provocando a sensação de medo que não é efeito somente da violência urbana decorrente da desigualdade econômica entre indivíduos, mas também leva em conta as relações sociais e culturais entre indivíduos, instituições e corporações, além de seus traumas individuais.

Considerando que na experiência do espaço há um deslocamento constante entre o objeto percebido, os afetos provocados por ele no sujeito e sua representação narrativa, é possível fazer uma análise crítica dos modos contemporâneos de planejar e produzir as cidades que, por serem herdeiros do discurso moderno de racionalidade como método para manutenção de uma suposta constante linear de desenvolvimento, insistem na representação simplista do medo como algo a ser combatido e possível de ser eliminado. O sentimento de mal-estar causado pelo medo na cidade diz respeito a eventos traumáticos que foram reprimidos da consciência dos indivíduos e de comunidades inteiras. Esses eventos se manifestam por sintomas e são compartilhados pelas narrativas de situações de sofrimento cotidiano como efeito do medo. Considerando que a manifestação do sofrimento é coletiva, é possível dizer que o medo sentido na cidade se aproxima mais de narrativas de sofrimento partilhadas do que da iminência efetiva de uma ameaça à integridade física do sujeito. Como uma fobia, a cidade do medo diz respeito a uma perda de referência, ao sentimento de desamparo percebido como mal-estar em situações cotidianas.

Diante do obstáculo colocado pelo medo no que se refere às questões de segurança

pública a serem enfrentadas pelo planejamento urbano, é comum que haja um esforço para sua sistematização por meio de estudos de “diagnóstico” que geram produtos como mapas, gráficos, relatórios, etc. como representações legítimas que dão suporte ao desenvolvimento de propostas de soluções tecnocráticas. Na tentativa de efetivar racional e eficientemente as medidas propostas, é comum a realização de reformas urbanísticas que atuam em curto prazo. Por exemplo, medidas mitigadoras frequentes para o medo são o investimento em iluminação pública e a ampliação do sistema de vigilância (como câmeras e policiamento). Essas são algumas das abordagens urbanísticas entendidas como soluções rápidas para amenizar a sensação de risco de violência nas ruas. Porém, no que diz respeito aos efeitos em médio e longo prazo, iluminação, vigilância e punição dos agentes causadores de medo não são suficientes para a “cura” das origens do mal-estar “diagnosticado” pelos planejadores, pois não colaboram para um modelo de transformação social, cultural e econômico das cidades. Para além disso, eles podem contribuir para a manutenção da desigualdade social pela criação de novas barreiras de acesso aos espaços urbanos por grupos marginalizados.

O espaço, no discurso contemporâneo, como na experiência vivida, ganhou uma existência quase palpável. Seus contornos, fronteiras e geografias são chamados a representar todos os reinos contestados de identidade, do nacional ao étnico; seus buracos e vazios são ocupados por corpos que reproduzem internamente as condições externas da luta política e social e, da mesma forma, se supõe que representem e identifiquem os locais dessa luta. As técnicas de ocupação espacial, de mapeamento territorial, de invasão e vigilância são vistas como instrumentos de controle social e individual.

Da mesma forma, presume-se que o espaço esconde, em suas entranhas mais escuras e margens esquecidas, todos os objetos de medo e fobia que voltaram com tanta insistência para assombrar a imaginação de quem tentou demarcar espaços para proteger sua saúde e felicidade. Na verdade, o espaço como ameaça, como arauto do invisível, opera como metáfora médica e psíquica para todas as possíveis erosões do bem-estar social e corporativo burguês. (VIDLER, 1992, p. 167, tradução nossa⁶⁶).

A experiência do medo é perturbadora porque parte do encontro com o estranho, que causa angústia por remeter inconscientemente a algo assustadoramente familiar. Considerar a dimensão cotidiana do encontro com o estranho familiar nos espaços urbanos provoca

66 “*Space, in contemporary discourse, as in lived experience, has taken on an almost palpable existence. Its contours, boundaries, and geographies are called upon to stand in for all the contested realms of identity, from the national to the ethnic; its hollows and voids are occupied by bodies that internally replicate the external conditions of political and social struggle, and are likewise assumed to stand for, and identify, the sites of such struggle. Techniques of spatial occupation, of territorial mapping, of invasion and surveillance are seen as the instruments of social and individual control.*

Equally, space is assumed to hide, in its darkest recesses and forgotten margins, all the objects of fear and phobia that have returned with such insistency to haunt the imaginations of those who have tried to stake out spaces to protect their health and happiness. In deed, space as threat, as harbinger of the unseen, operates as medical and psychical metaphor for all the possible erosions of bourgeois corporative and social well being.” (VIDLER, 1992, p. 167).

questionamentos sobre os modos contemporâneos de planejar, construir e viver (VIDLER, 1992). Sobre o afeto do medo, não se trata de eliminá-lo, afinal ele é uma estratégia inconsciente de autopreservação do sujeito. Em vez disso, trata-se de escutar ativamente as narrativas partilhadas para ser possível interpretá-lo como pergunta em aberto, como provocação acerca do que incomoda. A linguagem elaborada para comunicar situações de sofrimento coletivo pode servir como possibilidade de invenção de novas linhas urbanas no encontro entre corpo, sujeito e cidade. O primeiro caso de desvio analisado sob o viés da atualização narrativa do espaço pelo medo aborda esse tipo de transformação crítica.

3.3.1 Caso de atualização: Rem Koolhaas e Elia Zenghelis radicalizam as fronteiras

O Office of Metropolitan Architecture (OMA) é um escritório de arquitetura que traz em seu nome a vontade de “enfrentar a crise moderna de frente e sem medo” (VIDLER, 1992). Sua principal qualidade reside na superação da organização binária modernista que separa programa de forma, narrativa artística de técnica. Através de pinturas, desenhos, colagens e textos, a intenção do OMA foi combinar texto e imagem em representações de desejos e medos da metrópole moderna através da linguagem arquitetônica. Na década de 1970, suas obras não se resumiam a transformar o espaço por técnicas formalistas, mas pela construção de narrativas contemporâneas que buscavam representar uma realidade sócio-política ampliada. A ironia é o modo figurativo de expressão de suas primeiras obras neste período:

A ironia não reside mais no choque da representação, nem na justaposição de texto e imagem; está, em um sentido real, incorporado na estrutura formal das próprias obras. Nesses projetos, quase sem exceção, há uma determinação de absorver a “forma” didática da programática do movimento moderno — o código de zoneamento, o programa em si — na forma do edifício. Nesse processo, o absurdo final das justaposições predicadas pelo zoneamento — vida / trabalho / recreação — é explorado como um dispositivo “formal”. (VIDLER, 1992, p. 193-194, tradução minha⁶⁷).

Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura (tradução de *Exodus, or de Voluntary Prisoners of Architecture*) é um projeto urbano elaborado em 1972 por Rem Koolhaas e Elia Zenghelis com imagens feitas em colaboração com Madelon Vriesendorp e

67 “The irony no longer resides in the shock of representation, nor in the juxtaposition of text and image; it is in a real sense embodied in the formal structure of the works themselves. In these projects, almost without exception, there is a determination to absorb the didactic “form” of modern movement programmatics — the zoning code, the program itself — into the form of the building. In this process, the ultimate absurdity of the juxtapositions predicated by zoning — life/work/recreation — is exploited as a “formal” device.” (VIDLER, 1992, p. 193-194).

Zoe Zenghelis que retrata uma situação urbana de enclausuramento. O projeto é composto por uma série de dezoito desenhos, aquarelas e colagens que compõem um *storyboard* pictográfico que narra uma situação de separação radical da cidade de Londres. Um muro estabelece uma fronteira entre a metrópole real, emaranhada, e a nova cidade, planejada para ser o lugar de segurança e disciplina plena, onde os habitantes buscavam voluntariamente um modo ideal e funcional de vida urbana. Trata-se do desvio de uma prisão na escala de cidade. Essa decisão narrativa que se vale de estratégias de comunicação usadas no campo da arquitetura e do urbanismo, mas que se organiza como uma dramaturgia cênica revela a vocação cinematográfica de Rem Koolhaas, que, antes de se formar arquiteto, trabalhava como jornalista e roteirista (VAN SCHAİK; MACEL, 2005; KOOLHAAS; MAU, 1995).

A premissa para a proposta é que a cidade teria sido dividida em metades — uma “boa” (“*Good Half*”) e uma “ruim” (“*Bad Half*”) — e que a população da Metade Ruim teria iniciado um acelerado êxodo urbano em direção à Metade Boa. As autoridades da Metade Ruim, buscando interromper a migração em grande escala que transformaria a cidade em um terreno abandonado, construíram um muro ao redor da Metade Boa. A presença dessa barreira teve efeitos simbólicos e psicológicos sobre a população da Metade Ruim que, diante da impossibilidade de acesso e de visibilidade gerada pelo obstáculo criado ao redor da parte desconhecida, passou a desejar ingressar nela (KOOLHAAS *et al.*, 2005). A cidade nova passa a ser tomada como um fetiche. Assim se constituíram os prisioneiros voluntários da arquitetura, eles são sujeitos movidos pelo desejo do desconhecido e do proibido, mas que se conduzem a uma situação de enclausuramento justificada apenas pelo discurso tecnocrático em defesa de valores ideais modernos.

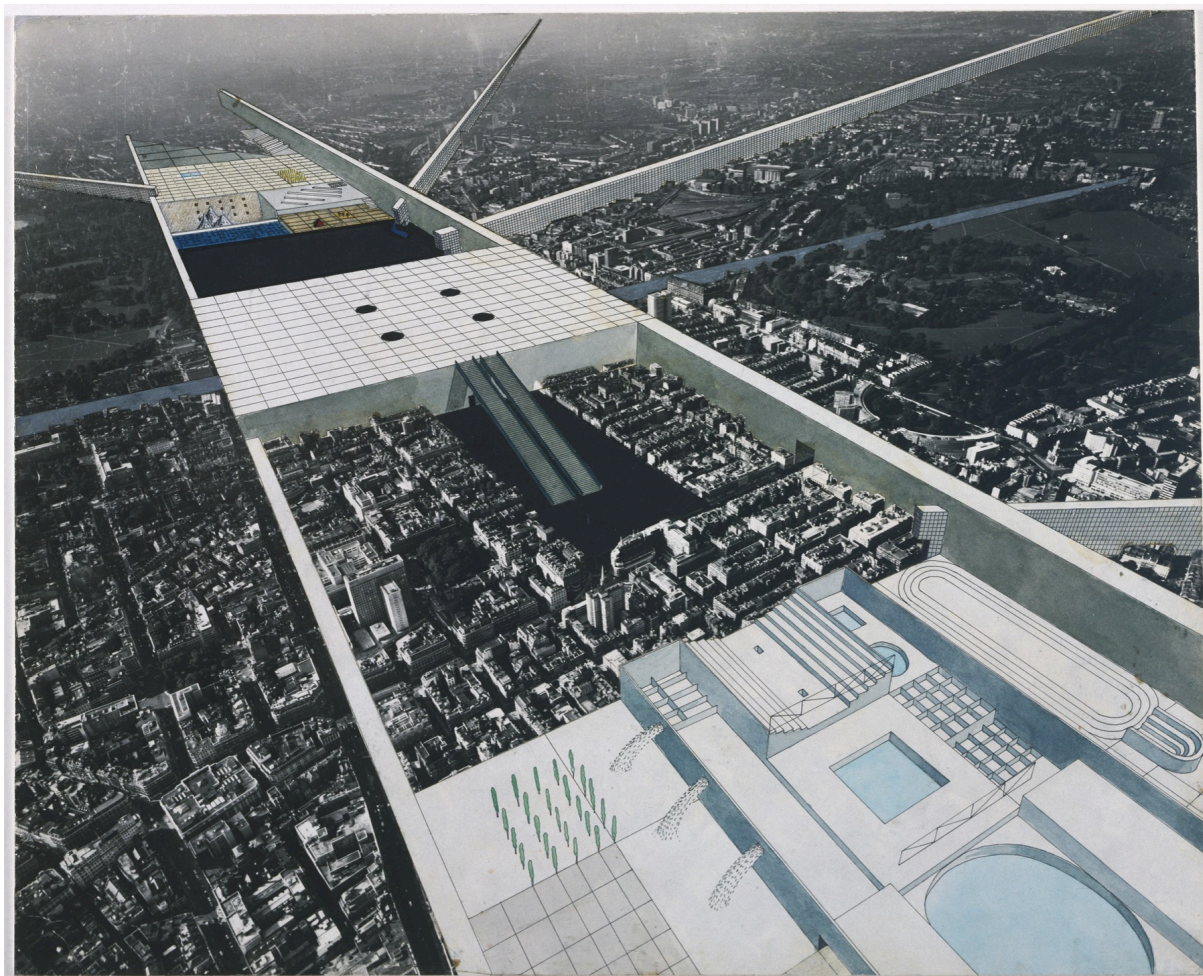


Figura 19: *A Strip*, colagem de perspectiva arquitetônica e fotografia que compõe o projeto urbano Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.

Rem Koolhaas e Elia Zenghelis desenvolveram o conceito de Exodus durante o período da Guerra Fria, em 1972, na conjuntura da separação da cidade de Berlim pelo muro. A narrativa da Metade Boa é uma atualização de Berlim Ocidental em um momento histórico em que a parte oeste da cidade conformava um enclave restrito, cercado por um muro proibitivo. Dessa maneira, Exodus tem um caráter ambíguo, pois é ao mesmo tempo fictício e factual (MOMA, 2021). Um muro altíssimo corta o tecido urbano existente de Londres e cria uma intervenção projetada para criar uma cultura urbana baseada na separação e na racionalidade dos gestos dos habitantes. Exodus é uma cidade que se organiza linearmente ao longo de uma faixa principal composta por onze quadrados de atividades comuns, a “*Strip*”. As atividades não compartilhadas pela comunidade se organizam ao longo das *strips* secundárias, mais estreitas, que se conectam à *Strip* central em pontos estratégicos e se localizam sobre as áreas urbanas mais degradadas da cidade de Londres. As acomodações

privadas localizadas nas *strips* secundárias têm como objetivo atender aos desejos pela propriedade privada dos habitantes e também têm impacto na paisagem da Metade Ruim. As ruínas existentes na cidade abandonada passam a ser admiradas, espetacularmente, como panos de fundo pitorescos.

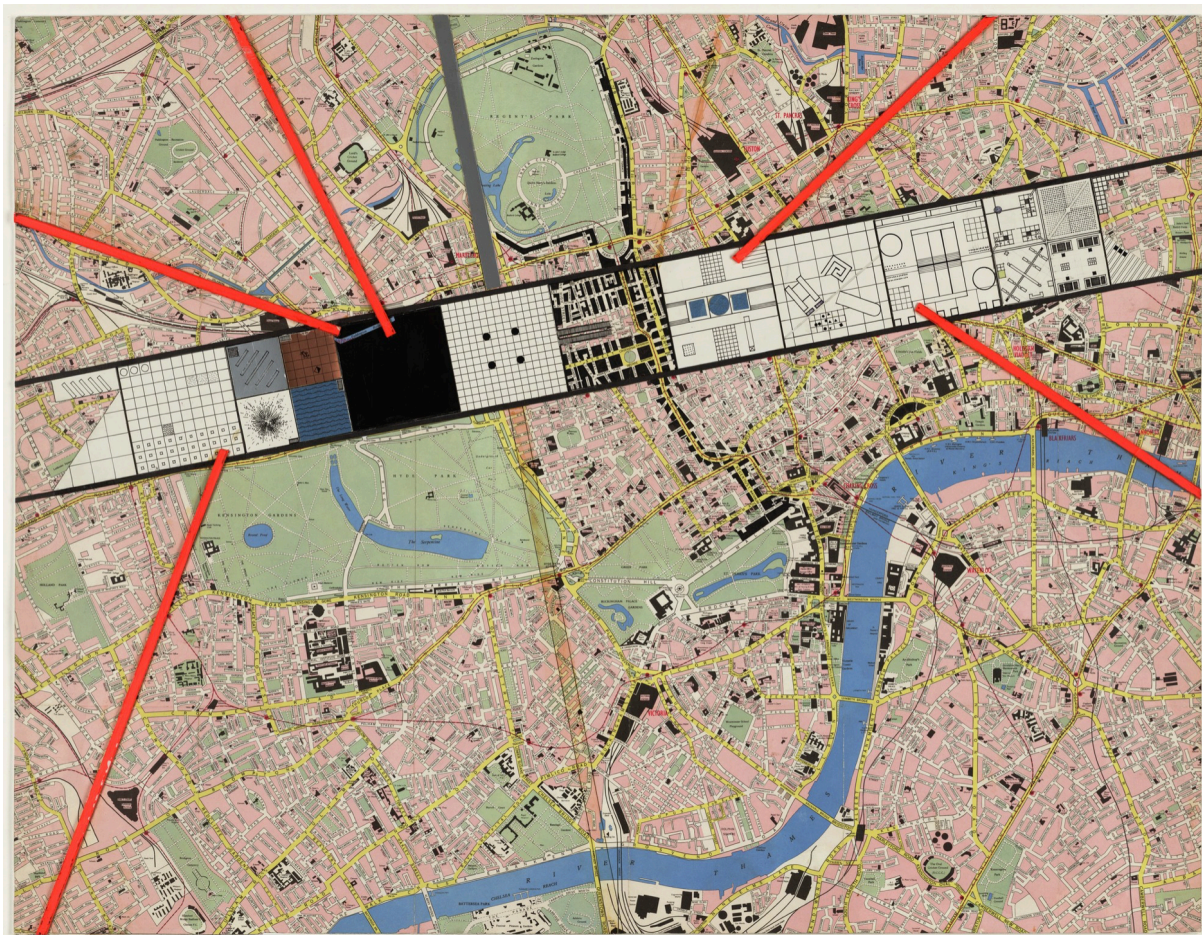


Figura 20: *A Strip*, colagem de planta arquitetônica sobre mapa da cidade de Londres. Ao centro, a *Strip* primária para atividades coletivas e, em vermelho, as *strips* secundárias. Fonte: The Museum of Modern Art.

Os setores quadrados do projeto têm diferentes propósitos para a nova organização social e cultural da cidade. Na colagem que retrata a vista superior da cidade, é possível localizar os onze setores quadrados da *Strip* primária:

1. A condição da ponta. O ponto de atrito máximo com a velha Londres. Aqui o progresso arquitetônico da zona ocorre visivelmente.
2. Os Loteamentos. Lotes individuais para equilibrar a ênfase nas instalações coletivas.
3. O Parque dos Quatro Elementos: Ar, Fogo, Água e Terra.
4. A Praça Cerimonial, pavimentada em mármore; é um local de celebração ao ar livre.
5. A área de recepção: aqui os futuros habitantes são apresentados aos mistérios da

cidadania da *Strip*. Sua cobertura é uma plataforma de observação suficientemente elevada para permitir uma visão de todo o conjunto arquitetônico.

6. Uma escada rolante desce para a área de Londres que é preservada (Nash, um predecessor do plano implacável) como uma lembrança do passado e como uma habitação útil para visitantes migrantes e recém-chegados (uma eclusa ambiental).

7. Os Banhos. Instituto para a criação e implementação de fantasias.

8. A Praça das Artes.

9. A Praça do globo cativo.

10. O Instituto de Transações Biológicas.

11. Invisível é o Parque da Agressão. (KOOLHAAS *et al.*, 2005, p. 241, tradução nossa⁶⁸).

Por mais que a proposta tenha um tom metafórico e crítico, seus propositores destacam que ela poderia ser construída, mesmo que em segmentos e em outras localidades, pois, tecnicamente, ela não é utópica. Todavia, simbolicamente, seria necessário que a população e as instituições públicas assumissem que, diante de ameaças e do medo de catástrofes coletivas, a fantasia (o fetiche) e a tirania passariam a ocupar o lugar da realidade (KOOLHAAS *et al.*, 2005). A equipe opta pela técnica de colagem para construir cenas das novas condições da vida cotidiana dentro desses confins urbanos a partir de fragmentos e jogos de perspectiva. Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis têm papel importante nesse esforço de representação imagética através dos trabalhos de pintura e do estudo de cores (MOMA, 2021), pois a cidade ideal proposta neste plano urbano se estrutura a partir de estratégias de comunicação pela via das imagens e da arquitetura, que passam a servir de suporte narrativo. O esforço comunicativo tem como objetivo elaborar, pela ironia, uma crítica das condições sociais, políticas e culturais da metrópole industrializada da segunda metade do século XX que, tipicamente, se organiza sob a égide da disciplina, seja pelas imposições da lógica ocidental do capital, seja pelo governo repressor soviético.

Ao reinterpretar a continuidade como uma sequência de “separabilidades”, a totalidade, drama e coesão do muro dependiam da construção de fragmentos adicionais, anexos, materiais, escalas, significados, interpretações, interrupções e, mais criticamente, a justaposição de diferenças radicais. Aplicado a Exodus, este sistema tornou-se principalmente uma crítica à Megastreutura. (ZENGHELIS, 2005, p. 260, tradução minha⁶⁹).

68 “1. *The Tip Condition*. The point of maximum friction with the old London. Here the architectural progress of the zone visibly takes place. 2. *The Allotments*. Individual plots of land to balance the emphasis on the Collective facilities. 3. *The Park of Four Elements: Air, Fire, Water and Earth*. 4. *The Ceremonial square, paved in marble; it is a place for open-air celebration*. 5. *The reception area: here future inhabitants are introduced to the mysteries of citizenship of the strip. Its roof is a viewing platform sufficiently elevated to give a view over the complete architectural complex*. 6. *An escalator descends into the area of London which is preserved (Nash a predecessor of the ruthless plan) as a reminder of the past and as useful housing for migrant visitors and new arrivals (an environmental sluice)*. 7. *The Baths. Institute for the creation and implementation of fantasies*. 8. *The square of the Arts*. 9. *The square of the Captive Globe*. 10. *The institute of Biological Transactions*. 11. *Invisible is the Park of Aggression*.” (KOOLHAAS *et al.*, 2005, p. 241)

69 “By re-interpreting continuity as a sequence of “separateness”, the totality, drama and cohesion of the wall depended on the build-up of incremental fragments, attachments, materials, scales, meanings, interpretations,

De acordo com Elia Zenghelis (2005), coautor da obra, a arquitetura deve ser entendida como texto, pois ela carrega significado e tem a matéria como significante. Em suas palavras, a instrumentalidade da arquitetura é existir⁷⁰, e a experiência de significação a partir da narrativa arquitetônica opera pela linguagem das formas e dos usos propostos. Ele destaca a característica material do espaço ao afirmar que a percepção fenomenológica das construções segue afetando as pessoas enquanto existirem. Como Koolhaas era um roteirista de cinema, para além das formas construídas, ele amplia a importância do “programa arquitetônico” em seus projetos, mas o faz a partir da imaginação de cenas e não da determinação de funções tirânicas para o espaço tal como faziam os modernistas. Suas principais influências para esse modelo de trabalho e de representação são o arquiteto construtivista russo Ivan Leonidov e o coletivo italiano de design radical dos anos 1960 Superstudio (ZENGHELIS, 2005).

Por exemplo, o reconhecimento das linhas — dos muros, das estradas, dos meridianos e dos paralelos — como elementos significativos da racionalidade do design arquitetônico ao longo da história narrada, o princípio formal de parcelar o espaço em quadrados, o estiramento irônico de uma megaestrutura ao longo de segmentos que atravessam cidades existentes se aproxima da obra *O Monumento Contínuo: Um Modelo Arquitetônico para a Urbanização Total* (“*The Continuous Monument: An Architecture Model for Total Urbanization*”), produzida em 1969 pelo Superstudio. O grupo propõe esta obra como uma utopia que investiga o caráter sinistro do funcionalismo e do progresso desenfreado através de imagens e narrativas absurdas. A proposta do grupo é uma especulação, uma partilha narrativa que surge do medo e não promete bem-estar. Além de ambas as obras serem narrativas de um cenário distópico que faz crítica à realidade atual, há também semelhanças evidentes entre *Exodus* e *O Monumento Contínuo* na escolha de representar as ideias por meio de colagens de perspectivas de desenho arquitetônico sobre fotografias (VAN SCHAIK; MACEL, 2005). Ou seja, *Exodus* desvia também a cidade de Londres, o Muro de Berlim e o Monumento Contínuo.

interruptions and most critically the juxtaposition of radical differences. Applied to Exodus this system became primarily a critique of Megastructure”. (ZENGHELIS, 2005, p. 260).

⁷⁰ “*Its critical instrumentality is being there.*” (ZENGHELIS, 2005, p. 256).

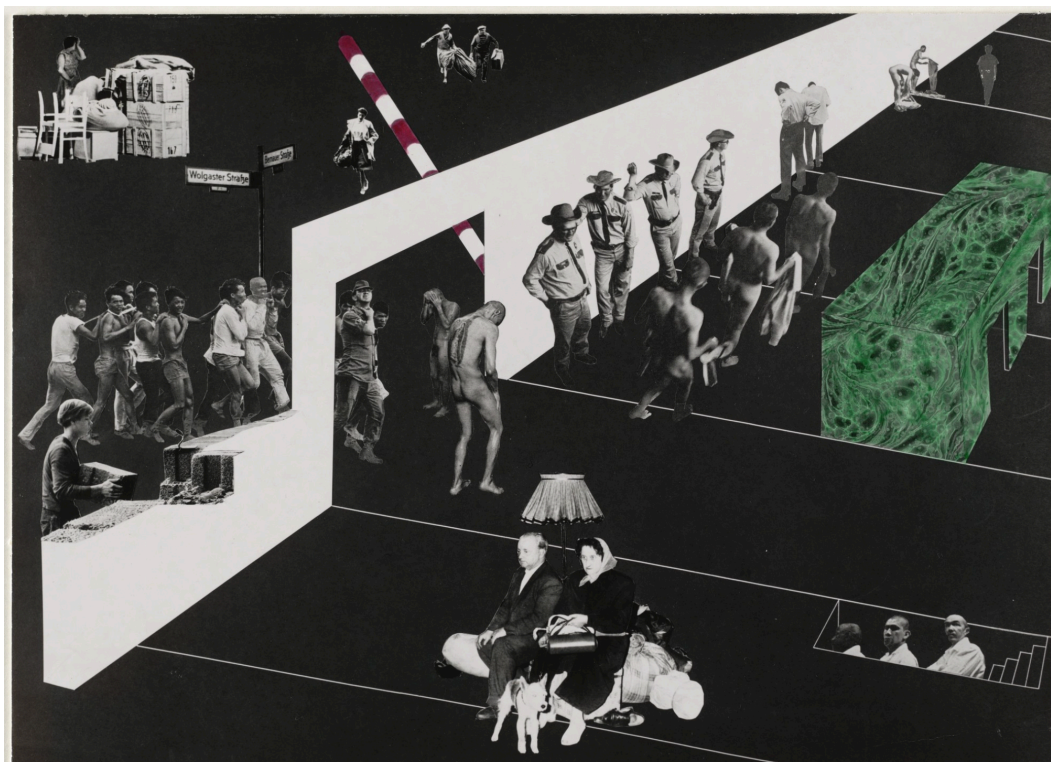


Figura 21: “A área de recepção”, colagem que compõe o projeto urbano de Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura, de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.

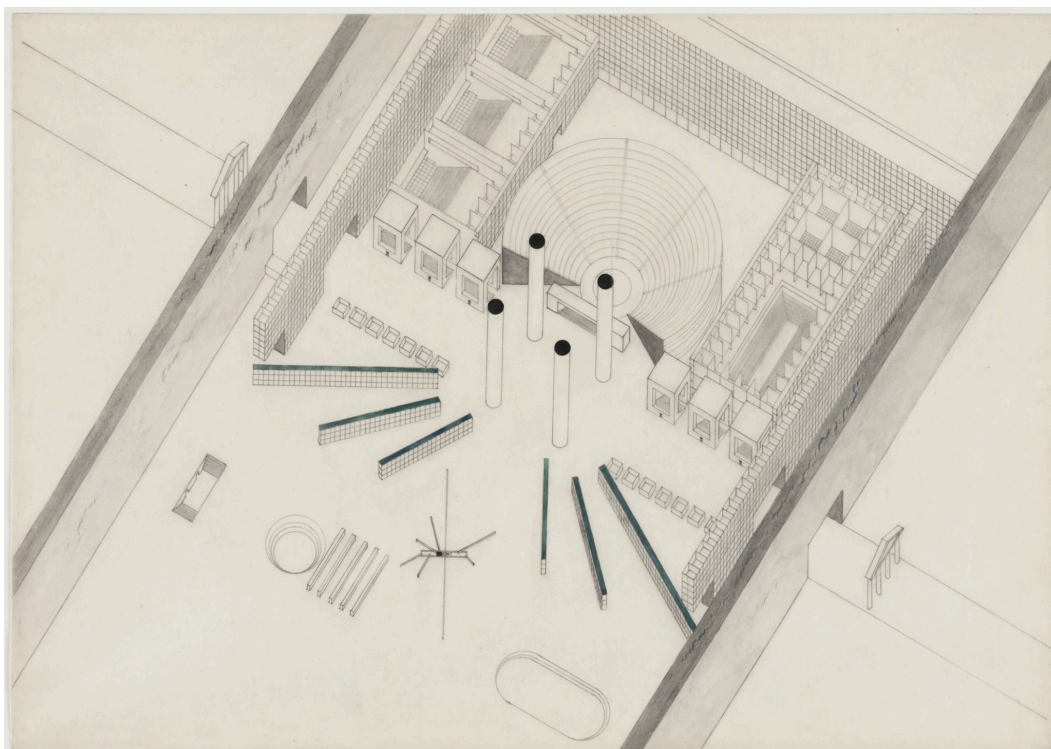


Figura 22: “Área Central”, perspectiva isométrica que compõe o projeto urbano de Exodus, ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura, de Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, 1972. Fonte: The Museum of Modern Art.

Destaco que o fato de os arquitetos se apresentarem como programadores radicais dos usos e experiências que ocorrerão no espaço, e não somente como desenhistas de objetos em grande escala, não é uma novidade da segunda metade do século XX. Manfredo Tafuri (1985) analisa o *Plan Obus* de Le Corbusier, exemplo mencionado anteriormente nesta pesquisa, sob a perspectiva da construção de uma megaestrutura contínua, funcionalista e homogênea que pousa sobre um território urbano existente. Ele destaca essa condição pois considera que a intervenção proposta pelo *Plan Obus*, apesar da escala monumental, não prescreve no projeto nem a paisagem externa à edificação, nem as unidades de habitação, que são deixadas intencionalmente em aberto pelo arquiteto (RIBEIRO, 2017). Há uma postura de dominação autoritária que prescreve o roteiro de uso e de percepção do espaço, de “máximo condicionamento”, mas isso se dá a partir do discurso do “máximo de liberdade e flexibilidade” (TAFURI, 1985, p. 87). Também em *Exodus* não há um interior e nem uma relação com a paisagem existente (ZAERA-POLO, 2009), mas em vez de deixar em aberto, Koolhaas e seus colaboradores organizam os fragmentos em ordem linear narrativa e preenchem os espaços com descrições de comportamentos significativos. De todo modo, a superfície criada não pode ser acessada, suspendendo quem lê o plano em um estado de desejo e de ansiedade.

Uma análise crítica possível dessas experiências radicais aponta para a contradição de os arquitetos e planejadores urbanos alegarem que deixaram para trás as ideias centrais do modernismo, porém, um exame de seus processos de elaboração revela referências a soluções modernistas como as de criar espaços demasiadamente amplos e abstratos, de demolir o antigo e de separar funções diferentes. À medida que o planejamento modernista dogmático é rejeitado, não se deve cometer o mesmo erro e apostar em uma gramática universal que dita como se deve planejar, construir e usar os espaços, considerando que ela permanecerá válida no futuro, tal como sugeriu Elia Zenghelis. Em vez de monumentos, talvez uma postura de atualização mais adequada à contemporaneidade seja a de propor estruturas que suportem uma *discussão contínua* sobre as condições globais e locais a fim de entender como seria possível desenvolver uma estrutura que permite uma comunicação aberta que viabilize um modo de planejamento urbano colaborativo, que atenda às necessidades e desejos de uma comunidade.

Frederic Jameson (1994, p. 180) diz que o expressivo conjunto das obras de Rem Koolhaas sugere que ele tem uma vocação pela grande escala material, e é interessante notar que sua carreira tenha se iniciado com a narrativa de *Exodus*, que tem uma escala assumidamente enorme, “incomensurável”. Entretanto, o próprio Koolhaas afirma que cada

uma de suas obras possui uma proposta específica de acordo com a demanda dos clientes e que, por isso, seu trabalho é transescalar. Ele aborda essa preocupação com a escala de suas obras na antologia de seus projetos elaborada em 1995: “A arquitetura é, por definição, uma *aventura caótica*. A coerência imposta ao trabalho de um arquiteto é cosmética ou fruto da autocensura. *S, M, L, XL* organiza o material arquitetônico de acordo com o tamanho; não há tecido conjuntivo” (KOOLHAAS; MAU, 1995, p. XIX, grifo original, tradução nossa⁷¹). Nota-se que atualmente seus desenhos e diagramas continuam bastante detalhados, mas se afastaram das sugestões surrealistas e da engenhosidade urbana anteriormente pintadas por Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Em vez disso, hoje, eles são produtos calculados, resultados gráficos gerados por programas de computador, o que deixa o processo mais próximo de uma racionalidade abstrata e tecnológica. Antes disso, *Exodus* provocou questionamentos sobre a escala como conceito, pois revelou, paradoxalmente, uma *falta de limites* e de vínculos com o lugar em que se implantava e retratou o *limite radical* imposto pelo muro. A ansiedade do sujeito confrontado com o espaço infinito das superfícies de *Exodus* pode ser interpretada como a manifestação de um estranho baseado nas novas condições que colocam em relação a interioridade e a exterioridade enquanto negam os sujeitos e as comunidades que habitam o espaço. O espaço de disciplina e controle se transforma então em espaço de medo, onde todos os limites se confundem.

Em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, Edmund Burke (1993) discute a experiência incômoda que uma situação pode produzir no sujeito no momento em que ele se percebe diante da imensidão ou complexidade de uma obra ou acontecimento. O sublime, para Edmund Burke (1993), é uma categoria estética típica da modernidade em acelerada transformação que considera a perda de referência como fonte desarmônica de satisfação. O sublime provoca terror por se relacionar ao infinito e ao vazio, ou seja, à dificuldade de perceber os limites de um objeto, que coloca quem vive a experiência em uma posição de insignificância por comparação à grandiosidade dele, como algo inapreensível em sua totalidade. A experiência do sublime ocorre diante do escuro, do incerto, do vazio, do informe, do confuso e do terrível. Ele provoca no sujeito reações de temor, passividade, inibição, admiração, respeito, logo, a experiência estática no sublime está ligada à dor ou ao perigo. O sublime se trata de uma agitação prazerosa ou um horror delicioso, chamado por Burke (1993) de “deleite” (“*delight*”, em inglês), em que a sensação é positiva,

71 “Architecture is by definition a chaotic adventure. Coherence imposed on an architect’s work is either cosmetic or the result of self-censorship. *S, M, L, XL* organizes architectural material according to size; there is no connective tissue.” (KOOLHAAS; MAU, 1995, p. XIX, grifo original).

mas sua causa é a privação inicial do prazer⁷².

Para Burke (1993), o efeito da dor é mais forte do que o do prazer e do medo da morte (“do efetivo desmantelamento das partes do corpo”), é a excitação mais intensa que o corpo pode sentir. Há de se notar que quando a morte é o caminho incontornável de uma situação de perigo ou dor, a experiência é simplesmente terrível. O sublime, ao contrário, é fonte de prazer estético. Se o perigo ou a dor são superados e o indivíduo se dá conta de que está a salvo, a experiência de alívio sentida causa efeitos fisiológicos intensos e agradáveis. O princípio estético do sublime é que seria delicioso que o sujeito se percebesse superior àquilo que, a princípio, seria capaz de lhe matar. Com isso, a sensação de insignificância diante da imensidão e da falta de limites dá lugar ao prazer de sua superação⁷³. Dessa maneira, para que haja uma experiência estética sublime, é necessário viver a sensação de estar a salvo do risco de morte iminente, pois o sublime se refere ao *intenso prazer posterior ao terror*.

Situações aterrorizantes são consideradas sublimes pela capacidade que elas têm de elevar os ânimos, de incentivar a resistência diante de uma dificuldade, permitindo descobrir uma faculdade que encoraja o sujeito ou uma comunidade a se colocar em relação de superioridade aos desafios que surgem (KANT, 1942). Ao se dar conta da possibilidade de superar e até mesmo se beneficiar das condições impostas pela natureza — ainda que, nos momentos de sua “ferocidade”, ela tenha o poder de destruição —, também colocamos em perspectiva a banalidade dos problemas cotidianos. O sublime tem o poder de fazer o sujeito se sentir insignificante, mas a insignificância causa prazer “por contraste”: os problemas do dia a dia perdem importância, eles passam a ser pequenos em comparação com as narrativas de superação de grandes ameaças. As narrativas de sofrimento e de sua superação, individuais e coletivas, são fonte de grande prazer.

Em uma análise da busca por situações cada vez mais extasiantes, existe o risco de perda da importância do medo cotidiano. Se ele passa despercebido, em comparação a

72 Ao descrever uma cena da multidão assistindo a fogos de artifício na Festa da Bastilha, quando se comemora a Revolução Francesa no dia 14 de julho na França, Walter Benjamin diz: “Pois o claro grito de horror, o terror pânico, é o reverso de todas as genuínas festas populares. O leve estremecer que aos poucos percorre os inumeráveis ombros anseia por ele. Para a multidão, em sua existência mais profunda e inconsciente, festejos e incêndios são apenas jogos, nos quais se prepara para o momento da emancipação, para a hora em que pânico e festa, irmãos separados por longo tempo, ao se reconhecerem, se abraçam na insurreição revolucionária.” Ver: BENJAMIN, W. *Belo Horror*. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas. Vol. 2. (Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa) São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 273-274.

73 No curto ensaio de 1916 intitulado “A transitoriedade”, Freud (2010, n. p., grifo nosso) diz: “*Também o que é doloroso pode ser verdadeiro*. Eu não pude me decidir a refutar a transitoriedade universal, nem obter uma exceção para o belo e o perfeito. Mas contestei a visão do poeta pessimista, de que a transitoriedade do belo implica sua desvalorização. Pelo contrário, significa maior valorização! Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo. A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade.” Freud não faz referência direta ao paradigma estético da filosofia, mas ele é herdeiro do pensamento romântico alemão e suas ideias se aproximam da experiência do sujeito na modernidade.

situações sublimes, o esforço pela tomada de consciência dessa angústia também é desconsiderada pelo sujeito. Minha crítica é que se apenas as experiências sublimes enormes forem dignas de serem partilhadas, como narrativa de sofrimento e fonte de satisfação, a busca pelo sublime poderia se tornar uma fonte de apaziguamento e aceitação de situações desagradáveis cotidianas pequenas, que, pela repetição diária, deixariam de ser merecedoras do esforço de narração. A defesa do reconhecimento do medo como afeto primordial também no campo do planejamento urbano não seria, então, para alcançar o prazer do *delight* nem para servir de indicador quantitativo, com o intuito de prescrever soluções técnicas que o anule e deixe de incomodar.

Não se deve confundir o afeto do medo com o acontecimento traumático, pois o trauma é justamente o indizível. O que fica como trauma é o não elaborado pela linguagem, aquilo que retoma como o real e que insiste. Os traumas são constitutivos dos sujeitos porque eles são aquilo que volta e é impossibilitado de virar linguagem, logo, é carregado pelo resto da vida. O medo, como experiência subjetiva, deve ser entendido como sintoma de problemas. O medo, como afeto inquietante, pode servir como estratégia narrativa contra a passividade. O sublime nos faz pensar a arquitetura menos como objeto, e mais como *situação que coloca o sujeito em relação com um objeto sem limites definidos*. Diante da contradição das fronteiras impostas pela materialidade das construções de arquitetura percebidas pelo corpo que caminha com medo nas cidades, propomos uma discussão sobre o atravessamento dessas fronteiras que se vale de suportes materiais urbanos com limites mais ou menos definidos. O próximo caso analisado se debruça na questão da atualização narrativa que desvia situações de ansiedade subjetiva causadas pela falta de limites.

3.3.2 Outro caso de atualização: Wim Wenders retrata os vazios

Berlim tem muitas superfícies vazias. Há prédios que estão completamente livres num dos lados porque o prédio vizinho não foi reconstruído depois da destruição. Chamam as paredes laterais desses prédios desoladores de muros cegos, e não se vê nada parecido em outras cidades. Essas superfícies vazias são feridas e eu gosto dessa cidade por causa de suas feridas. Elas transmitem melhor a história que qualquer livro ou documento histórico. (WENDERS, 1994, p. 187).

Em vez de analisar outra grande obra, vou pelo caminho radicalmente contrário: os sublimes vazios urbanos. Para isso, mobilizo o conceito de *terrain vague* elaborado por Ignasi de Solà-Morales (2002). Um *terrain vague* poderia ser traduzido de maneira simplista para “lote vago”, mas são suas múltiplas denotações e conotações possíveis na língua original

francesa que explicitam sua complexidade. *Terrain* quer dizer terreno, lote, um pedaço de chão que tem limites estabelecidos. Mas é o adjetivo *vague* que introduz uma interessante contradição à determinação racional do terreno, pois ele articula uma qualidade física a implicações temporais. Em primeiro lugar, *vague* se traduz como vazio, vago, livre. É nessa ausência que estabelece uma expectativa do vago como promessa daquilo que pode se tornar no futuro. Aqui, o *terrain vague* traz consigo o potencial de um lugar que pode ser edificado ou servir de abrigo para alguma atividade produtiva no futuro. Ao mesmo tempo, *vague* implica uma imprecisão pronunciada no agora, o vago como qualidade do incerto, e, portanto, do improdutivo e vagabundo. A ideia de liberdade que emana da imprecisão é atraente, mas, por poder se tornar qualquer coisa no futuro, inclusive coisas desagradáveis, causa angústia e ansiedade no presente. Uma terceira significação possível da palavra *vague* não é de um adjetivo, mas de um substantivo: a *vague* é uma onda, um fluxo daquilo que estava no fundo e que vêm à tona, que faz ressurgir uma memória do passado sobre o presente, um movimento oceânico (SOLÀ-MORALES, 2002). Discutir esse caráter de movimento infinito de ressurgência da onda trazido pela *vague* configura uma aparente contradição quando consideramos que o *terrain* (terreno, lote) tem como prerrogativa a definição de limites.

Freud (2020a), em *O mal-estar na cultura*, caracteriza um sentimento ilimitado, sem barreiras que é fonte de mal-estar. O psicanalista o denomina “sentimento oceânico”, mencionado por Solà-Morales para descrever experiências urbanas indeterminadas, imprecisas e incertas. Como foi dito, a primeira fronteira erigida no espaço se situa entre o Eu e o mundo que o cerca, pelos limites do próprio corpo, momento no qual o sujeito atribui ao exterior de si tudo o que lhe causa desconforto. Ou seja, a ideia de fronteira se estabelece de imediato como constitutivo do sentimento de Eu, indicando a necessidade da separação e do limite como prerrogativa para a constituição do sujeito. O sentimento oceânico, ilimitado, a que Freud (2020a) se refere diz respeito ao desamparo diante da impossibilidade de apreender a vastidão do mal-estar. Fazendo um paralelo com a falta de limites do oceano, o mundo externo manifestado na cidade abrigaria desde os primórdios da relação sujeito-espaço um tom desolador, pois o mal-estar é entendido como aquilo que está fora de si, é enorme e impreciso, por isso, pode ser hostil ou ameaçador. Na cidade emaranhada, a indefinição dos limites evidencia uma condição de grandiosidade da qual não podemos tudo apreender, mas que nos interrogam sob a forma de vazios improdutivos que nos causam medo, algo racionalmente tomado como passível de ser eliminado.

O enquadramento da fotografia configura o gesto de designar bordas a um lugar, o que permite sua atualização simbólica para além da experiência inicial de desamparo. No que se

refere à percepção do medo nas cidades contemporâneas a partir da indefinição dos *terrains vagues*, fotografar situações que causam estranheza por sua aparente inadequação seria uma tentativa de representar um elemento perturbador, um sofrimento coletivo, e, com isso, se questionar porque ele incomoda. Levando em conta a notável popularização dos aparelhos *smartphone* no século XXI, podemos discutir a fotografia como prática de representação cotidiana e como um meio de partilhar as percepções e os afetos provocados por esse emaranhado sem limites definidos. Assim, diante da impossibilidade de definir fronteiras ou erguer muros que contenham o inominável e oceânico mal-estar, as narrativas urbanas cotidianas que operam pelo enquadramento da fotografia e pelo esforço de definir as experiências pela linguagem se mostram como importantes estratégias de atualização do espaço.

A partir de uma perspectiva da formação do sujeito e também da formação de corpos sujeitados aos modos de produção capitalistas do espaço urbano pós-moderno, Wim Wenders coloca sob as lentes a materialidade das cidades que, contraditoriamente, apresentam fronteiras indefinidas. O cineasta afirma que as sensações de insegurança e de incerteza prolongam sua curiosidade sobre modos de retratar a realidade (WENDERS, 1991, p. 36). Em seu filme *Alice nas cidades*, de 1974, o cineasta apresenta um personagem subjetivamente desorientado mas que se desloca por vazios urbanos em companhia de uma menina que ele acabou de conhecer. A história acompanha esse jornalista alemão, Phil, contratado para escrever uma matéria sobre as paisagens americanas. Ele tem dificuldade de encontrar palavras para descrever sua experiência nos Estados Unidos, mas sua relação com as cidades é mediada pelas lentes de sua câmera polaroide, e, mais tarde, pelo olhar de Alice, uma criança que por um acaso passa a viajar ao seu lado já de volta à Alemanha. Em uma visita à casa de uma amiga íntima, Phil diz:

— Fiz a maior bagunça. Foi uma viagem horrível. Assim que você sai de Nova York, nada muda. Tudo é igual. Não se pode pensar em nada, nem que as coisas poderiam mudar. Perdi completamente as referências. Pensei que poderia continuar assim pra sempre. Algumas noites, eu sabia que voltaria na manhã seguinte. Mas então continuava ouvindo esta rádio horrível, de noite, no hotel, que não era diferente dos outros. Via esta TV desumana. Não tinha contato com esse mundo.

— Você faz isso há muito tempo. Não é preciso viajar pela América para isso. Perdeu o rumo quando perdeu seu senso de identidade. E isso aconteceu há muito tempo. Por isso sempre precisa de provas, provas de que ainda existe. Trata suas histórias e experiências como ovos crus. Como se apenas você experimentasse as coisas. Por isso fica tirando essas fotos. Para provar depois que foi “você” quem realmente viu algo. Por isso veio. Assim alguém escutaria você e suas histórias que você conta a si mesmo. Como se sua fuga não fosse suficiente verdade. As fotografias são uma espécie de prova.

— Esperando que uma foto apareça, já me senti várias vezes estranhamente inquieto.

Não podia esperar para comparar a foto com a realidade. Mas a comparação não acabava com minha inquietude. As fotos nunca coincidem com a realidade.

— Não pode ficar aqui.

— Continuei como se estivesse possuído. Por isso pegava a Polaroid...

— Está sem noção. Não quero que fique!

— O quê? Sério?

— Sim, meu amigo. Não posso te ajudar. No entanto, gostaria de te consolar.

— Não entendo.

— Também não sei como viver. Ninguém me ensinou. Nesta cidade, quando se chega a um cruzamento, é como se tivesse chegado... É como se tivesse chegado a uma clareira num bosque.

— Boa ideia.

— Como assim?

— Abrir a janela pra deixar entrar a chuva.

— Não chove desde manhã.

— Nessa cidade, a gente perde a noção do tempo. (ALICE, 1974, 25'08").

Phil aponta para a homogeneidade típica das cidades capitalistas, encontrando-se sem referências diante dos territórios mais diversos na América do Norte e na Europa. Seu olhar de estrangeiro nos Estados Unidos o coloca em uma condição de estar sempre à margem, perdido e ausente. No diálogo citado, sua amiga justapõe ao mal-estar cartográfico uma perda identitária anterior, como se Phil só pudesse se localizar em alguma paisagem se dispusesse de referências subjetivas mais bem estabelecidas. Phil demonstra dificuldade de elaborar uma narrativa da sua experiência pela linguagem escrita e falada, mas não pelas imagens. Segundo Freud, pensar em imagens está mais próximo do inconsciente do que pensar em palavras; as imagens são uma forma incompleta de se tornar consciente, pois elas estão no limiar entre as duas instâncias (MOREIRA DA SILVA, 2019; WESTIN, 2014).

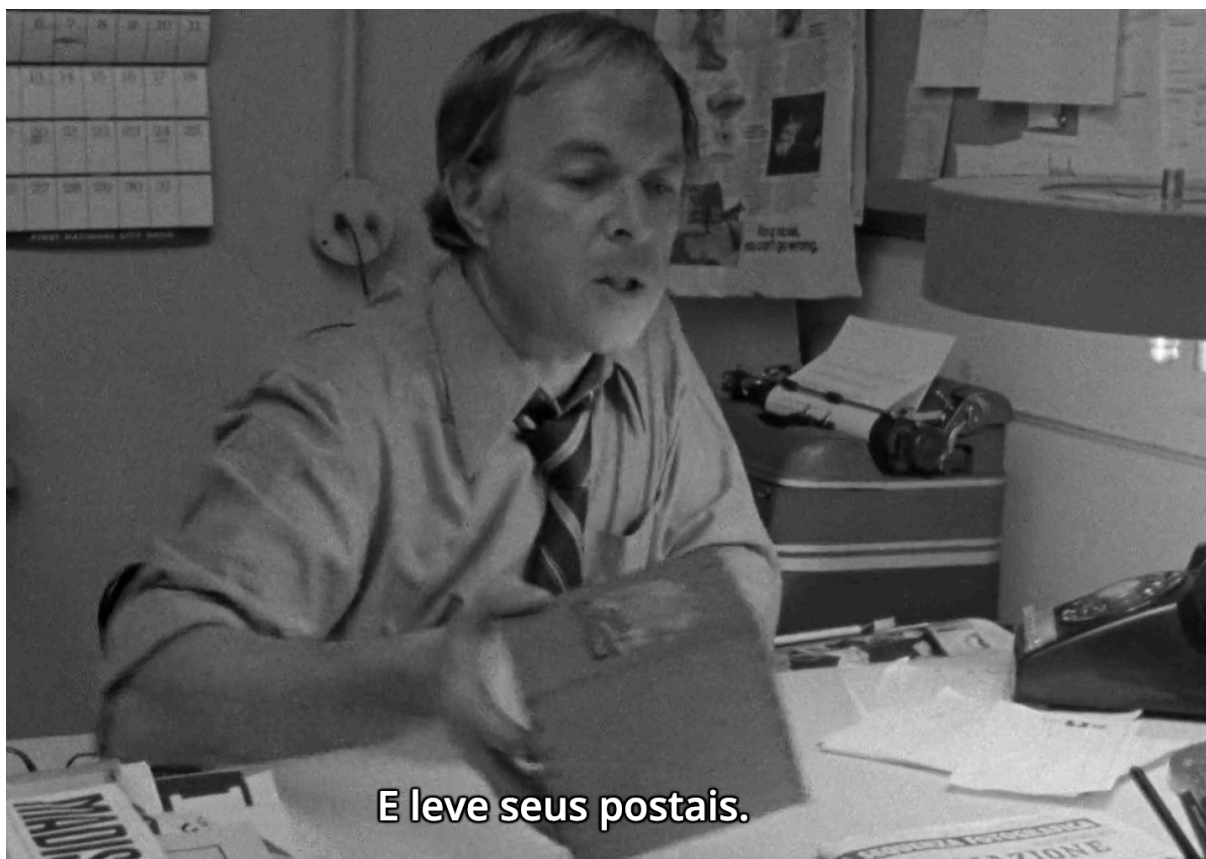


Figura 23: “Dirigindo pela América, as imagens que você vê fazem algo acontecer. A razão pela qual tirei tantas fotos é parte da história. Não posso explicar ainda”. Fotograma do filme Alice nas cidades, de Wim Wenders, 1974. Fonte: ALICE, 1974.

O esforço de Phil para perceber e registrar os lugares por onde passa nos Estados Unidos toma forma por fragmentos subjetivos que, individualmente, não dizem nada: anotações esparsas as muitas fotografias em polaroide, que não se articulam em um texto coeso. Esse personagem é construído a partir de cenas em que ele demonstra estar em uma busca constante, sempre à procura de algo que ele também não sabe bem o que é. Para ele, o próprio ato de fotografar lugares banais — abaixo do calçadão (da rua da praia), da oficina mecânica (ao lado do estádio Shea), da asa do avião (sobre a ilha de Manhattan) etc. — é um meio de legitimar sua existência nas cidades americanas que, para ele, foram esvaziadas de experiências autênticas de vida por conta do excesso de publicidades e imagens espetaculares.

Pela construção desse personagem, Wim Wenders conduz quem assiste ao filme a se questionar também sobre a impossibilidade de descrever a totalidade das coisas, mas também sobre a importância de se haver com as palavras possíveis na tentativa de se relacionar com o outro e de descrever situações urbanas. Na maior parte das cenas, Phil está em silêncio, observando seu entorno, enquadrando vazios. Nota-se que, pelo acaso da convivência com Alice, desde um quarto de hotel qualquer Nova York até a chegada na casa da avó na

Alemanha, são as situações de partilha narrativa com a menina que o possibilitam atualizar sua experiência subjetiva nas cidades. Por exemplo, durante a viagem de avião entre Nova York e Amsterdã, eles fotografam o lado de fora da janela e começam a jogar um “jogo de forca”, em que Phil pensa em uma palavra e Alice deve adivinhá-la letra a letra. Ela não consegue adivinhar e então pergunta que palavra era, ele responde que era “sonho”; então ela comenta: “Sonho. Essas palavras não valem. Só [valem] coisas que realmente existem” (ALICE, 1974, 46’37”). A esta pesquisa, importa menos o fim do filme, com a reportagem escrita e a menina entregue à avó, do que os imprevistos e os encontros ao longo dos percursos compostos pela conjugação entre espacialidades e subjetividades. Em entrevista, Wenders diz que Phil sofre de um caso severo de bloqueio criativo como escritor e as polaroides o ajudam a se lembrar do que ele quer escrever. Alice o ajuda a se desbloquear, pois após a experiência de transferência com ela, ele finalmente escreve o ensaio sobre as paisagens americanas (IN CONVERSATION, 2017).

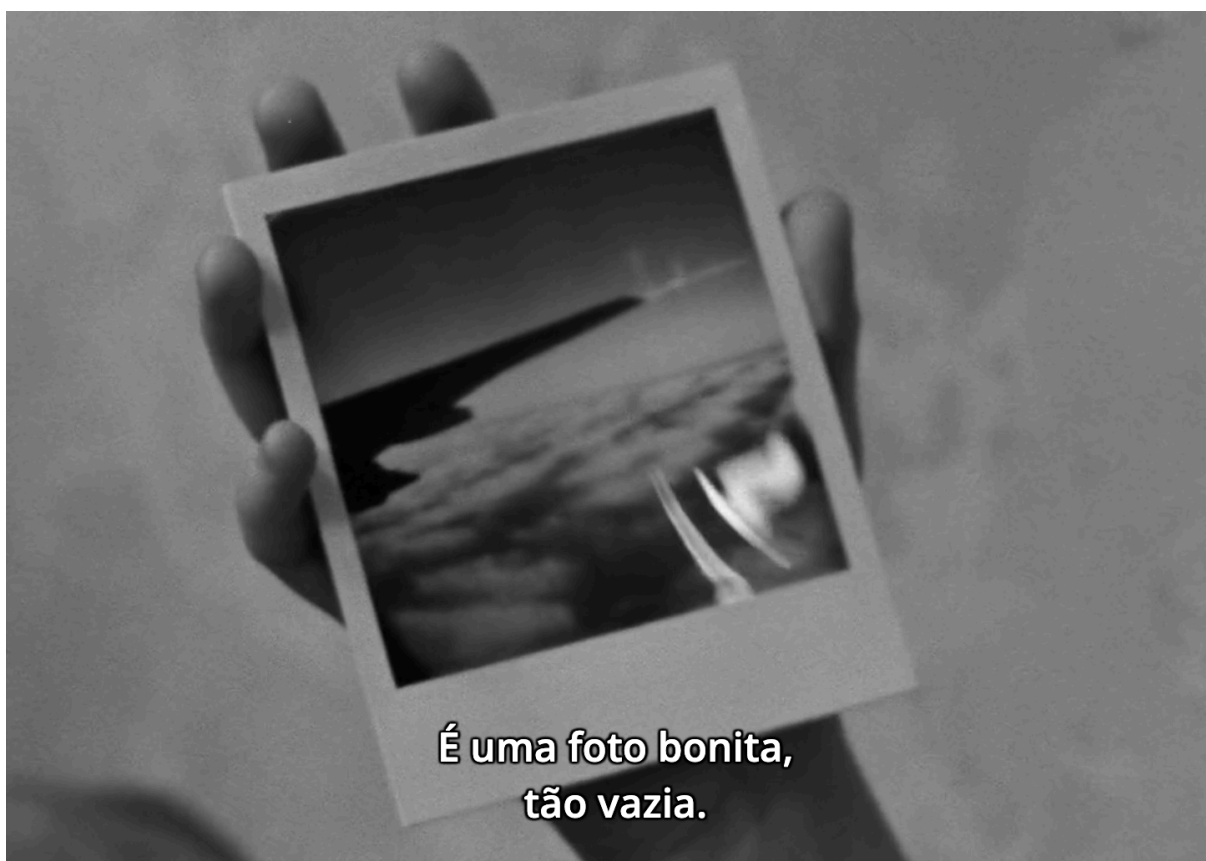


Figura 24: “Espere uns minutos e vai aparecer”. Fotograma do filme *Alice nas cidades*, de Wim Wenders, na cena dentro do avião, em que Alice observa pela primeira vez uma imagem se formar no filme polaroide. Fonte: ALICE, 1974.

A qualidade física e instantânea do filme fotográfico da polaroide faz dela um tipo de

registro imagético único, diferente da fisicalidade da fotografia analógica que existia antes dela e também da instantaneidade da fotografia digital que surgiu depois. A polaroide é física e instantânea. Naquela época, na década de 1970, tirar uma fotografia e compartilhá-la imediatamente era um gesto raro, e Wenders diz que na maior parte das vezes que ele próprio fotografava com polaroide ele dava a fotografia de presente para quem estivesse com ele, de modo que aquela imagem permanecia com ele na memória para ser revista depois ou nunca mais⁷⁴. Wenders descreve a experiência estética possibilitada pela característica física da foto como a criação de um duplo da realidade, um *doppelgänger* que ele relata dar uma sensação de ter “roubado algo do mundo” (IN CONVERSATION, 2017). Ou seja, tem menos a ver com a imagem mesmo do que com o uso das materialidades percebidas ao redor, seja pelo movimento do corpo que manuseia desconfortavelmente uma máquina, seja pela partilha narrativa com os outros, aí sim, pela imagem.



Figura 25: “Pelo menos saberá como você é”. Fotograma do filme Alice nas cidades, de Wim Wenders, na cena em que a menina pega a câmera para fotografar Phil e entrega a ele a imagem, sobre a qual também aparece o seu reflexo. Fonte: ALICE, 1974.

⁷⁴ O ato de roubar e dar um objeto a outras pessoas mais pelo gesto simbólico da doação do que pelo objeto como presente remete ao conceito de *potlach*, apresentado na introdução desta tese, que é o gesto de partilha significativa praticado pela Internacional Letrista.

De acordo com Wenders (1994), as imagens digitais têm a potência de serem mais belas e mais acessíveis, mas em contrapartida, não se pode crer que elas representam a realidade do tempo presente percebida pelo corpo. Ao contrário, a imagem eletrônica pode ser manipulada para qualquer finalidade, podendo, pois, ser falsificada de todas as maneiras possíveis. Esclareço que essa abertura à transformação colocada pela fotografia digital pode ser uma característica convidativa ao desvio, entretanto, Wenders (1994) discorre sobre as imagens digitais com um tom pejorativo por levar em conta que essa manipulação cria imagens mais sedutoras e adequadas a fins comerciais. Ele destaca que, historicamente, a televisão mudou o cinema e a publicidade mudou a televisão através da lógica de fetichização das imagens publicitárias que atravessam os domínios da comunicação visual na disputa pelo controle da atenção da sociedade. A estetização das imagens cinematográficas cria as bases para uma nova moral moderna baseada na propaganda — o cineasta destaca a importância política dessa estratégia de controle da atenção na União Soviética na década de 1920 e na Alemanha dos anos 1930. Para Wenders (1991), todo filme é político, especialmente aqueles que se apresentam como simples entretenimento, pois eles dispensam a possibilidade de transformação do que é retratado. “Eles são uma publicidade contínua das coisas tal como elas já são” (WENDERS, 1991, p. 19, tradução minha⁷⁵). Para ele, os filmes norte-americanos se aproximam da estratégia da televisão por prenderem a atenção do espectador à tela ao usar um excesso de recursos ornamentais que preenchem todos os espaços vazios e conduzem minuciosamente a experiência audiovisual, de modo que o sujeito nunca se sente sozinho ou inseguro em frente à tela. É interessante notar como a sociedade moderna insiste em criar e retratar apenas ambientes seguros, tentando evitar e controlar os afetos espontâneos, sendo que, em contraste, a categoria estética do sublime já havia introduzido a noção de que o prazer intenso está intimamente associado à dor e ao conflito, ou seja, à perda de controle.

Se mostrar foi noutra época a missão primeira, a missão mais nobre das imagens, o seu fim parece ser cada vez mais vender. Eu creio que as imagens seguiram uma evolução comparável e paralela àquela das nossas cidades. Assim como elas, nossas cidades se superaram e continuam a fazê-lo. Como elas, nossas cidades se tornaram cada vez mais frias, cada vez mais distanciadas. Como elas, nossas cidades são cada vez mais alienadas e alienantes; como as imagens, as cidades nos constarem a viver com frequência cada vez maior “experiências de segunda mão”, e têm uma orientação cada vez mais comercial. As pessoas são obrigadas a partir para os

75 “Every film is political. Most political of all are those that pretend not to be: ‘entertainment’ movies. They are the most political films there are because they dismiss the possibility of change. In every frame they tell you everything’s fine the way it is. They are a continual advertisement for things as they are.” (WENDERS, 1991, p. 19)

bairros periféricos: os centros estão muito caros. Os centros estão ocupados pelos bancos e hotéis, pela indústria do consumo e do espetáculo. (WENDERS, 1994, p. 184-185).

O cinema é uma cultura urbana, a tecnologia foi inventada no final do século XIX e se expandiu com as grandes metrópoles do mundo, criando lugares de encontro em que diferentes classes sociais se misturavam. O cinema testemunhou o desenvolvimento político e social que transformou as cidades, através de processos de verticalização, de guerras, de intensificação de desigualdades sócio-territoriais, e, notadamente, da tendência ao isolamento social e da passividade diante de imagens espetaculares. Com a popularização de reprodutores de vídeo em casa, desde os rolos de *videotapes* até os *softwares online* de *streaming* atuais, não é mais necessário sair de casa, se deslocar pela cidade, pegar uma fila na bilheteria e se sentar em meio a pessoas desconhecidas para ver um filme. O cinema é representativo da cultura urbana porque, além das imagens que revela, ele é uma experiência comunitária que tem impacto social, e isso se perde com a alienação do cinema tomado como simples entretenimento individual (WENDERS, 1994). Em outras palavras, o cinema feito para ser um produto consumido passivamente, visto sozinho em casa, deixa de ser uma atividade social e passa a contribuir para estratégias de isolamento e de consumo limitadas apenas às imagens veiculadas. De acordo com a teoria psicanalítica, a alienação é um tipo de neurose e ela pode ser entendida em parte como um problema individual e em parte como um problema social. A ideia de que um indivíduo está alienado de sua experiência urbana implica que o indivíduo deve estar alienado *de algo*: ele se alienou de sua própria experiência, que por sua vez está fortemente ligada ao corpo, aos afetos e aos desejos (WESTIN, 2014).

O que antes era reprimido não desaparece; ele nos assombra com um poder cada vez maior, criando no final um estado neurótico, cheio de ansiedade e alienação. Não é de se admirar que Freud tenha dito que a civilização nos deixa descontentes! Criamos para nós mesmos um mundo ordenado, apolíneo, que, como o sonho, instala um véu entre nós e a vida. Mantemos a vida e o corpo à distância — algo que nos torna socialmente adaptados, mas insatisfeitos, frustrados. Para criar cidades mais humanas, os planejadores estão engajados ainda mais na negação e focam ainda mais na beleza aparente aos olhos. (WESTIN, 2014, p. 133, tradução minha⁷⁶).

Alice nas Cidades é um filme elaborado a partir de uma tradição narrativa em que as

76 “But what was once repressed does not disappear; it haunts us with an ever-increasing power, creating in the end a neurotic, anxiety-filled and alienated state. No wonder Freud said that civilization makes us discontent! We have created for ourselves an orderly, Apollonian world, which, like the dream, installs a veil between us and life. We keep life and the body at a distance — something that makes us socially adapted but unsatisfied, frustrated. To create ‘more humane’ cities, planners are engaging even more in sublimation and focus even more on the beauty apparent to the eye.” (WESTIN, 2014, p. 133).

cenar se constituem a partir de referências oníricas, de devaneios e experiências não roteirizadas pelo diretor, mas que se desdobram cronologicamente a partir de uma situação inicial construída. O filme busca retratar uma realidade percebida, com suas falhas e faltas, e não criar uma representação da verdade absoluta. Essa é uma característica forte dos filmes de vanguarda realista produzidos independentemente da grande indústria comercial do cinema nesse momento da história, nas décadas subsequentes ao fim da Segunda Guerra Mundial e principalmente nos anos 1960 e 1970, em que se destacam os movimentos como o Novo Cinema Alemão de Wim Wenders e Alexander Kluge, a *Nouvelle Vague* francesa de Jean-Luc Godard e François Truffaut, o Neorrealismo Italiano de Roberto Rossellini e Vittorio de Sica e o Cinema Novo brasileiro de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. No caso do Novo Cinema Alemão de Wenders, o cineasta categoriza como “filmes de tipo A” (*A-films*) aqueles que ele nunca sabia como as histórias acabariam e que, a cada dia, ele, a equipe técnica e o elenco se reuniam para preparar o tema e as regras do trabalho a partir de circunstâncias específicas. Em uma palestra apresentada em um colóquio sobre técnicas narrativas, Wenders (1991, p. 55) categorizou seus filmes em apenas dois tipos A e B e demonstra predileção pelos primeiros. Ele os descreve como “Histórias impossíveis” (*Impossible stories*), pois suas estruturas são abertas para o acaso e não podem ter roteiros escritos com antecedência.

Todos os filmes do tipo A começaram com algumas situações que eu esperava que pudessem se transformar em uma história. Para ajudar nesse desenvolvimento, segui o método de “sonhar acordado”. A história sempre assume o controle, sabe seu curso, sabe o que importa, sabe onde começa e onde termina. Sonhar acordado é bem diferente; não tem aquele controle “dramatúrgico”. O que ele tem é uma espécie de guia inconsciente que quer seguir em frente, não importa aonde; todo sonho está indo para algum lugar, mas quem pode dizer onde é? Algo no inconsciente sabe, mas você só pode descobrir se deixar seguir seu curso, e foi isso que tentei em todos esses filmes. A palavra inglesa “*drifting*” [deriva] expressa isso muito bem. Não a linha mais curta entre dois pontos, mas um ziguezague. (WENDERS, 1991, p. 57-58, tradução nossa⁷⁷).

Sob a perspectiva do cotidiano de produção dos filmes, elas são histórias a serem encontradas após compor uma nova situação com o grupo de trabalho. A vocação

77 “All the films in the A-group started off with a few situations that I hoped might develop into a story. To assist that development, I followed the method of 'day-dreaming'. Story always assumes control, it knows its course, it knows what matters, it knows where it begins and ends. Daydream is quite different; it doesn't have that 'dramaturgical' control. What it has is a kind of subconscious guide who wants to get on, no matter where; every dream is going somewhere, but who can say where that is? Something in the subconscious knows, but you can only discover it if you let it take its course, and that's what I attempted in all these films. The English word 'drifting' expresses it very well. Not the shortest line between two points, but a zigzag.” (WENDERS, 1991, p. 57-58).

situacionista de Wenders também se destaca em sua postura assumidamente desviante: “Nesses filmes [de tipo A], minha tarefa era trazer o máximo possível daquilo que já existia. Para os filmes de tipo B, as coisas precisavam ser inventadas. Foi se tornando cada vez mais claro que um grupo poderia ser chamado ‘subjétivo’ e o outro ‘uma busca pela objetividade’” (WENDERS, 1991, p. 56, tradução nossa⁷⁸). Todos os seus filmes de tipo A são sobre pessoas que se encontram em situações desconhecidas na estrada; todos eles têm a ver com visão e percepção, sobre pessoas que de repente têm de ter uma visão diferente das coisas banais. Além de *Alice nas Cidades* (1974), fazem parte desse tipo: *Verão na cidade* (1970), *Reis da estrada* (1976), *O estado das coisas* (1982), *Paris, Texas* (1984), *Sob o céu de Lisboa* (1994), entre outros.

Para Wenders (1994), a lógica publicitária traz o risco de produzir imagens que são um fim em si mesmo e, se isso é incorporado nos filmes, uma bela imagem pode destruir o fluxo e o caráter da dramaturgia. O objetivo das imagens é contar uma história e, no conjunto de suas obras, Wenders o faz ao retratar fragmentos o mais próximo possível do que seria o real, pois é impossível retratar a verdade absoluta, apenas as realidades percebidas naquelas circunstâncias. Ou seja, importa para ele que o cinema seja a narrativa da experiência pela via da imagem em movimento, e não apenas um objeto audiovisual final. Faço aqui uma analogia com a cidade: ela também não é somente o objeto construído, mas o conjunto de narrativas de experiências urbanas, sempre em movimento de transformação.

Westin (2014) faz um convite para a reflexão da cidade também como movimento, ela chama essa característica não material de “urbanidade”. Na dimensão intangível da cidade que se relaciona diretamente às condições materiais colocadas por ela, a urbanidade existe *entre* pessoas e *entre* pessoas e coisas; a urbanidade existe como linguagem que media e marca a vida cotidiana na cidade. Se o termo denota uma rede complexa (e emaranhada) de relações sociais, ele se trata de um fenômeno material, mental e social. Retomo aqui o conceito de Lefebvre (2008), pois a urbanidade pode ser descrita como o conjunto de *momentos de partilha social*, de estar entre, pois a dimensão do discurso se liga à práxis, no nível da experiência, e seu significado se relaciona ao nível lógico da linguagem, mas também ao nível emocional e afetivo, implicando em movimentos relacionais e temporais.

Através de todas as mudanças, “algo” permanece. Diríamos que “algo” é o *momento*. Termos psicológicos (como estados, emoções, atitudes, padrões de comportamento,

⁷⁸ “In these films I saw my task as bringing in as much as possible of what (already) existed. For the B-films, things had to be invented. It became ever clearer that one group could be called 'subjective' and the other 'search for objectivity'.” (WENDERS, 1991, p. 56).

etc.) não o definem adequadamente, uma vez que implica um duplo reconhecimento, da alteridade — ou melhor, do outro — e do Eu. Esse re-conhecimento, que une forças em uma situação dramática original com o que é conhecido e o que é desconhecido, explica e justifica o uso da palavra [momento]. Ela pressupõe, por sua vez, a percepção (confusa ou clara) de uma analogia e uma diferença no tempo vivido, ou seja, uma modalidade específica de repetição. “Algo” — que certamente não é uma coisa — é encontrado mais uma vez. Simultaneamente ilusão e realidade, o tempo vivido volta a aparecer através de todos os véus e distâncias. Ele desaparece e ao mesmo tempo se dá a conhecer. Nenhuma determinação especificamente sociológica ou histórica pode definir adequadamente essa temporalidade. (LEFEBVRE, 2008, p. 342, grifo original, tradução nossa⁷⁹).

A cidade contemporânea não tem borda e ao mesmo tempo transborda, se torna um desafio na medida em que seus ruídos e silêncio são inconciliáveis. A negatividade inerente ao vazio e ao todo absoluto contém em si um fragmento da promessa de bem-estar, progresso, totalidade e racionalidade pretendida pela modernidade, por meio da especialização funcional e técnica da cidade que vai de acordo com as normas de comportamento e segurança. Se é inevitável que o sujeito se depare com lugares que lhe causam mal-estar, é importante que ele se permita prestar atenção às circunstâncias desagradáveis. Considerar o conflito como parte inerente da paisagem, não visando sua erradicação nem a construção de muros como estratégia de definir as fronteiras do medo, isso cria condições de elaborar o descontentamento em linguagem e estabelecer uma relação com o outro.

Na cidade contemporânea, não se trata de fotografar ou cartografar o vazio para que ele se torne referência para soluções segregadoras e úteis ao projeto de progresso moderno, tal como Koolhaas e Zenghelis ironizam em *Exodus*. A atualização das cidades opera pela via narrativa, através do esforço de admitir que apesar da materialidade colocada, elas escapam a qualquer sistematização e à possibilidade de prever o fim da história. Ao considerar a urbanidade pelos momentos que a constitui, destaca-se o esforço subjetivo de se reconhecer e se relacionar através da linguagem, tal como Wenders sugere em *Alice nas Cidades*.

A partir da constelação de autores criada, trata-se, ao fim, de modos de perceber a cidade: com Solà-Morales (2002), nota-se que os *terrains vagues* são espaços que se definem menos por sua forma material e mais pela sensação de mal-estar que provocam; com Freud (2020b) e Burke (1993), as experiências do estranho e do horror prescindem da ausência de

79 “Through all the changes, ‘something’ remains. We would say that ‘something’ is the moment. Psychological terms (such as states, emotions, attitudes, behaviors patterns, etc.) do not adequately define it, since it implies a twofold recognition, of otherness — or rather, of the other — and of the self. This re-cognition, which joins forces in an original dramatic situation with what is known and what is unknown, explains and justifies the use of the word. It presupposes in turn the (confused or clear) perception of an analogy and a difference in lived time, i.e., a specific modality of repetition. ‘Something’ — which is certainly not a thing — is encountered once again. Both an illusion and a reality, lived time appears more through all the veils and distances. It vanishes, and at the same time it makes itself known. No specifically sociological or historical determination can adequately define this temporality.” (LEFEBVRE, 2008, p. 342)

limites definidos. Assim, é possível se afetar pela realidade urbana em lugares vazios ou não, abandonados ou não, enormes ou não. De toda forma, eles remetem a um vazio que ultrapassa fronteiras, conotando uma imagem assombrosa da *vague* como onda que engole tudo pela frente. A fotografia daquilo que é vago é uma das muitas maneiras possíveis de representar o afeto provocado pela experiência urbana percebida, e o cinema também é, a colagem, o desenho, o texto ficcional a narrativa oral também são. Esses modos de representação pela linguagem representam uma possibilidade de cidade que não está posta, mas que causa expectativa por sua qualidade estranha e familiar.

Dentro de um registro de modernidade que se estrutura a partir dos limites que separam o indivíduo de suas ações orientadas em favor da produtividade, os *terrains vagues* são tomados como existências incômodas. Eles são modos de existência que não obedecem à lógica das fronteiras, pois são manifestações indistintas que realçam a caducidade entre contraposição e limitação. Eles são a superposição de valores e desejos ambíguos; eles são o (des)conhecido, (des)ordenado, (des)habitado, (im)produtivo, (in)seguro. Fotografar aquilo que escapa às palavras é uma estratégia de tentar representar o indizível do mal-estar e torná-lo coletivo, compartilhando o incômodo a partir daquilo que permanece como resíduo na cidade idealizada pelo capital. Construir limites espaciais e subjetivos pela fotografia pode ser considerado como maneira de produzir espaços pela representação e comunicação de imagens que não se permitem ser contempladas passivamente, pois elas incomodam e deixam os sujeitos inquietos. Uma imagem que enquadra o vazio não pode ser vista sob a perspectiva do fetiche da mercadoria, pois a passividade não é possível diante do medo.

4 VULGARIZAR

O último capítulo da tese aborda a etapa de vulgarização do método desviante. No desvio, a vulgarização se manifesta performaticamente, por abordagens plásticas e narrativas mediadas pelo corpo que realiza o processo de transformação de materialidades. Destaco essas duas dimensões, pois elas operam dialeticamente na vulgarização: trata-se simultaneamente de incorporação e superação de imagem e palavra, de prática e teoria, de produção e consumo, de sujeito e objeto, de belo e grotesco, de ordem e revolta, de masculino e feminino e de sagrado e profano em um gesto que se organiza contra binarismos e certezas absolutas. Christian Dunker (2017) diz que, em face da inquietude e do mal-estar, haveria uma escolha a ser feita entre mudar o mundo — como abordagem coletiva, material e histórica — ou mudar a si mesmo — como abordagem individual, subjetiva e simbólica. O desvio é um método que se baseia em uma práxis coletiva de produção material, social e cultural do espaço. Considero a última etapa do método como uma práxis desviante de transformação que evidencia atitudes intercambiáveis e não binárias de engajamento.

Na intenção de trabalhar com a conjunção aditiva “e” em vez da conjunção alternativa “ou”, parto de dois conceitos mobilizados nos dois capítulos anteriores. O conceito de “estranheza” que será usado neste texto é composto por uma aproximação lexical que soma o estranhamento e o estranho familiar. Ou seja, a estranheza considera a visão materialista histórica de Marx (2004) sobre o estranhamento (Entfremdung) tratado no capítulo de Deslegitimação e a perspectiva psicanalítica do estranho familiar (Unheimlich) de Freud (2019). Em suma, a estranheza faz referência tanto ao aspecto material e imagético no que se refere à prática das atividades cotidianas que percebe o problema da separação no momento da produção dos objetos, quanto ao aspecto de linguagem e de limites narrativos como experiência subjetiva do estranho familiar diante da reativação da memória, dos afetos e das fronteiras subjetivas que se estabelecem entre o Eu e o outro. A lição comum a Marx e Freud que considero essencial é que seria necessário, primeiro, tomar consciência de um problema para que os sujeitos se engajem na transformação de uma situação (FROMM, 1965). Considerando os efeitos e os limites da tomada de consciência de classe, de viés coletivo, e de consciência subjetiva, de viés individual, a estranheza se apresenta como experiência política estética singular de transformação urbana.

As experiências de estranheza vividas em situações ordinárias configurariam um escape momentâneo da condição contemporânea de alienação e passividade e seria capaz de

desencadear processos de transformação material como consequência da inquietação subjetiva provocada. Portanto, a partir da deslegitimação, atualização e vulgarização, os desvios configurariam modos de produção do espaço que são organizados através do uso de elementos estéticos que têm desdobramentos materiais e simbólicos na cidade e em seus habitantes. Por serem essencialmente produções contingentes e fragmentárias, são consideradas ações autônomas coletivas que questionam a manutenção da racionalização nas relações sociais urbanas. Por se efetivarem no cotidiano, são banais. Por se desprenderem da tradição do belo contemplativo e se arriscarem em manifestações populares e grotescas, são vulgares.

O argumento em defesa da vulgarização se baseia na crítica feita pelos situacionistas contra a elitização das formas de arte acadêmicas e da necessidade de reconhecer as experiências estéticas do cotidiano. Jorn (1959), nos tempos do Movimento por uma Bauhaus Imaginista, já defendia o mau gosto. Essa referência é cara a esta pesquisa não só por se tratar de ideias desenvolvidas por um integrante da Internacional Situacionista, marco teórico que atravessa todo o argumento, mas também por ser uma crítica fundamentada na defesa da democratização do acesso à arte por meio da dessacralização de objetos preexistentes, em oposição à construção histórica da arte acerca da categoria estética do Belo.

A estética Camp é um marco teórico da estética pós-modernista que trata da performance exagerada e da interpretação radical de objetos produzidos em contextos culturais de massa. Susan Sontag (2013, p. 216, tradução nossa⁸⁰) diz: “O objetivo do Camp é destronar o sério. O Camp é brincalhão, anti-sério. Mais precisamente, o Camp envolve uma relação nova e mais complexa com ‘o sério’. É possível ser sério a respeito do frívolo, ser frívolo a respeito do sério”. A teatralidade e as narrativas irônicas que partem do uso exagerado e solene de objetos cotidianos, descontextualizados de sua seriedade, exclusividade e elegância originais, qualificam o Camp como uma linguagem e como um modo não normativo e contra-hegemônico de consumo e de produção (DRUSHEL; PETERS, 2017). Esta sensibilidade estética pós-moderna serviu de critério para a seleção dos dois último casos a serem analisados nesta tese. Os objetos desviados incorporam a extravagância sob perspectivas estéticas e políticas que surgem da experiência da estranheza percebida por sujeitos que se reconhecem como minorias identitárias.

80 “The whole point of Camp is to dethrone the serious. Camp is playful, anti-serious. More precisely, Camp involves a new, more complex relation to “the serious.” One can be serious about the frivolous, frivolous about the serious.” (SONTAG, 2013, p. 216).

A vulgarização, através da dialética entre produção material e narrativa, se estabelece, pela performance, entre a percepção e o gesto comunicativo. Primeiro, analiso o caso do Memelito, um objeto-instalação criado pelo coletivo Saquinho de Lixo (@saquinhodelixo) exposto no Sesc 24 de Maio em São Paulo em 2019 que surge da partilha livre de memes digitais e da validação em escala institucional de uma linguagem informal popular desenvolvida pela juventude. Em seguida, analiso o caso do Tabernáculo da Edificação da artista evangélica, negra e transexual Ventura Profana, em que o mobiliário usado em cultos neopentecostais é desviado para se tornar suporte para a construção de uma nova igreja que acolhe encontros e rituais coletivos que contemplem outros corpos não normativos.

4.1. DA CONSCIÊNCIA PARA A TRANSFORMAÇÃO: A ESTRANHEZA

No desvio, o elemento material é deslegitimado de sua condição de propriedade e de seu valor de exclusividade dentro de uma cultura capitalista hegemônica, ele é então atualizado pelos sujeitos que o usam através de suas narrativas singulares e cotidianas, para, finalmente, ser vulgarizado a partir de uma nova abordagem consciente de sua condição incômoda, desajustada, grotesca, carnavalesca, revoltada etc. O desvio é um produto da tomada de consciência coletiva de uma situação que é considerada inconveniente e que, por isso, é transformada para se adequar às novas demandas de uma comunidade. Vulgarizar é a última etapa do método do desvio. Ela se desenrola através de práticas de experimentação estética e política dos elementos deslegitimados e atualizados através de atividades em que os sujeitos desviadores/desviantes transformam a realidade externas a si e a si próprios. O desvio é considerado um método que se baseia em uma práxis coletiva de produção social e cultural de espacialidades construídas *pelas* espacialidades existentes.

A partir dos conceitos mobilizados nos dois capítulos anteriores (Deslegitimar e Atualizar), usarei a partir de agora o termo “estranheza” como conceito constituído a partir da aproximação lexical de dois marcos teóricos importantes nesta pesquisa: a perspectiva psicanalítica de Freud sobre o estranho familiar (*Unheimlich*) e a visão materialista histórica de Marx sobre o estranhamento (*Entfremdung*). A estranheza faz referência, simultaneamente, ao estranhamento marxista no que se refere, *materialmente*, à prática das atividades cotidianas produtivas que evidenciam o problema da separação, e também ao estranho freudiano, *simbolicamente*, como experiência subjetiva de reativação da memória, dos afetos e do

atravessamento de fronteiras entre o Eu e o outro.

Proponho uma aproximação teórica entre Marx e Freud. Apesar das enormes diferenças entre as propostas dos dois teóricos, ambos possuem forte espírito crítico, típicos dos modos de pensar e fazer modernos. Marx vê as coisas em um sistema de relação dialética mediado pelo trabalho. As relações não são somente conexões externas entre duas ou mais coisas separadas e independentes: as relações são iminentes a cada coisa e as relações são iminentes entre coisas (WESTIN, 2014). Também Freud reconhece, pela via da linguagem, a condição indispensável do indivíduo estar em relação com o outro para que seja possível se constituir como sujeito. Ambos enxergam no isolamento e na passividade silenciosa a origem do mal-estar moderno. Como breve conclusão, destacamos uma semelhança entre as teorias: é necessário tomar consciência de sua condição para promover uma transformação de si mesmo e do mundo (FROMM, 1965). Por servir de gatilho para a transformação — seja pela via da deslegitimação coletiva do aspecto de propriedade privada do material produzido, seja pela via da atualização narrativa das experiências subjetivas cotidianas — a tomada de consciência da estranheza serve de convite para o desvio.

Christian Dunker (2017) diz que em face da inquietude e do mal-estar haveria uma escolha a ser feita entre mudar o mundo (como abordagem coletiva, material e histórica) *ou* mudar a si mesmo (como abordagem subjetiva e simbólica). Discordo desta colocação, pois considero a práxis como método de transformação que evidencia a possibilidade de produzir e experimentar simultaneamente, sem que haja a necessidade de fazer uma oposição binária entre uma coisa ou outra. O desvio, então, atua como o terceiro termo em uma estrutura dialética, ele desconstrói binômios — coletivo/individual; produção/uso; materialidade/narrativa; edifício/cidade — com atitudes intercambiáveis de engajamento. O desvio também incorpora e supera a hierarquia entre as necessidades coletivas e as individuais que podem vir a catalisar processos de tomada de consciência da estranheza. Ou seja, localizar a estranheza presente em situações cotidianas é o ponto de partida para que experiências urbanas transformativas das materialidades que servem de suporte para a vida cotidiana se iniciem. Ao ser desviado, o elemento é recolocado em jogo: ele é considerado sob seus aspectos históricos — deslegitimado, atualizando e vulgarizado — com base na crítica das condições de vida material e narrativa do presente e do passado.

As experiências de estranheza vividas em situações ordinárias configurariam um escape momentâneo da condição contemporânea de alienação e passividade e seria capaz de desencadear processos transformativos, transformados e transformáveis pela inquietação gerada. Ou seja, o descontentamento seria combustível para a manifestação de possibilidades

contra-hegemônicas desviantes que se iniciam a partir da tomada de consciência de um problema após o esforço de narrar o que muitas vezes é inominável. Como método, o desvio se oferece como uma situação de envolvimento entre seus agentes, possibilitando experiência e produção das novas materialidades construídas a partir da estranheza. A estranheza pode ser enfrentada pela deslegitimação do estatuto do capital e do espetáculo, pela elaboração narrativa das experiências subjetivas de uso do espaço e pela vulgarização via práxis performada pelos corpos desviantes.

Uma diferença é fundamental entre as abordagens de Freud e Marx relacionadas ao conceito de estranheza. O estranhamento no trabalho, de acordo com Marx, pode ser superado. Já o estranho familiar, para Freud, é ineliminável, apesar de o medo ser um afeto controlável. Na condição neoliberal urbana contemporânea, o medo é provocado como estratégia de mobilização reacionária. O discurso da manutenção da ordem hegemônica e a insistência no binômio liberdade *versus* segurança condiciona o comportamento de maneira que as atitudes transformativas (ou “revolucionárias”) são vistas como um gesto a ser reprimido. De acordo com Marcelo Lopes de Souza (2008), o medo considerado sob o viés econômico globalizado do neoliberalismo supera a oposição entre Norte e Sul Global, pois há uma possibilidade de precarização subjetiva associada às perdas ambientais e climáticas, à destruição atômica, aos embargos econômicos, às pandemias etc. Em menor escala, o medo e as narrativas de sofrimento são potencializados pela piora das condições de trabalho e pela conectividade digital do indivíduo isolado e desamparado pelo Estado. Em vez do isolamento alienado que se alimenta de imagens-mercadorias, os boicotes cotidianos individuais e coletivos se mostram indispensáveis no esforço de escapar das estratégias disciplinares e racionalizadas de controle da ordem.

Richard Sennet (1970) elabora um importante argumento em defesa da desordem: ao libertar a cidade da lógica estratégica prescritiva, os cidadãos tomariam o controle sobre si mesmos e se tornariam mais conscientes uns dos outros. Para Sennet (1970), o conflito deve ser aceito como parte legítima das relações estabelecidas na esfera pública. Em seu livro “Os usos da desordem”, Sennet (1970) defende uma abordagem anárquica de planejamento urbano, em que reuniões e ações comunitárias contemplam disrupções individuais e permitem a expressão de diferenças culturais dentro de um território compartilhado por diferentes grupos, sem medo de conflitos ou silenciamentos. Sob a égide de Freud, o autor nega o conceito de desenvolvimento “transformativo” e adota a ideia de um desenvolvimento “aditivo”, em que novos elementos não alteram a essência dos anteriores. Em vez disso, percebe-se um processo de alargamento da percepção e dos desejos, que se entrelaçam como em um mosaico.

A abordagem de Sennet (1970) sobre a Sociologia Urbana defende que os sujeitos nunca se desfazem do que foram antes: “[...] a realidade psíquica de uma vida não é sua aparência momentânea, mas também sua história” (SENNET, 1970, n. p., tradução nossa⁸¹). O sociólogo também usa Karl Marx como referência, especialmente ao se posicionar contra a injustiça econômica e em favor da crença de que, em uma sociedade de abundância, a desordem permanente com base na comunicação seria possível porque a sobrevivência dependeria de atos e experiências sociais, e não da propriedade privada de bens materiais.

Ele desenvolve seu argumento em favor da “Cidade Aberta”, que liberaria o espaço urbano da rigidez dos ambientes prescritivos e dos comportamentos autoritários e burocráticos centralizados na gestão municipal. A ideia do autor parte da criação de redes que se fundamentam em argumentos anarquistas. Nesse sentido, grupos autônomos se articulam de maneira não hierárquica a fim de estarem em uma luta permanente com pautas de importância local que propõem formas alternativas de governança e vida comunitária. Esta organização descentralizada favorece a distribuição de bens públicos e a gestão local de certos serviços. A descentralização tem como objetivo envolver mais pessoas não-especialistas no planejamento das cidades, a partir da escala dos bairros, para integrar a necessidade de comunicação entre grupos sociais diferentes em uma mesma comunidade.

É essa “fuga da liberdade”, nas palavras de Erich Fromm, que acaba deixando um homem conscientemente entediado, ciente de que está sufocando, embora possa se recusar a enfrentar as razões de sua sufocação. O tédio que surge desse esconderijo é bastante natural, pois é, como disse Nietzsche, a voz da criatura em cada homem que tenta fazer-se ouvir.

Se as situações sociais puderem ser movidas, passo a passo, em direção a um ambiente social em que a diversidade humana possa se expressar, acredito que essa “criatura no homem” será dominante e se envolverá, movida pelo tédio com o que os homens fazem desnecessariamente para se manterem seguros. O sentimento de tédio na nova geração da classe média é a expressão oculta e, por enquanto, não desenvolvida de um desejo de diversidade. (SENNET, 1970, n. p., tradução minha⁸²).

Um importante efeito das cidades anárquicas sobre os sentimentos das pessoas que enfrentam os problemas do dia a dia diz respeito à eficiência utilitária da própria cidade. A respeito desta frente material de investigação, o arquiteto Pablo Sendra se junta a Sennet para

81 “Freud’s and James’s great gift to the present was to show how living creatures never shed off what they have been earlier, to show how the psychic reality of a life is not its momentary appearance but also its history.” (SENNET, 1970, n. p.).

82 “If social situations can be moved, step by step, toward a social environment in which human diversity is permitted to express itself, I believe this “creature in the man” will take hold and become involved, driven by the boredom with what men do unnecessarily to keep themselves secure. The feeling of boredom in the new middle-class generation is the hidden, and, as yet, undeveloped expression of a desire for diversity.” (SENNET, 1970, n.p.)

atualizar o argumento em favor da cidade aberta ao dissenso e à desordem para a década de 2020. Eles exploram as possibilidades de adaptação de infraestrutura urbana a fim de flexibilizar a vida cotidiana em uma comunidade, através de novas configurações materiais mais abertas a adaptações (SENDRA; SENNET, 2020). Em outras palavras, ao descrever e analisar experimentos de design que, contraditoriamente, tentam não determinar o ambiente construídos, eles pesquisam desvios de elementos urbanos capazes de acolher a desordem e que servem de infraestruturas para essa desordem. Espacialidades projetadas por urbanistas, arquitetos e designers têm, necessariamente, implicações práticas ligadas às noções estratégicas, portanto, éticas. Quando agimos, não afetamos apenas o mundo, mas também a nós mesmos, logo, quando esses profissionais abstraem e reificam o mundo em uma análise lógica, o fazem assim pois são, eles mesmos, parte do mundo que está sendo analisado. É importante lembrar, portanto, que o aspecto material/espacial que dá suporte à vida urbana em sociedade estabelece meios de troca e de comunicação capazes de interromper e transformar o indesejável.

Mas por que vulgarizar?

Quarta regra de método desviante (“Método é desvio”, dizia um velho mestre quase chinês, Walter Benjamin): não se levar tão a sério assim, só porque estudou latim e grego ou fez doutorado na Alemanha ou consegue entender Heidegger. Mais radicalmente: não levar demais a sério as “opiniões” pessoais, em particular as suas. São, no melhor dos casos, somente a ocasião de ir além delas, do reino dito encantado das “idéias” e “crenças” subjetivas. Não cair na ilusão liberal de que a liberdade se esconde nas escolhas individuais, arbitrarias e/ou manipuladas. Se há algo que a reflexão filosófica pode realmente ajudar a pensar é a necessidade de ultrapassar, de ir além — isto é de “transcender” — os pequenos narcisismos individuais para vislumbrar “o vasto oceano da Beleza” (dizia o velho Platão), o Reino do Espírito, dizia outro velho senhor idealista, hoje talvez digamos o “enigma do Real” ou, então, as linhas de fuga e os acontecimentos.

Essa dimensão “objetiva” (não em oposição ao “sujeito”, mas levando em questão a materialidade e a historicidade das “coisas” que nos resistem e nos atraem) do pensamento justifica a exigência, imprescindível, da *diferenciação conceitual*, isto é, do esforço e da ascese (*askesis*, ou exercício, em grego) conceituais: não se trata de malabarismos intelectuais complicados, mas de tentativas sempre reiteradas de compreender o “real” sem violentá-lo. (GAGNEBIN, 2006, p. 2).

Narrar distopias e utopias, partilhar o sofrimento e desobedecer as normas foram os principais modos de superação da estranheza apresentados em cada capítulo até agora. Eles partem de uma ação cotidiana comum: os sujeitos reclamam e propõem situações absurdas para dar relevo a um problema que até então estava sendo ignorado. “Re-clarar”: um gesto que chama de novo, repete e exige que seja dada atenção a uma demanda colocada por si. Ao tomar consciência de uma situação que gera mal-estar, o sujeito reivindica visibilidade, denuncia repetidamente por vias escandalosas (visto que clamar é bradar, proferir em voz

alta). Ou seja, o desvio é uma forma de protesto. Freud diz que o reclamar é fonte de satisfação (2020a). Narrar, repetir em voz alta uma narrativa de sofrimento e encontrar no outro, pela partilha, o reconhecimento de si para promover uma transformação prática, material, que perdura e se torna suporte para a narrativa. A reclamação pode ser uma estratégia de reinserção, de desalienação. Somente a partir da tomada de consciência é possível desviar.

4.2 O MAU GOSTO PERFORMÁTICO

Em *O desvio como negação e como prelúdio* (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959), os situacionistas apresentam o desvio como um jogo de utilidade prática. Ao incentivarem o uso de elementos preexistentes, muitas vezes por meio de uma paródia de sua condição atual, a IS evidencia a força do elemento desviado antes e depois da prática, por conta da coexistência de um significado anterior e de outro imediato ao desvio. A vulgarização do elemento advém da possibilidade de ele ser descontextualizado de seu sentido original e transformado plástica, narrativa ou performaticamente.

“O desvio é um jogo devido à capacidade de desvalorização”, escreve Jorn em seu ensaio *Pintura Desviada* (maio de 1959), e ele acrescenta que todos os elementos do passado cultural devem ser ‘reinvestidos’ ou desaparecer. O desvio se revela assim como a negação do valor da organização prévia de expressão. Ele surge e se fortalece cada vez mais no período histórico do declínio da expressão artística. Mas, ao mesmo tempo, as tentativas de reaplicação do ‘bloco desviável’ como material para um outro conjunto expressam a pesquisa de uma construção mais ampla, em um nível superior de referência, como uma nova unidade monetária da criação.

A I. S. é um movimento muito especial, de natureza diferente das vanguardas artísticas anteriores. A I. S. pode ser comparada, na cultura, por exemplo, a um laboratório de pesquisas, e também a um partido, onde nós somos situacionistas, e onde nada do que fazemos é situacionista. Isto não é uma negação para ninguém. Nós somos partidários de um certo futuro de cultura, de vida. A atividade situacionista é uma profissão definida que nós não exercemos ainda.

Assim, a assinatura do movimento, o traço de sua presença e de sua contestação na realidade cultural de hoje, já que nós não podemos de jeito nenhum representar um estilo comum, seja ele qual for, é então a prática do desvio. (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959, p.10-11, tradução nossa⁸³).

83 “*Le détournement est un jeu dû à la capacité de dévalorisation*’, écrit Jorn, dans son étude *Peinture détournée* (mai 1959), et il ajoute que tous les éléments du passé culturel doivent être « réinvestis » ou disparaître. Le détournement se révèle ainsi d’abord comme la négation de la valeur de l’organisation antérieure de l’expression. Il surgit et se renforce de plus en plus dans la période historique du dépérissement de l’expression artistique. Mais, en même temps, les essais de réemploi du « bloc détournable » comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d’une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création.

L’I.S. est un mouvement très particulier, d’une nature différente des avant-gardes artistiques précédentes. L’I.S. peut être comparée, dans la culture, par exemple à un laboratoire de recherches, et aussi bien à un parti, où nous sommes situationnistes, et où rien de ce que nous faisons n’est situationniste. Ceci n’est un désaveu pour

As pinturas desviadas de Asger Jorn apresentam uma crítica ao universo artístico-cultural: o artista aponta que as obras de arte são objetos que devem ser atualizados de acordo com o tempo em que se vive. Eles devem ser desviados, pois não são um fim em si mesmos. Na sua exposição intitulada *Peinture Détournée* (“Pintura Desviada”) realizada na Galerie Rive Gauche em Paris em maio de 1959, ele faz uma crítica à expressão artística convencional e ao julgamento institucional por qual as manifestações artísticas são submetidas, sob os critérios dos especialistas acadêmicos de arte clássica (JORN, 1959). Jorn afirma a necessidade de sacrificar obras de arte clássicas como um manifesto do mau-gosto, “um monumento em honra à pintura ruim”, pois, para ele, apenas a partir da desvalorização seria possível abrir caminho para o desenvolvimento de novos valores estéticos e sociais (JORN, 1959). A característica paródico-séria sobre obras preexistentes orientaria sua ação contra o absoluto, pois não se pretende inovadora, mas, sim, crítica aos valores da tradição moderna. Com a exposição de 1959, o artista aspira a um movimento de autodestruição do mundo da arte por meio do desvio da cultura hegemônica burguesa dominante (GENTY, 1998). Jorn se denominava um marxista vulgar e afirmava que as fontes da construção estética eram populares e deveriam ser socializadas, afastadas da lógica artística acadêmica que se afastava da vida cotidiana (WARK, 2019).

O argumento em defesa da vulgarização no método do desvio se baseia na crítica feita pelos situacionistas contra a elitização das formas de arte acadêmicas e a favor da sobreposição de referências cotidianas para que o material artístico existente adquira sentido na contemporaneidade. Porém, a crítica ao aspecto da hegemonia, na abordagem deste texto, extrapola o campo das artes e é deslocada para a experiência urbana na complexidade constitutiva de suas diferenças sócio-territoriais, dos dilemas do multiculturalismo e dos desafios políticos e econômicos da conjuntura global pós-industrial (BUTLER; LACLAU; ŽIŽEK, 2000)⁸⁴.

personne. Nous sommes partisans d'un certain avenir de la culture, de la vie. L'activité situationniste est un métier défini que nous n'exerçons pas encore.

Ainsi, la signature du mouvement, la trace de sa présence et de sa contestation dans la réalité culturelle d'aujourd'hui, puisque nous ne pouvons en aucun cas représenter un style commun, quel qu'il soit, c'est d'abord l'emploi du détournement.” (INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, 1959, p. 10-11).

⁸⁴ Os três autores do livro usado como referência para tratar do conceito de hegemonia possuem abordagens distintas, esta tese se aproxima e articula duas delas. Conforme os marcos teóricos tratados no capítulo anterior, me aproximo das colocações feitas por Slavoj Žižek, que aborda a teoria lacaniana sobre o “Real” para discutir a falta intrínseca de determinação de linguagem que condiciona o sujeito inserido no contexto cultural pós-moderno orientado pelo capitalismo global. Também me aproximarei, mais adiante, dos argumentos feitos por Judith Butler, que enfatiza a dimensão da negação hegeliana para discutir as diferenças colocadas por movimentos culturais que reivindicam os diferentes corpos que ocupam e circulam no espaço urbano sob a perspectiva *queer*. Sob a égide de Foucault e Derrida, Butler conduz uma discussão pós-estruturalista acerca da

A vulgarização, na dialética entre produção material e narrativa, é feita entre a *percepção* e a *representação*, logo, é mediada pelos corpos que efetivam a transformação do desvio pela performance. Por isso, o foco de análise se dará na escala de objetos cotidianos, ou seja, as coisas urbanas que estão ao alcance do corpo e que são desviadas coletivamente, através dos gestos performáticos de quem os desvia.

Dando sequência às considerações sobre a pós-modernidade como perspectiva histórica de análise, destaco algumas abordagens que questionam o gosto acadêmico das artes e da alta cultura através da vulgaridade dos objetos produzidos a partir da segunda metade do século XX. A Arte *Pop* é o movimento de vulgarização das artes que mais se destacou desde o final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960 como possibilidade de reconhecimento dos costumes da classe média e de seus padrões de consumo, ao elevar objetos mundanos ao *status* de alta cultura. Objetos cotidianos são representados como itens de consumo que podem ser comprados em supermercados ou reconhecidos como celebridades da cultura de massas são deslocados de seus lugares de consumo e passam a ocupar galerias de arte. Por exemplo, a Marilyn Monroe foi um tema recorrente de muitos artistas⁸⁵. Assim, a diferenciação hierárquica entre baixa-cultura e alta-cultura tentava ser superada pelo movimento da Arte *Pop*, que fazia críticas abertas à arte acadêmica, principalmente ao Expressionismo Abstrato (MCCARTHY, 2002).

Algumas das qualidades que destacam os objetos produzidos por artistas *pop* são a literalidade da abordagem narrativa, a repetição que faz referência aos modos de produção e de divulgação em massa dos produtos de consumo cotidiano e uma certa obsessão no que refere aos temas tratados. Esses atributos apontam para a suspensão dos sentidos, alienação e perda significativa relativa à manifestação das obras em favor da ideia das obras. A Arte *Pop* foi um movimento que apresentou uma objetividade radical por se debruçar sobre a revelação do fetiche da mercadoria e da objetificação dos corpos da sociedade de consumo dos países industrializados no pós-guerra. Muitas obras de Arte *Pop* são assumidamente satíricas e quase todas têm um elemento de deboche. São manifestações antissociais mas não são anticulturais como as dadaístas quiseram ser (RICHARDSON, 1966). O *Pop* tem um programa de rejeição aos valores culturais acadêmicos reconhecidos pelo “*Establishment*” legitimado do campo das artes, mas aceita e às vezes enaltece a frugalidade da sociedade de massas.

política das diferenças sexuais e propõe uma condição “contra-imperialista” das representações baseada nos processos de identificação não binária e mobilização dos corpos marginalizados pelo sistema capitalista e heteronormativo hegemônico.

⁸⁵ Na década de 1960, Andy Warhol, James Gill, Robert Indiana, Richard Hamilton e Pauline Boty foram alguns dos artistas *pop* que desenvolveram obras cujo tema era a representação da figura célebre de Marilyn Monroe.

Esta breve apresentação do movimento artístico ilustra e introduz duas categorias de análise de cultura de massa típicas da sociedade pós-modernista: o *kitsch* e o *camp*. Essas duas categorias podem se sobrepôr em algumas situações, mas o caráter principal que as difere é o desempenho dos corpos e seus modos de experimentação. O *camp* é reconhecido como um modo de sensibilidade estética de corpos que se identificam pelo exagero da performance de gênero e de classe; o *kitsch* surge de uma cultura de representações mecanicamente reproduzidas e que depende de padrões pré-formulados para repetir experiências melodramáticas e sensações falsas que apelam para a cultura de massas de viés corporativo. Não há consenso entre comentadores e críticos do século XX a respeito desta manifestação popular, mas, na maioria das vezes, o *kitsch* é julgado como mau gosto a partir de perspectivas classistas (mau gosto da parte de quem?). Por isso, o *kitsch* serve como ferramenta descritiva de situações em que objetos vulgares são produzidos desse modo deliberadamente (KLEINHANS, 1994).

O *camp* é um marco teórico da estética pós-modernista que trata da performance exagerada e da interpretação radical de objetos produzidos em contextos culturais de massa. O termo *camp* deriva da gíria policial usada na Austrália para caracterizar trabalhadores do sexo: “*Criminal Adult Male Prostitute*” (“Criminoso adulto prostituto do sexo masculino”). Assim, o *camp* muitas vezes é descrito como gesto enfático e exagerado de feminilidade e é associado a homens homossexuais. Mas, para Susan Sontag (2013), autora do notório ensaio *Notes on Camp*, o *camp* vai além disso. Ela argumenta que se trata de uma categoria que ostenta seriedade, mas que não pode ser levada a sério demais justamente por ser assumidamente excessiva: “É constrangedor ser solene e acadêmico sobre o *camp*. A pessoa corre o risco de produzir, ela mesma, uma obra *camp* muito ruim” (SONTAG, 2013, p. 208, tradução nossa⁸⁶)

No ensaio de Sontag (2013, p. 216), ela afirma que o *camp* encarna a vitória do estilo sobre o conteúdo, da estética sobre a moralidade e da ironia sobre a tragédia. É nesse ponto que considero importante abordar o aspecto da vulgarização após a atualização no desvio, em que o sujeito elabora narrativas de sofrimento para se haver com a falta, com o mal-estar e com o vazio. O *camp* tensiona a seriedade através de uma sensibilidade brincalhona, mas que se leva a sério, pois o que está em jogo é o corpo e o modo de vida de quem desvia o elemento. O *camp* é divertido, mas no sentido de estar “rindo de nervoso” das condições morais e políticas hegemônicas que oprimem as minorias identitárias. A teatralidade surge com o uso exagerado e solene de objetos cotidianos pelos sujeitos considerados à margem do sistema

86 “*It’s embarrassing to be solemn and treatise-like about Camp. One runs the risk of having, oneself, produced a very inferior piece of Camp.*” (SONTAG, 2013, p. 208).

cultural. A estética camp, portanto, se configura como uma linguagem e como um modo não normativo de consumo e de produção de materialidades e narrativas (DRUSHEL; PETERS, 2017).

Assim como o *kitsch*, o *camp* não faz distinção entre objetos autênticos e únicos e os produzidos e repetidos em massa. “O sujeito elegante do novo estilo, o amante do *Camp*, aprecia a vulgaridade” (SONTAG, 2013, p. 217, tradução minha⁸⁷). Nesse sentido, o *camp* apresenta uma literalidade admirável, pois o seu bom-humor se baseia no envolvimento e na identificação do sujeito com uma situação ou objeto enquanto ele aprecia comicamente suas contradições (KLEINHANS, 1994). “A afirmação máxima do Camp: é bom *porque* é péssimo.” (SONTAG, 2013, p. 219, tradução minha⁸⁸, grifo original). Ao traduzir a seriedade e o mal-estar em banalidades exageradas, copiadas, desprendidas de condições moralizantes de indignação, o humor se torna um eficiente mecanismo estético para narrar o sofrimento urbano.

4.3 OS OBJETOS, SEUS RESÍDUOS E PROFECIAS

Frederic Jameson (1994, p. 192) afirma que o terror do pequeno burguês é a vulgarização. Tornar objetos e ideias acessíveis a uma maior quantidade de pessoas, independente de sua posição de classe, é ampliar o acesso a referências e potencializar o processo de superação da ordem hierárquica de poder de um grupo social dominante sobre os outros. O acesso à educação formal seria uma característica que reforça o sistema de dominação cultural performado pelas classes altas (BOURDIEU, 1979). Além disso, o movimento de vulgarização das referências culturais é facilitado pela ampliação das tecnologias de informação e de comunicação desenvolvidas de maneira acelerada ao longo do século XX⁸⁹.

Jameson (1994) é enfático a respeito da necessidade de historicizar as análises feitas sobre movimentos culturais. Ele denuncia o movimento modernista da primeira metade do século XX como elitista, que demanda conhecimentos acadêmicos para sua incorporação e apreciação. Ele argumenta que o período modernista coincide com o capitalismo de monopólio típico do início do século XX e que seria uma resposta complexa de caráter cultural, artístico e social ao processo de modernização da época que valorizava

87 “*The new-style dandy, the lover of Camp, appreciates vulgarity.*” (SONTAG, 2013, p. 217).

88 “*The ultimate Camp statement: it’s good because it’s awful.*” (SONTAG, 2013, p. 219).

89 A discussão a respeito da aceleração tecnológica a partir do século XIX foi conduzida com mais detalhes no item 2.1, sob a perspectiva de Walter Benjamin (1987a).

demasiadamente a noção do “novo”. Dessa maneira, apesar de o modernismo ter surgido como um movimento de viés social, seus modos racionalizados e abstratos de produção e de recepção acabam por reforçar o sistema capitalista industrial.

Como contraponto ao elitismo modernista, Jameson (1994) apresenta um processo de “culturalização da vida cotidiana” através de imagens presentes na cultura de massas e no advento do *pop* a partir da crise do movimento modernista do final da década de 1950. Ao considerar o processo de massificação de acesso a bens industrializados e fetichizados pela publicidade, percebe-se uma contradição que se desdobra ao longo da transformação do uso de objetos: o *pop* não recorre à lógica de originalidade das obras, mas foca no alargamento das condições de acesso e de significação por uma quantidade maior de pessoas (MCCARTHY, 2002). O pós-modernismo estabeleceria, então, uma ruptura com o modernismo, pois se estrutura a partir do pastiche. O pastiche é um “historicismo libidinal”, uma prática formal dominante que atravessa o espectro artístico de referências estilísticas históricas locais anteriores dotado de uma linguagem simplificada para comunicá-las.

O acesso às referências *pop* é condicionado pela presença de grandes corporações e pelo consentimento dos artistas diante do poder capitalista espetacular que se consolida como mediador das relações sociais cotidianas. Em resumo, a ampliação do acesso a bens materiais a partir da segunda metade do século XX passa a ser tema de interesse temático e de representação artística. O processo de significação narrativa das obras é mediado por interesses do capital privado e pela lógica do desejo associado a prazeres consumíveis. Para Jameson (1994), a imagificação ajudou a ressignificar a cultura através do acesso a bens produzidos em massa e da legitimação de réplicas como objetos de arte acessíveis à recepção estética popular e à experiência coletiva. Entretanto, ela também teve como consequência a despolitização do moderno e a passagem ao consumo cultural cotidiano via imagens fetichizadas, que incentivam visões e concepções individualistas em que prevalece a busca pela propriedade privada. A condição espacial da segunda metade do século XX — a propriedade corporativa —, graças a seus recursos tecnológicos de publicização em grande escala, supera a noção de propriedade privada individual.

Jameson (1994) desenvolve o conceito de “realismo sujo”, a partir da concepção sublime da contemporaneidade, em que o espaço infinito é construído e feito a partir de referências pós-modernistas. O aspecto “sujo”, para o autor, aponta para uma dimensão coletiva dos traços de uso e vida anônimos das massas. O realismo sujo pode ser aproximado à estética populista *kitsch*, típica de Las Vegas e da Disneylândia, em que se valoriza a visibilidade dos gestos e a publicização do gosto em uma sociedade em que a burguesia

urbana não mais se vale dos valores tradicionais da privacidade. A experiência está ligada à ideia de falsificabilidade e de acesso às experiências via consumo de materialidades de viés cultural. O realismo sujo se atém a detalhes de caráter local e a nuances estéticas e lexicais, mas sem polimento. O conceito de realismo sujo surgiu no campo da literatura norte-americana de abordagem histórica e regionalista, na forma de conto ficcional, e foi originalmente aplicado ao campo da arquitetura por Liane Lefavre (JAMESON, 1994). Nas narrativas literárias, os personagens frequentam espaços de comércio local como lanchonetes de beira de estrada, supermercados e escritórios, escutam música sertaneja, consomem bebidas alcoólicas, assistem televisão e praticam atos ilícitos ou eticamente ambíguos.

O neo-regionalismo, como o neo-étnico, é uma forma especificamente pós-moderna de reterritorialização; é uma fuga das realidades do capitalismo tardio, uma ideologia compensatória, em uma situação na qual regiões, da mesma forma que os grupos étnicos, foram fundamentalmente varridas, reduzidas, padronizadas, mercantilizadas, atomizadas ou racionalizadas. A ideologia do regionalismo é a sentimentalização, pelos contistas em questão, da natureza da vida social e do sistema socioeconômico no megastado atual. (JAMESON, 1994, p. 190).

Jameson considera o pós-modernismo como um “dominante cultural” que deve ser situado historicamente a partir dos processos de mercantilização que o ensejam e que operam através do desejo de consumo de produtos culturais. É insuficiente definir o pós-modernismo apenas como um “estilo”, pois ele é a manifestação de uma fusão entre cultura e economia. Conseqüentemente, o autor considera que o pós-modernismo apresenta influências profundas e talvez formativas sobre as subjetividades pós-modernas (HAWKINS, 1992).

A questão da parte, aqui — componente, fragmento, elemento ou bloco de construção — parece dominante, muito além do assunto meramente “superficial” da “ornamentação”, na medida em que, particularmente na obra de Moore e Graves, o que frequentemente parece construir o edifício em si mesmo é, de algum modo, a relação vazia ou paradoxal das várias partes entre si. (JAMESON, 1994, p. 216).

A narrativa cotidiana e o consumo cultural do período pós-modernista sustenta a arquitetura como um cenário de brevidades, baseado na noção de fragmento e na não necessidade de estabelecer relações de síntese. O quadro semiótico da pós-modernidade, para Jameson (1994), é uma acumulação de sinônimos retirados de sistemas diferentes e que são sobrepostos. Os fragmentos de imagens e textos presentes na linguagem arquitetônica atuam em movimentos de coincidência significativa que, quando se encontram, constituem localmente novos argumentos a partir de procedimentos de descobertas de significados até então ausentes. A falsificabilidade dos elementos, descontextualizados e repetidos, e sua

distribuição fragmentária pelo espaço atua como um modo de objeção que trivializa o sistema e opera a partir da vulgarização.

Certamente uma variedade de atitudes em relação ao “componente” pode ser imaginada aqui — decorações e significantes flutuantes, tantos como uma multidão inteira, objetos parciais (Melanie Klein), neologismos e vocabulário variado, os conteúdos de vários tipos de ferramentas, e até derivados moleculares ou lixo; mas o leque de variações provavelmente se abre em uma grande curva que vai das matérias-primas aos módulos, o que quer dizer, do estilo à construção. (JAMESON, 1994, p. 215).

Destaco nesta análise a dimensão narrativa do desvio através da falsificabilidade de componentes. O cotidiano urbano, condicionado pelo acesso a bens de consumo industrializados e publicizados, se desloca de sua banalidade para ocupar o lugar de narrativa realista suja, eminentemente coletiva, fragmentária e vulgar. Os casos analisados a seguir tratam de microficcões construídas a partir de performances replicáveis e não totalizáveis de/com objetos que se desdobram no limiar entre a plasticidade e a narrativa.

“É que a nova microficcão pode vir empacotada como um protesto, revolta, subversão e similares” (JAMESON, 1994, p. 191). Não se deve desconsiderar que o fragmento na condição sublime pós-moderna, em sua sujeira e estranheza, pode ser um instrumento de transformação com alcance popular amplo. Sob essa premissa, proponho dois estudos de caso de desvio de objetos sob a ótica da vulgarização. O primeiro, *Memelito*, é um monolito que transmite *memes* brasileiros popularizados na internet e que foi exposto em um grande centro cultural em São Paulo no ano de 2018. O segundo caso, *Tabernáculo da Edificação*, trata do desvio cênico de mobiliários que compõem espaços religiosos de igrejas neopentecostais e que passam a servir de suporte para a performance de uma artista *queer*.

4.4.1 Caso de vulgarização: o Saquinho leva seu lixo digital para dentro do museu

O caráter espetacular das relações sociais contemporâneas é potencializado pelas novas possibilidades de difusão midiática digitais, e essa nova condição tecnológica em rede colabora para processos acelerados de subjetivação. De acordo com Shifman (2012), a internet atua como facilitadora da construção de novos gêneros visuais de expressão propagáveis em massa, que são distribuídos e compartilhados rapidamente pelas redes digitais. Esses novos gêneros imagéticos de comunicação digital abarcam um conjunto complexo de implicações e significados atribuídos à cultura digital contemporânea ao longo dos anos. Os processos comunicativos e os novos suportes criados com o avanço técnico e tecnológico

estabelecem relações culturais e sociais traçadas pelos usuários das redes cibernéticas. Essas relações ultrapassam a lógica física territorial de oposição entre centro e periferia. Isso se deve à presença de infraestrutura de telecomunicação através dos territórios com diferentes condições de urbanização⁹⁰ e à ampliação de acesso a aparelhos pessoais com acesso à internet, com destaque para o crescente uso de *smartphones*⁹¹ (IBGE EDUCA, 2019; GOVERNO DO BRASIL, 2021; ANATEL, 2021).

A internet e seus vários aplicativos fornecem um ambiente ideal para a distribuição de *memes* em grande escala (SHIFMAN, 2012). Os *memes* podem ser caracterizados como entidades dinâmicas construídas culturalmente, que se entrelaçam e interagem a partir do compartilhamento em massa dentro de uma comunidade. O conceito de *meme* surge a partir da aplicação das ideias relativas aos genes, unidades de informação biológica, cuja característica essencial é a possibilidade de replicação. Além disso, os genes são sujeitos a mutações que passam pelo processo de seleção natural, de modo que apenas os mais aptos e adaptados às circunstâncias ambientais se replicam.

Richard Dawkins (1990) faz uma analogia desse processo biológico no contexto de produção de informações culturais: ideias e gestos são comunicados entre indivíduos de uma comunidade, são interpretados e replicados como cópias. Essa cópia será registrada na memória de outros indivíduos que podem dar sequência a novos ciclos de replicação. As cópias podem apresentar diferenças da informação original, e, dependendo de qual for mais adaptada ao meio em que se insere, as novas variantes culturais serão mais ou menos bem-sucedidas ao se espalharem pela população. Tal como os genes, elas passam por processos de seleção natural e evolução. Heylighen (1999) descreve a replicação de *memes* como um processo em quatro etapas: assimilação, retenção, expressão e transmissão. Para o autor, imagens, livros, poemas, teorias, religiões, linguagem, melodias, rumores, etc. são entidades culturais meméticas. Nas ocasiões em que os sujeitos se espelham nos hábitos de outros e reproduzem suas ideias, o padrão comportamental e informativo é copiado.

Um *meme* pode, então, ser definido como um padrão de informação, mantido na memória de um sujeito, que pode ser copiado e passado adiante para a memória de outros sujeitos. A acessibilidade à internet, a familiaridade com as interfaces digitais e a gratuidade

90 Em todos os estados brasileiros, a cobertura da tecnologia 4G em áreas urbanas é igual ou maior a 94%. Em áreas rurais, essa cobertura é consideravelmente menor, (por exemplo, apenas 3% das áreas rurais de Roraima possuem acesso à rede 4G).

91 “A Covid-19 pode ser um dos fatores que explicam esse aumento dos acessos. De acordo com o relatório, ‘com a transferência forçada de atividades para a modalidade on-line, em especial as aulas de crianças e de adolescentes, houve um aumento na compra de dispositivos para permitir a realização dessas atividades’. O celular, também segundo o documento, é o dispositivo mais barato de acesso à internet, e muitos desses aparelhos já são vendidos atrelados à contratação de um novo plano.” (GOVERNO DO BRASIL, 2021, n. p.).

das ferramentas de edição de imagem permitem que os usuários transformem *memes* existentes e criem novos com facilidade. Ao considerar imagens e vídeos meméticos, difundidos digitalmente, é importante enfatizar que a dimensão de paródia e de pastiche estavam presentes desde antes da internet (SHIFMAN, 2012; HEYLIGHEN, 1996; 1999). Vídeos sem preciosismos gráficos, produzidos por pessoas não especialistas, usando tecnologias de baixo custo e que prestam pouca atenção às formas e seus efeitos estéticos permeiam a experiência cotidiana das relações estabelecidas nas redes sociais digitais.

Em nossa era de individualização acelerada, espera-se que as pessoas moldem sua identidade e imagem de maneira única e, ao fazerem isso, construam ativamente seu “eu”. Ao mesmo tempo, os indivíduos participam com entusiasmo na formação de redes sociais, demonstrando um anseio humano duradouro pela comunalidade. A replicação de vídeos meméticos populares pode servir como um jeito de ter tudo: por um lado, os usuários que fazem *upload* de um vídeo feito por conta própria significam que são alfabetizados digitalmente, únicos e criativos; por outro lado, os vídeos derivativos costumam estar relacionados a um vídeo memético comum e amplamente compartilhado. Com essa referência, os usuários indicam e constroem simultaneamente sua individualidade e sua afiliação com a comunidade do YouTube. (SHIFMAN, 2012, p. 200, tradução nossa⁹²).

Tratarei as imagens e os vídeos meméticos como ideias vulgares, mediadoras das relações sociais digitais e praticadas em redes comunitárias cibernéticas, moldadas por normas e expectativas culturais. Essas normas têm suas raízes na história dos gêneros da cultura e da arte *pop*, desde as artes visuais e plásticas até as performáticas. Considerando as nuances historiográficas do *pop* a partir da década de 1950 (MCCARTHY, 2002), é correto afirmar que, na contemporaneidade, os usuários dos sistemas de compartilhamento de referências são movidos por lógicas econômicas, sociais e culturais de participação. De acordo com Shifman (2012), as imagens e vídeos meméticos contemplam a dimensão performática da subjetividade individual, pois os perfis de quem compartilha esse material digital (os *uploaders*) se tornam o meio midiático do *meme* e de sua informação.

É possível examinar as diferentes possibilidades de caminhos a serem percorridos pelos sujeitos na recriação desse material replicável. A partir da comparação com os genes biológicos, Dawkins (1990) resumiu em três as características o que determinaria o sucesso de disseminação de um *meme*: 1) “Fidelidade da cópia”: quanto mais fiel for a cópia, mais

92 “*In our era of accelerated individualization, people are expected to fashion their unique identity and image, and by doing so actively construct their ‘selves’. At the same time, individuals participate enthusiastically in the shaping of social networks, demonstrating an enduring human longing for communality. Replicating popular memetic videos may serve as a way to have it all: on the one hand, users who upload a self-made video signify that they are digitally literate, unique and creative; on the other, derivative videos often relate to a common, widely shared memetic video. By this referencing, users simultaneously indicate and construct their individuality and their affiliation with the YouTube community.*” (SHIFMAN, 2012, p. 200).

características do padrão inicial permanecerão após várias rodadas de cópia.; 2) “Fecundidade”: quanto mais rápida a velocidade de reprodução, mais o multiplicador se espalha; 3) “Longevidade”: quanto mais longa a presença do padrão de reprodução, mais cópias podem ser feitas.

O caso de desvio analisado neste item foi produzido pelo Coletivo Saquinho de Lixo (@saquinhodelixo), considerado um caso bem-sucedido de produção e de reprodução de memes na rede social Instagram. Em 2021, o “Saquinho”, como é carinhosamente chamado pela sua comunidade, tem mais de um milhão de seguidores. O perfil é gerenciado por um grupo de pessoas que afirma que a autoria do material publicado não é uma questão de preocupação. A linguagem usada pelos integrantes é assumidamente vulgar: “O saquinho somos nós e o chorume é o que a gente produzia” (SAQUINHO, 2020). Em entrevista, os integrantes demonstram que, apesar da linguagem coloquial usada no cotidiano do grupo, há embasamento teórico em suas experimentações:

“Meme de Internet é o que a gente faz, mas o conceito de meme foi criado em 1976 por Richard Dawkins, um biólogo”, explica Aslan Cabral, 38, pesquisador livre de linguagem em Internet que, com Julio Emilio, 26, pesquisador, fundaram o Saquinho. “E de acordo com Richard, meme é uma partícula. No livro chamado *O Gene Egoísta* (Companhia das Letras), ele fala que o meme é uma unidade de informação capaz de se multiplicar através das ideias e informações que se propagam de indivíduo para indivíduo”. (ROSSI, 2019, n. p.),

O grupo criou espontaneamente uma comunidade em que a troca informações replicadas supera a hierarquia do binômio verdade/mentira. A preocupação do grupo se concentra em evitar que grupos identitários marginalizados se sintam ofendidos com as mensagens veiculadas, especialmente as mulheres, os não brancos e as pessoas LGBTQIA+. O contexto político ou cultural de massas serve de base para o humor sarcástico do grupo, que assume, em suas palavras, um viés “fofo e grotesco” (SAQUINHO, 2020).

O caso da obra de instalação audiovisual “Memelito” que será analisado agora é um desvio do objeto desconhecido, o monolito⁹³, no filme de ficção científica *2001: Uma odisseia no espaço* (1968). A materialidade do monolito, como objeto, é uma estrutura retangular escura e opaca feita de um cristal. Este objeto estranho emite imagens aos seres humanos, pois, de acordo com Medeiros e Santos, (2019) o monolito, no texto de Arthur C. Clarke e no filme de Stanley Kubrick, evidencia um mistério e indica a necessidade humana

93 Medeiros e Santos (2019) optam pela grafia e fonética da palavra “monolito” como uma paroxítona, mais próxima ao termo em inglês, em detrimento de “monólito”, proparoxítona mais comum na língua portuguesa. Manterei a mesma escolha para que haja proximidade com a formação composta do nome da obra *Memelito*, mais próxima da pronúncia autônoma de “meme”.

de criar narrativas diante do vazio. “Se os hominídeos primitivos não fazem ideia do que eles encaram, os astronautas já supõem o que vem a ser aquele dispositivo, ainda que não consigam compreendê-lo em sua totalidade” (MEDEIROS; SANTOS, 2019, p. 10). Assim como o monolito do filme, diante de *Memelito* também cabe ao espectador contemporâneo estabelecer as relações semióticas das imagens meméticas emitidas por um grande retângulo cristalino, preto e opaco. O *Memelito* é um *smartphone* desviado.



Figura 26: Dois fotogramas do filme “2001: Uma odisséia no espaço”, de Stanley Kubrick, que retratam o encontro dos astronautas com o monolito. Fonte: 2001: UMA ODISSEIA, 1968.

O vídeo projetado por *Memelito* se inicia com a música tema do filme *2001: Uma odisséia no espaço* (1968) sobre uma tela preta com pontos brancos em movimento, como se

o espectador estivesse viajando no espaço. Então, as bordas da imagem criam a impressão de estarem se inclinando para trás, criando uma perspectiva de ponto de fuga central. Não há texto, apenas a imagem em monocromo e a música famosa que, em um crescendo, acaba por destacar um momento de anticlímax: a imagem em perspectiva começa a se deslocar lateralmente, como se a tela entrasse em pane. Rapidamente quadrados coloridos, como *pixels* ou como uma indicação de *Technicolor*, passam a ocupar toda a tela. A imagem em perspectiva desaparece e a música continua até que a imagem se estabiliza novamente, dessa vez, retratando um *desktop* (área de trabalho) de *Windows* com interface e cores típicas do padrão PC dos anos 1990. É nessa circunstância, já considerada datada nos dias de hoje, que remete às origens da popularização dos computadores pessoais no Brasil e do acesso da classe média ao universo digital, que o vídeo emite um som típico de uma mensagem de erro no sistema. O centro da tela é ocupado por uma caixa de diálogo que diz “Link na bio”, jargão utilizado nas postagens feitas pelo Coletivo Saquinho de Lixo (@saquinhodelixo). Há uma ironia no uso desse jargão pelo grupo: nunca há *links* na página inicial do perfil no Instagram (a “bio”). O uso do termo *link* leva o leitor a entender que há mais informações disponíveis sobre o conteúdo fragmentário e aparentemente sem sentido produzido pelo coletivo. Quando constatamos a ausência de *links*, fica claro que a intenção do coletivo não é esclarecer nada a ninguém. O som de indicação de erro no sistema se repete por mais nove vezes. Em cada uma delas, uma nova imagem é sobreposta no *desktop* em posições aleatórias. Essas imagens são *memes*.

Os *memes* utilizados no vídeo trazem imagens com referências a acontecimentos e personalidades da cultura popular brasileira contemporânea, como Ana Maria Braga, Xuxa e Pablio Vittar. A tela então passa a retratar outros cinco *memes*, sendo que, no centro, aparece um vídeo deformado da Xuxa acompanhado do áudio original; ela diz, de maneira exagerada e emocionada, que está “com saudade”. A imagem da apresentadora é retirada de seu contexto original, não há como saber do que ela sente saudade, mas seu movimento corporal é exagerado e há uma plateia que a aplaude efusivamente. Em seguida aparecem imagens de Britney Spears com a cabeça raspada e expressão assustada, acompanhadas de uma música sintetizada eletronicamente. Essas imagens fragmentárias retratam o surto mental que Britney teve no ano de 2007, e não há uma conexão direta aparente entre o excesso de Xuxa na cena anterior e a ocorrência psicótica vivida por Britney. A ausência de indicação relacional abre espaço para a interpretação criativa do espectador, que pode estabelecer linhas narrativas de acordo com suas próprias referências anteriores. Outras imagens que fazem referência ao universo “pop” são colocadas em sobreposição e em movimento, criando uma composição

festiva e caótica.

A liberdade interpretativa é subitamente interrompida pela notícia flagrantemente falsa que a socialite Paris Hilton estaria em uma festa de carnaval em Olinda, Pernambuco, no ano de 2008. A frase, escrita pelo coletivo Saquinho de Lixo, é acompanhada de uma fotografia digitalmente editada de Paris Hilton, com fones de ouvido em uma festa, fritando espetinhos de churrasco. Esta postagem na página, de acordo com a imagem presente no vídeo, teve mais de dezenove mil curtidas, o que denota uma grande disseminação e aprovação deste conteúdo entre o público seguidor do coletivo na rede social Instagram.

A cena que vem logo em seguida retrata performances de dançarinas de vogue, um estilo de dança marcado pelo exagero caricatural dos gestos corporais e de figurino que remetem a ensaios fotográficos. Eu considero notável que a frase que aparece ao centro do vídeo agora seja “*Is Brazil Burning?*” (“O Brasil está queimando?”, tradução nossa), pois há um filme de 1990 intitulado *Paris is Burning* (“*Paris está queimando*”, tradução nossa), dirigido pela documentarista Jennie Livingston, que é considerado um clássico da cena *camp*. O documentário apresenta personalidades *drag* importantes da cidade de Nova York na virada da década de 1980 para 1990, que ocupavam o espaço de eventos chamado Paris, onde eram realizados concursos de *vogue*⁹⁴. O documentário retrata a formação das chamadas “Casas”, refúgios importantes da cultura *queer* que representam comunidades culturais e de proteção aos indivíduos marginalizados pela sociedade heteronormativa, amadrinhados por pessoas reconhecidas por suas habilidades performáticas neste campo. Ao escrever a pergunta “*Is Brazil Burning?*”, é possível inferir que o coletivo Saquinho de Lixo tenha estabelecido esta conexão narrativa e crítica, mas isso também não é dito. Perguntar se o Brasil está pegando fogo diante do espetáculo de imagens caóticas é um jogo interpretativo provocado pelos realizados do vídeo.

Faço este tipo de inferência com viés sócio-político, pois o vídeo faz um desvio de um poema-manifesto escrito por Zoe Leonard em 1992 chamado “*I want a President*” (“Eu quero uma presidente”, tradução nossa), fortemente orientado em favor das lutas das causas minoritárias LGBTQIA+, de gênero, de raça e de classe. Este texto foi escrito para ser publicado em um pequeno periódico que foi interrompido, de modo que a publicação não aconteceu na época. A revista LTTR o editou como cartão postal e, em 2016, o texto foi usado em uma mídia *outdoor* visível no parque linear The High Line, que possui grande

94 Nota-se uma coincidência nos nomes de dois filmes mencionados nesta tese: *Paris, Texas* e *Paris is Burning*. Nenhum deles se passa na cidade de Paris na França, os dois tratam *en passant* do tema da prostituição, tomada como uma condição de classe de corpos femininos ou afeminados marginalizados sócio-economicamente e os dois podem ser vistos a partir do conceito de realismo sujo, tratado no item 4.3.

circulação de pessoas na cidade de Nova York (TRAPS, 2018). Zoe Leonard era amiga e dividia casa com Jean-Michel Basquiat, ela integrou o coletivo ACT UP (“*AIDS Coalition to Unleash Power*”; “Coalização da AIDS para desencadear poder”, tradução minha) e atuou como fotógrafa, escultora e artista multimídia. Ela produziu exposições e instalações com temas relacionados com o reconhecimento da diferença subjetiva e ressignificação de depressões, desesperos e desejos como motivadores para novas perspectivas políticas. O desvio da obra de Leonard indica que o coletivo Saquinho de Lixo é familiar com as discussões históricas no campo da arte de vanguarda revolucionária, especialmente aquelas relacionadas à pauta identitária *queer*.

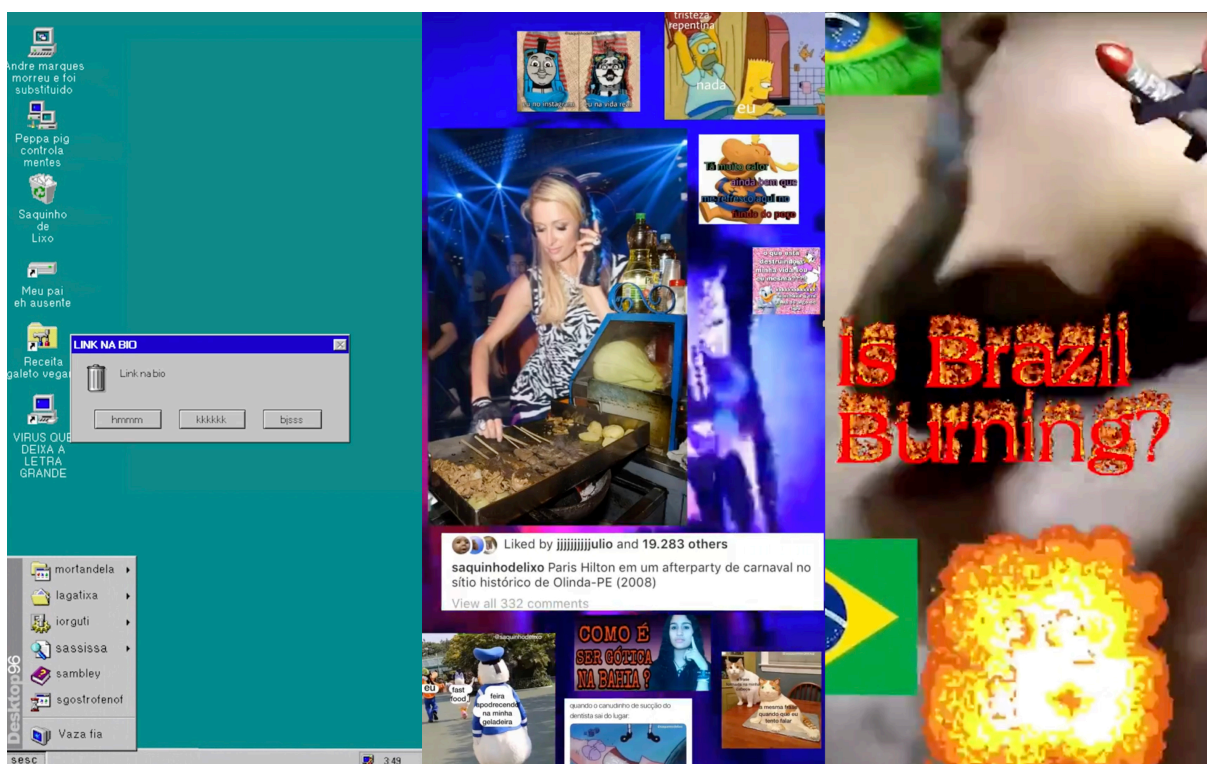


Figura 27: Três fotogramas do vídeo memético emitido por Memelito. Fonte: Arquivo digital em formato mp4 cedido por Saquinho de Lixo.

Além do discurso de Zoe Leonard, o desvio em *Memelito* também está presente no som da obra, composta a partir de áudios sampleados. “Samplear” é o verbo utilizado popularmente no meio musical para se referir à ação de produzir uma nova gravação a partir de partes de músicas já existentes com ou sem autorização do compositor original. O *sample* pode ser traduzindo literalmente como “amostra” musical. Uma porção de uma música existente é descontextualizada e repetida eletronicamente, criando um novo padrão musical. Ou seja, é uma atitude esteticamente próxima ao desvio, mas ela não tem necessariamente a

vocação de produzir críticas em prol de transformações sociais, culturais ou políticas. Ao contrário, as músicas populares contemporâneas que praticam o *sample* se inserem, com relativa eloquência, em contextos populares reacionários que reafirmam os lugares hegemônicos de gênero, classe e raça.

Para fins de exemplificação e reconhecimento da vulgarização que pode servir como meio de popularização de ideias revolucionárias ou de reafirmação reacionária através de *samples* musicais, destaco dois artistas que ocuparam lugares de destaque no *ranking* brasileiro de músicas mais tocadas no aplicativo Spotify e que utilizam desse recurso. Anitta e MC Fioti são *funkeiros* que têm abordagens distintas com relação às possibilidades de crítica social que parte de suas obras. Primeiro, a música “Girl from Rio”, da cantora Anitta, que faz um *sample* da melodia de “Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, e a recoloca em um contexto periférico da cidade do Rio, fora do circuito de praias da zona sul carioca, consagrado internacionalmente pelo movimento Bossa Nova. Em vez disso, Anitta retrata a estética suburbana do Piscinão de Ramos e dá visibilidade aos corpos outros que ocupam esse espaço e à precariedade dos meios de transporte urbanos coletivos que dão acesso a esse espaço. Anitta é uma cantora com inserção digital que gera impacto em escala global, e a música acompanhada do vídeo viralizaram nas redes sociais também com um meme de uma frente de ônibus. O segundo exemplo, MC Fioti, também faz músicas sampleadas, mas ele aparentemente não tem objetivo disruptivo em relação a hegemonia dos corpos heteronormativos ou das relações de poder sócio-culturais e de classe. Na música “Bum bum tam tam” (2017), o compositor toma para si um trecho de melodia preexistente composta por Johann Sebastian Bach em “Partita em Lá Menor” (1793), a rearticula com auxílio de elementos sonoros eletrônicos e ao ritmo de funk e, com isso, recontextualiza a melodia em um outro lugar territorial e epistemológico.

Em nenhum dos dois casos é dado crédito aos compositores originais, as canções novas são incorporadas como parte da cultura popular periférica com ampla distribuição via internet e são percebidas a partir de referenciais estéticos diferentes dos contextos centrais em que se inseriam a Bossa Nova de Tom Jobim e a música instrumental barroca de Bach à sua época. Apesar da aproximação da prática de deslegitimação da dimensão autoral das composições musicais e da incorporação fragmentária em prol da vulgarização da informação desviada nos *samples*, é importante destacar que Anitta questiona o lugar hegemônico dos corpos que não performam a heteronormatividade no espaço enquanto MC Fioti o reforça. Desse modo, o *sample*, apesar de ser capaz de deslegitimar a propriedade privada (o *copyright* da obra original) e democratizar o acesso a materiais artísticos através de limites sócio-

territoriais de classe, é capaz de reforçar padrões sócio-culturais de opressão identitária. Logo, é uma prática próxima ao desvio, mas, por não levar em conta a dimensão da vulgarização como chave revolucionária, é menos complexo em sua dimensão de atualização narrativa.

No caso do *Memelito*, são desviados áudios tornados célebres em abertura de desenhos animados, de videogames ou de vídeos “virais” do YouTube⁹⁵. Essas referências são sampleadas e utilizadas como versos de uma canção compostas a partir de melodia, harmonia e ritmo eletrônicos. O som sampleado é combinado com imagens editadas a partir de ferramentas básicas disponibilizadas pelos aplicativos das redes sociais para *smartphones*, combinando dimensões midiáticas e elaborando uma breve coesão narrativa. O vídeo trabalha com noções de edição de imagem que realçam o aspecto ficcional dos fragmentos exibidos. Na representação de um prédio em chamas, o fogo é uma colagem animada de *emojis* de chamas. Na frente do edifício, é indicada a localização geográfica: “Banco do Brasil - Castelo Branco”, que é a referência de uma grande agência deste banco público no Rio de Janeiro. A imagem comunica o significado de incêndio no edifício do Banco do Brasil, mas a composição é feita usando elementos significantes de maneira quase tosca, com ferramentas comunicativas e de edição de imagem próprias do Instagram. Representações de rostos e corpos são partes integrantes dos fragmentos imagéticos e textuais meméticos, assim, os memes são simulacros de uma cultura saturada de marcas pessoais e estratégicas.

95 De acordo com Shifman (2012), um conteúdo digital se torna “viral” quando se espalha rapidamente pelas massas populares por meio de mecanismos de propaganda boca a boca digital sem que haja transformações significativas no conteúdo inicial.



Figura 28: Mais três fotogramas do vídeo memético emitido por Memelito. Fonte: Arquivo digital em formato mp4 cedido por Saquinho de Lixo.

As imagens desviadas são um aspecto central na estratégia de narrativa estética e política por *memes* do coletivo Saquinho de Lixo. Destaco aqui a inserção desta linguagem *pop* no circuito institucional das artes por meio da vídeo-instalação incluída na exposição “À Nordeste”, realizada no Sesc 24 de Maio em São Paulo, no ano de 2019 (CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019). O Saquinho de Lixo foi convidado a contribuir na composição do espaço formado por obras de artistas regionais do Nordeste brasileiro que trabalham em mídias diversas, tais como pinturas, bordados, fotografia, esculturas de madeira etc. No catálogo da exposição, no capítulo dedicado ao tema “Cidade”, os curadores dizem:

Ocupando territórios anteriormente destinados atividades rurais, as cidades proliferam no Nordeste engendrando, com elas, investigações estéticas que acompanham a agressiva especulação imobiliária. Prédios espelhados, porcelanatos, morfologias arquitetônicas híbridas reinventam a imagem colonial do Nordeste, tensionando as políticas e as memórias patrimonialistas com uma enxurrada de referências contaminadas pela globalização, pela internet e pela pujante produção cultural contemporânea: do brega ao frevo, do forró ao *funk*, do maracatu à *swingueira*. É do cosmopolitismo estético-político das cidades nordestinas que surgem, nesse movimento, fenômenos tão complexos quanto instigantes, como o perfil @saquinhodelixo, o artista Romero Britto ou a humorista Alcione Alves. (CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019, p. 77, grifos originais).

O *Memelito*, como um *smartphone* desviado que traz em si outras representações

meméticas visuais e sonoras também desviadas, realiza, em terceiro grau, um desvio institucional a partir da construção narrativa de uma identidade regional outra do Nordeste brasileiro. Esta identidade nordestina atualizada no desvio feito pelo Saquinho apresenta uma estética regionalista (local) e ao mesmo tempo tecnológica (global). A linguagem-colagem-fragmentária feita através da teatralidade irônica performada pelos *memes* serve de suporte para o partilhamento de referências que superam a binaridade entre local/global, revelando-se como uma manifestação que é anti-moderna e anti-pós-moderna (JAMESON, 1994). De acordo com Jameson (1994), tal abordagem poderia ser qualificada como uma política cultural do residual⁹⁶. A categoria relativa ao “resíduo” e ao realismo “sujo” parece ainda mais adequada quando aproximada de um grupo que se identifica com o “lixo” e com o “chorume”.

Considerar tanto o estudo *das coisas* quanto o estudo *dos modos de uso das coisas* pode conduzir a uma melhor compreensão da lógica de vulgarização da cultura contemporânea e das práticas culturais que circundam a sua reprodução. O desvio, em todas as suas etapas, opera como uma forma narrativa que tem um sentido corporal, um aspecto tátil, que se transforma pela produção e pela experiência das coisas. “É no corpo a corpo que o nordeste marca seu mapa. O Nordeste-território (que está sempre inscrito em nós mesmos) ainda não foi mapeado. E não será enquanto não ocorrer nossa derradeira (e ansiada) implosão e conseqüente autoinvenção a partir das ruínas.” (CASSUNDÉ; DINIZ; CAMPOS, 2019, p. 145). Eu considero que essas ruínas são fragmentos de memória, por isso podem vir a se tornar *memes* se forem passados adiante e, se o padrão de informação reproduzido se mostrar adequado ao ambiente sócio-cultural em que é manifestado, esses fragmentos terão mais fecundidade e longevidade. Como efeito, as ruínas se tornariam parte da cultura por estarem presentes nos gestos comunicativos cotidianos. O modo de ação vulgar de uso dos fragmentos de memória que é viabilizado pelo *meme* pode operar em escala global ou ser mais específico de uma cultura local. Essa transescalaridade, somada à possibilidade de aceleração de propagação de narrativas que as tecnologias digitais em rede permitem, amplia as possibilidades de analisar aspectos históricos compartilhados por uma comunidade em suas narrativas de memórias coletivas.

O argumento é que o *meme*, por ser um elemento vulgar, plagiado e representativo de

96 “O neo-regionalismo, como o neo-étnico, é uma forma especificamente pós-moderna de reterritorialização; é uma fuga das realidades do capitalismo tardio, uma ideologia compensatória, em uma situação na qual regiões, da mesma forma que grupos étnicos, foram fundamentalmente varridas, reduzidas, padronizadas, mercantilizadas, atomizadas ou racionalizadas. A ideologia do regionalismo é a sentimentalização, pelos contistas em questão, da natureza da vida social e do sistema sócio-econômico no megastado atual.” (JAMESON, 1994, p. 190).

uma situação passada, pode ir além de um relâmpago de consciência sarcástica. Claro que ele pode não ir, mas considerá-lo a partir de sua potência é um aspecto que ressalta a transformação possibilitada pelo humor que surge do terror. Afinal, a base do *meme* é o compartilhamento de uma informação, ele depende de uma postura social dos sujeitos que se colocam em relação uns com os outros por via da linguagem. O *meme* pode não ser o produto da transformação, mas ele opera como tática narrativa capaz de aproximar sujeitos que partilham uma experiência cotidiana. Em outras palavras, não é possível atribuir ao próprio *meme*, um fragmento performático localizado entre a situação material vivida, a estratégia plástica grotesca em suportes midiáticos digitais e a narrativa que ri de nervoso, uma potência de ação derivada de consciência crítica, afinal ele é apenas um *produto* das relações sociais mediadas por aparelhos. Mas é possível atribuir ao *processo de compartilhamento de memes* e do gesto de identificação comunitária pela via do humor uma postura desviante.

A análise de *Memelito* é um caso exemplar de vulgarização desviante graças às relações performáticas estabelecidas pelo gesto social de transmissão narrativa por um suporte material construído coletivamente. A condição fragmentária memética determina os modos de receber esse objeto preexistente, se reconhecer nele e passá-lo adiante. Isso somado ao contexto digital permitiria desenvolver, pelo desvio, uma breve “teoria da recepção” contemporânea que levaria a compreender as razões da vulgarização como prática cultural que leva em conta o aspecto tátil, seu pertencimento ao entorno social e sua natureza de fragmento-memória. O desenvolvimento desta teoria estética é um desdobramento de pesquisa possível, todavia, o objetivo deste trabalho é discutir as possibilidades do desvio como método de transformação. Mesmo assim, o último caso analisado se debruça sobre as condições estéticas do fragmento, pelas vias vulgares da visualidade e da linguagem, como forma de desvio.

4.1.4 Outro caso de vulgarização: *Ventura Profana profana iluminações*

Walter Benjamin (1987b), em seu ensaio *O surrealismo* de 1929, propõe uma aproximação entre imagem e metáfora que se manifesta em situações cotidianas de engajamento subjetivo. Essa aproximação entre as instâncias de visualidade e linguagem é atravessada pelo mundo das coisas e pelo corpo, de modo que ela somente é possível quando não são medidas de forma contemplativa, mas, sim, ativa, pelos sujeitos que a experienciam. O autor chama de “iluminação profana” a experiência de base antropológica e materialista em

que o sujeito se aproxima de um estado de êxtase em uma situação cotidiana, mas, ao contrário de tratar esse estado de elevação como um gesto de idealização, o modo como elabora suas ideias é mediado pela dimensão corpórea, logo, é uma produção imanente e não transcendente. Os termos que compõem o conceito parecem ser, a princípio, contraditórios: a iluminação é um gesto que se aproxima do sagrado, do ideal e do espiritual, ao contrário daquilo que é profano, banal e vulgar.

Benjamin (1987b) discorre sobre a iluminação profana considerando a ação estética em prol da liberdade que se desvela através de uma postura anárquica contra a tradição reacionária cultural capitalista. A iluminação profana é discutida na esfera da embriaguez e das práticas surrealistas, pois ela anseia pela emancipação do espírito. O autor reconhece no movimento cultural do surrealismo uma rara manifestação estética e política revolucionária que ocupa o cotidiano: “‘Pensar na atividade humana me faz rir’ — essa frase de Aragon mostra claramente o caminho percorrido pelo surrealismo, de suas origens até sua politização atual.” (BENJAMIN, 1987b, p. 28). Também a vulgarização, em sua dimensão profana e prosaica tem como potência a uma dupla tarefa revolucionária: derrubar a hegemonia intelectual e cultural conservadora e estabelecer um contrato com as massas populares através de uma transformação que se manifesta pelo corpo. O autor considera que a hostilidade da burguesia contra a ideia de liberdade espiritual foi responsável pela aproximação do movimento surrealista com a esquerda.

Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas as inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se segundo a exigência do Manifesto comunista. No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. (BENJAMIN, 1987b, p. 35)

Para Benjamin (1987b), é necessário extrair a dimensão moral da política para que se viabilize a revolução, pois ela se manifesta no mundo das coisas. Para ele, a energia revolucionária está no acaso, no obsoleto, ou seja, no vulgar: “nas primeiras construções em ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los” (BENJAMIN, 1987b, p. 25). Entender a relação entre a materialidade e a revolução é um aspecto que aproxima o surrealismo ao marxismo. Outro

ponto importante de aproximação entre eles é a defesa de uma postura pessimista: o autor defende a ideia de assumir uma postura pessimista na esfera da política pois, para ele, o espaço deste tipo de ação corresponde ao espaço da imagem.

Se o argumento se inicia com a aproximação entre imagem e metáfora, e a imagem está para a política, a dimensão moral deve estar ausente da metáfora para que se efetive uma ação revolucionária. É dessa maneira que os surrealistas se diferenciam dos românticos, pois, ao considerar a iluminação embriagada, no cotidiano, pelo corpo, é incontornável considerar certo desencantamento do mundo. Por exemplo, o pessimismo surrealista representado pelas iluminações profanas de Apollinaire e Aragon pressentiam atrocidades como assassinatos de poetas e livros em chamas. Isso se dá diante da condição de ascensão de posturas reacionárias dos partidos nazista e fascista à época em que Benjamin escreve seu texto, em 1929. A postura pessimista se recusa a confiar no “curso natural da história” ou está preparada para lutar contra a corrente sem certeza de vencer. Esses revolucionários surrealistas são motivados não por uma crença no progresso que garantiria um triunfo, mas pela convicção arraigada de que é impossível viver dignamente como um ser humano sem lutar contra a ordem estabelecida (LÖWY, 2018). Retirar a moral da dimensão metafórica não se limita às figuras de linguagem de manifestações literárias: o surrealismo, para Benjamin (1987b) não é literatura, é experiência corpórea revolucionária.

No que se refere à moral, é importante considerar que a aproximação estética entre as categorias de belo e bom é introduzida na Idade Média, reforçada pelos valores cristãos que determinavam as manifestações culturais do período (DUARTE, 2012). Para o filósofo medieval Tomás de Aquino, por exemplo, a avaliação estética está associada aos sentidos que seriam, para ele, relacionados à razão e à percepção da forma das coisas:

O belo e o bom são uma e mesma coisa no sujeito, já que eles repousam sobre uma base comum, a saber, sobre a forma, e eis por que um é predicado do outro: mas isso não impede que essas duas entidades não difiram racionalmente nas ideias que formamos para nós mesmos. Com efeito, o bom se relaciona propriamente à faculdade apetitiva, já que ele é o que apetece a qualquer coisa e forma; por isso mesmo, é causa final. Ao contrário, o belo se liga à faculdade cognitiva, considerando que se chamam belas as coisas que aprazem a vista. Ele consiste numa justa proporção, onde os sentidos reencontram sua semelhança com felicidade, pois ele é as próprias relações da ordem e da harmonia. E como, por um lado, a assimilação se liga à forma, o belo pertence propriamente à ideia de causa formal. (TOMÁS DE AQUINO, 2012, n. p.).

Mobilizo tão brevemente um pensador da Idade Média a fim de introduzir uma discussão importante acerca do grotesco considerado em um contexto religioso. A imagem grotesca de corpos que não se conformam ao padrão ideal é um tema histórico investigado por

Mikhail Bakhtin (1984). Ao discorrer sobre o processo de consciência da alteridade que se constitui socialmente em contextos culturais imagéticos Idade Média e literários do Renascimento, ele elabora o conceito de “realismo grotesco” para designar a estética da cultura popular que é manifestada pelo humor. O autor aborda o contexto do carnaval, sua dimensão de linguagem profana e sua vulgaridade associada à sátira de ritos religiosos que revela a natureza ambivalente das situações coletivas e urbanas criadas a partir dessa festa popular. O corpo grotesco, nessa condição, Bakhtin destaca que a corporeidade material do povo é tomada em sua dimensão “grandiosa, exagerada e imensurável” de modo que suas formas de humor e diversão são encaradas de maneira positiva e universal, em oposição às formas egoístas e bem delimitadas de linguagem satírica.

“O princípio essencial do realismo grotesco é a degradação, isto é, o rebaixamento de tudo o que é elevado, espiritual, ideal, abstrato; é uma transferência para o nível material, para a esfera da terra e do corpo em sua unidade indissolúvel” (BAKHTIN, 1984, p. 19-20, tradução minha⁹⁷). O realismo grotesco faz rir, degrada e materializa e é justamente isso que o diferencia de seu binômio sério, religioso e acadêmico. O autor destaca que o corpo grotesco não se separa do resto do mundo, pois ele transgride os próprios limites. A ênfase é dada às partes do corpo que se abrem o que ingerem o mundo externo, ou seja, o grotesco se concentra, na maioria das vezes, nas concavidades, ramificações e aberturas que estão em permanente transformação: o corpo que cresce e se excede, para sempre inacabado.

Não se deve desconsiderar o efeito estético historicamente considerado grotesco das imagens associadas às minorias identitárias representadas pelas mulheres cis e transexuais e pelos grupos LGBTQIA+: as reentrâncias dos órgãos genitais, o corpo que engravida e pare, os gestos sexuais que não dizem respeito à reprodução ou ao matrimônio idealizado. A discussão do corpo e de seus limites como critério estético remonta à categoria do sublime, abordada no capítulo anterior, mas aqui ela se foca na materialidade desconfortável que evoca em uma dimensão cultural, e não somente subjetiva e individual. Esta breve abordagem histórica evidencia a dimensão do grotesco que se aproxima dos corpos marginalizados por não se conformarem com o ideal do belo, acadêmico e produtivo. Da Idade Média à Pós-Modernidade os critérios de dominação cultural passaram por muitos processos de reconfiguração: se antes eram ditados pela lógica religiosa, hoje são mais comumente atrelados às relações de classe. Para McKenzie Wark (2013), ela mesma uma pesquisadora

97 “*The essential principle of grotesque realism is degradation, that is, the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract; it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity.*” (BAKHTIN, 1984, p. 19-20)

transexual, a vulgaridade atua através do contraste, pois é tomada como o lado ruim de um binômio que trata dos gestos e comportamentos na vida cotidiana.

Talvez a própria noção de que há algo ruim no que é vulgar precise ser desafiada. Embora esteja longe de exaurir os múltiplos sentidos da palavra, aqui estão algumas das coisas que o vulgar pode ser: malcriado, obsceno, rude, básico, terreno, ordinário, popular, corrente, vernacular, grosseiro, comum, indelicado, iletrado, idiomático, herético. É curioso como essa gama de significados também se associa com a negritude, com a cultura *queer* e com aquela feminilidade (trans e cis) que se encontra mais policiada que idealizada. (WARK, 2019, p. 144, tradução nossa⁹⁸).

No léxico neopentecostal, é comum que pessoas sejam chamadas de “desviadas” simplesmente por existirem fora dos padrões hegemônicos de identidade e de comportamento. A consideração de um corpo a partir da categoria estética do grotesco, sob o viés religioso, é facilmente aproximável do entendimento medieval daquilo que não se relaciona com o moralmente bom sob o viés da tradição religiosa cristã.

98 “Perhaps the very notion that there’s something bad about what is vulgar needs challenging. While far from exhausting the multitudinous senses of the word, here are some of the things the vulgar can be: ill-bred, obscene, crude, base, earthy, ordinary, popular, current, vernacular, coarse, common, indelicate, unlettered, idiomatic, heretical. It’s curious how this range of meanings also resonates with Blackness or queerness and with that femininity (trans and cis) that finds itself policed rather than idealized.” (WARK, 2019, p. 144)



Figura 29: “Quando a igreja foi construída no meu cu, ela realmente começou em mim.” Colagem digital, 2018. Fonte: PROFANA, 2020.

Ventura Profana é uma artista negra travesti baiana criada sob a doutrina neopentecostal da Igreja Batista. Ela se reconhece como um “corpo apocalíptico”, logo, ela é desviada. Ela concentra sua produção artística como cantora, escritora, compositora, *performer* e artista visual na crítica dos efeitos sociais, culturais e políticos dos processos de tradução e interpretação de textos bíblicos (JA.CA, 2019b). Em seus trabalhos, ela transforma imagens, objetos e espaços usando elementos relacionados ao universo cristão a fim de

questionar a relação entre a fé e os corpos. Apesar de não negar o alcance da retórica religiosa nem de sua própria fé, ela se coloca como um contraponto não binário à tradição de viés patriarcal e heterossexual ao usar jargões reconhecidos nos ambientes neopentecostais. Ventura Profana diz que Jesus Cristo foi, ele próprio, um corpo dissidente, por ter sido um sujeito oposto aos padrões de comportamento de sua época.

A obra *Tabernáculo da Edificação* foi desenvolvida para o programa Bolsa Pampulha 2018/2019 na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. Ela se trata de uma performance que representa a relação do corpo não normativo de Ventura Profana em um espaço religioso desviado. A salvação religiosa, de acordo com a artista, se relaciona com gestos de resistência e oposição aos projetos políticos opressivos que se apropriam dos textos bíblicos e direcionam sua interpretação para favorecer a concentração de poder e reforçar o racismo. Materialmente, trata-se da transformação de mobiliários existentes no auditório do Museu de Arte da Pampulha em um espaço de adoração e um altar religioso através do rearranjo de *layout* do ambiente e do desenho dos objetos. Além da apresentação ao vivo diante de uma plateia, encarada como um grupo de fiéis composto por corpos também “dissidentes”, a artista grava uma obra audiovisual em que professa suas “palavras de salvação” (JA.CA, 2019b).



Figura 30: “Se Deus pode ser Deise, como ela se manifesta em nossos corpos?”. Desvio de mobiliários e ambiente do auditório do museu transformado em igreja, 2019. Fonte: JA.CA, 2019b.

As estruturas espaciais são reorganizadas: o mobiliário usado em cultos neopentecostais é desviado para se tornar suporte para a construção de uma nova igreja que acolhe encontros e rituais coletivos que incluem outros corpos dissidentes. Nem o auditório nem as peças de mobiliário passam por transformações estruturais, pois, fisicamente, eles se mantêm como antes. Contudo, o rearranjo de posição e a relação das pessoas naquele espaço transformam visual e simbolicamente o significado e o uso da espacialidade. Essa resignificação é mediada pela performance da artista, que age como uma facilitadora, pelas vias do exagero, de uma narrativa atualizada do espaço institucional original.



Figura 31: “Vou montando esse lugar que é sagrado, lugar do corpo que busca a plenitude espiritual.” Colagem digital, 2018. Fonte: PROFANA, 2020.

Ventura Profana atua como profeta do devir outro: ela reconhece a diferença radical que seu corpo informa sobre uma tradição religiosa cristã, e, mesmo assim, ela se apresenta como pastora de uma religiosidade dissidente, enxergamos também possibilidades outras, desviadas, nos objetos e situações tradicionais dessa esfera de sociabilidade. Retomo aqui o conceito benjaminiano de iluminação profana para destacar a experiência corpórea que serve de meio para alcançar o estado ébrio de percepção ampliada em prol de uma experiência da

liberdade. Se o surrealismo não lida com literatura, mas, sim, com experiências — manifestação, palavra, documento, blefe, falsificação (BENJAMIN, 1987b) —, entendo que o surrealismo opera por vulgaridades. Como seu próprio nome anuncia, Ventura Profana aborda o sagrado por acaso (por ventura) e pelo seu oposto (por profanações). É pelo cotidiano contingencial e vulgar que o desvio se revela libertário, ou, nesse caso, libertino também.

Ventura Profana explora o aspecto performativo da sua transexualidade de maneira próxima gênero *drag*. Ela joga com a noção de que a transexualidade é um elemento cultural tabu para as religiões neopentecostais. Vale lembrar que o *drag* é *Camp*. Ventura Profana é a personificação do grotesco, e sua inclinação para o *drag* sugere um exagero que evidencia o contraste de sua presença como líder de um culto cristão. Ela oferece uma perspectiva interessante das possibilidades de um corpo grotesco ocupar uma instância de visibilidade e linguagem como essa, que almeja tradicionalmente a iluminação e não a profanidade.

Ao ocupar o lugar de proclamadora de mensagens divinas, Ventura Profana, pelo desvio, consegue derrubá-las de seus pedestais, destacando e explorando as falhas das narrativas religiosas pela via do exagero. Seu comportamento e seu corpo são representações intencionalmente grotescas nessa circunstância sagrada do culto. O corpo da artista desempenhou um importante papel nesta situação, mas também os outros corpos que assumem o lugar e a postura de uma assembleia de fiéis colaboram para a atualização narrativa dos objetos. Assim, apesar de o desvio se iniciar por uma provocação individual da artista no que toca à sua própria experiência identitária marginalizada, o que é mobilizado é uma crítica mais ampla, de caráter coletivo. O engajamento da comunidade criado nessa congregação efêmera dá suporte à transformação do espaço do museu em uma igreja. Nesse sentido, o desvio do espaço é ocasionado pela tomada de consciência individual e coletiva que se dá pela experiência de estranheza.

Considerando a dimensão performática do processo colaborativo que envolve a artista e o público na transformação do espaço, entre a materialidade e a narrativa, é possível notar que a situação construída propicia um rearranjo físico *dos* objetos, mas também evidencia a dimensão do movimento dos corpos dos sujeitos que se relacionam *com* os objetos, que passam a ter outro uso. Ou seja, a vulgarização presente na obra *Tabernáculo da Edificação* está na *relação* de engajamento entre sujeitos e objetos que operam a deslegitimação, a atualização e a vulgarização dos elementos espaciais preexistentes.

O corpo é o mediador do desvio. O corpo do sujeito, individual, se insere na cultura, que é um corpo coletivo, social e histórico. Esses corpos são desviantes e desviados, são sujeito e, ao se relacionarem com os objetos, tornam-se, eles mesmos, fragmentos integrantes

do desvio. Como método, o desvio opera na construção de situações de envolvimento entre os agentes participantes e a materialidade construída resulta da ultrapassagem do estatuto da passividade. A renovação dos registros da imagem e linguagem religiosa a partir da construção de uma situação que incorpora e supera traumas e desejos, coletivos e individuais, pela via do exagero *Camp* assume sua vulgaridade, grotesca e popular, e se abre a novos processos desviantes. O vulgar é de mau gosto, *camp*, realista, grotesco, sujo, tecnológico, memético, não binário. E ele não é pior que o belo: ele existe apesar do belo. É um gesto performático de resistência e de revolução, é a práxis que opera entre as temporalidades de passado e futuro.

5 CONCLUSÃO: O ESPAÇO PELOS LIMITES DA IMAGEM, DA LINGUAGEM e DO CORPO

Guy Debord abre seu documentário intitulado *Critique de la séparation* de 1961 afirmando que ele é “Um dos maiores anti-filmes de todos os tempos” (CRITIQUE, 1961, tradução minha⁹⁹). Parto dessa frase para traçar a síntese desta conclusão: o desvio é um dos maiores anti-métodos de todos os tempos, pois ele também está aberto a ser deslegitimado, atualizado e vulgarizado. De maneira análoga a um filme produzido a partir de uma postura crítica às imagens, este (anti-)método é crítico a prescrições fechadas em si mesmas.



Figura 32: Afirmar que esta tese é um dos maiores anti-métodos de todos os tempos é desviar a frase de Debord. Fotograma do documentário *Critique de la séparation* de 1961. Fonte: CRITIQUE, 1961.

O desvio, como (anti-)método de transformação de espacialidades transescalares, incorpora possibilidades de plágio material e intelectual de elementos preexistentes, de elaboração narrativa sobre experiências subjetivas do cotidiano, de representações multimidiáticas analógicas e digitais e de manifestações performáticas de resistência. Trata-se de uma estrutura de transformação que coloca *em relação* os sujeitos, as instituições, os objetos e os processos históricos, sociais, econômicos e culturais do fazer espacial.

99 “*Un des plus grands anti-films de tout le temps.*” (CRITIQUE, 1961, 0’38”).

O (anti-)método desenvolvido nesta tese é, ele mesmo, um desvio do *détournement* letrista e situacionista. A organização aqui proposta parte da estrutura elaborada por Debord e Wolman (2014) sobre o desvio nas artes e a transforma em outra, pertinente ao campo da arquitetura e urbanismo na contemporaneidade. Considerados sob essa perspectiva, os elementos estéticos pré-fabricados que servem de base para o desvio têm maior escala de materialidade em comparação com objetos de arte. A produção e o uso coletivo são inerentes ao espaço, o que nem sempre é o caso dos elementos e processos artísticos. O desvio é desobediente por princípio pois depende da percepção dos limites para ultrapassá-los. Os limites impostos pela condição de alienação no momento da produção material pelo trabalho; os limites subjetivos de delinear em palavras o mal estar e os traumas vividos na cidade contemporânea; os limites do corpo, a primeira fronteira percebida pelo sujeito em sua relação com o mundo exterior.

Os desdobramentos críticos do processo desviante de experimentação em contextos de urbanidade se materializam no espaço através da linguagem e do corpo. Essas três instâncias — espaço, linguagem e corpo — são diretamente afetadas e transformadas pelo processo de tomada de consciência da estranheza urbana. Por estar permanentemente aberto à transformação, o (anti-)método proposto é um modo de insurgência urbana historicamente relevante. Sua inserção no cotidiano urbano faz com que as relações sociais mediadas por desvios respondam a contingências que questionam a manutenção da racionalização objetiva e da racionalidade subjetiva. Ou seja, o espaço é transformado material, narrativa e performaticamente pelo desvio, pois ele é ao mesmo tempo consumo e produção e não tem nenhum interesse de ser um modo reproduzível em série nem ser eficiente em termos de gestão neoliberal.

A construção de situações de desvio no cotidiano se revela como meio coletivo de engajamento e como registro crítico e poético pela via da linguagem. A linguagem revela a experiência do percebido e permite representar o espaço a partir de imagens, narrativas e gestos. Ao assumir o caráter fragmentário dos elementos consumidos e produzidos, o (anti-)método herda da modernidade romântica uma postura dialética de leitura e interpretação do mundo. Postura esta que é ampliada pela expressão e experimentação das vanguardas do século XX e pelas possibilidades cibernéticas do século XXI. Os fragmentos extraídos, reconfigurados e devolvidos ao cotidiano urbano são suprasumidos de sua condição de objeto histórico e se transformam em um convite à interpretação e à crítica.

As estruturas físicas desviadas são, portanto, abertas a serem transformadas continuamente, de modo que o desvio se configura como produção e experiência que

atravessa temporalidades cruzadas da teoria e da prática pela elaboração, execução e uso do espaço. As cidades desviadas enfrentam a fragmentação da experiência estética de estranhamento produtivo e de isolamento consumista típico da condição urbana pós-modernista. Para produzi-las, os sujeitos retomam coletivamente sua potência crítica e ultrapassam os limites do medo, do espetáculo e da disciplina com seus próprios corpos, afetos e memórias, a partir das relações que estabelecem com elementos materiais que já estão lá.

O desvio se inicia com a deslegitimação da dimensão de propriedade que os elementos podem ter, seja da materialidade da propriedade privada, seja das condições estratégicas de produção, seja de sua autoria. Passa, então, a ser incoerente dizer que objetos e lugares são “apropriados” para atender a outros fins, pois esse verbo reforçaria a dimensão de autoria e de individualização do uso. Em realidade, sua composição passa pelo movimento contrário: os elementos são desapropriados da lógica do capital para que sejam coletivamente e taticamente desviados. Em sua concepção letrista e situacionista, o desvio partia da premissa ocidental e modernizada para a produção e o consumo de elementos em uma condição de reprodutibilidade técnica do meio do século XX. Hoje, o desvio pode incorporar outras dimensões táticas de visibilidade, notadamente pelas vias digitais conectadas pela internet. Deslegitimar materialidades urbanas, como dito, é uma tarefa coletiva, por isso os meios midiáticos de comunicação têm papel importante para o engajamento comunitário que serve de condição para as práticas autônomas. A postura *cyberpunk* é um traço contemporâneo importante do desvio, por ampliar as possibilidades táticas de desobediência em uma conjuntura neoliberal que reforça a alienação estética, política, social e cultural por vias algorítmicas.

Na etapa de atualização, o foco é dado à dimensão fragmentária e afetiva dos elementos deslegitimados e às possibilidades de representá-los pela linguagem e por imagens não espetaculares. É interessante notar como as narrativas de desvio podem elaborar representações sobre o indizível: elas partem de sujeitos que se engajam na transformação do espaço pela necessidade de resignificá-lo, após um processo de tomada de consciência. Assim, estar sem palavras não implica estar sem esperança na possibilidade de transformação de uma situação de mal-estar. A etapa de vulgarização estabelece uma ponte que vai do mal-estar ao mau gosto, pela via da estranheza. O movimento que a atravessa é performado pelo corpo, pois o desvio é feito a partir do uso de elementos *estéticos* pré-fabricados, de modo que a percepção e o gesto transformativo é mediado pelos cinco sentidos, não se limitando somente à visão. As situações de desvio na contemporaneidade assumem um caráter vulgar:

ele é um atrevimento partilhado contra a estranheza urbana.

É preciso considerar a dimensão dos avanços técnicos e tecnológicos dos modos de representar o espaço e maneiras novas de promover um compartilhamento radical de referências que auxiliem na produção material e crítica. As referências audiovisuais ocupam um lugar importante nesta pesquisa, que se iniciou com casos de desvio no cinema de vanguarda na década de 1950, mas considera também *road movies* da década de 1970, experimentações *cyberpunk* de crítica arquitetônica recente e chega na análise de *memes* da internet expostos em museus. Buscas em plataformas abertas e gratuitas de vídeo e livros que operam na margem da legalidade dos direitos autorais, por exemplo, YouTube, Vimeo, UbuWeb, Stremio, Sci-Hub e Library Genesis, foram essenciais como técnica de pesquisa. Grandes instituições, tais como universidades, fundações e museus, atualmente disponibilizam parte de seu acervo digital para acesso remoto. Isso foi indispensável para a continuação da pesquisa e teve grande impacto na análise dos casos a partir de março de 2020, quando a pandemia de Covid-19 interrompeu as atividades presenciais em arquivos e bibliotecas e o contato direto com as pessoas e obras. A aproximação com os materiais pelo meio digital certamente limitou a experiência estética da pesquisa para além dos olhos e dos ouvidos. Mas a rede de contato digital criada, as videoconferências realizadas e a disponibilização de arquivos por e-mail e mensagens instantâneas demonstraram uma nova potência e velocidade que agora devem ser consideradas como parte do método desviante de fazer pesquisas teórico-práticas na década de 2020.

Outros desdobramentos possíveis para esta pesquisa contemplam estudos sobre experiências urbanas de desvio limitadas por condições de isolamento, medo e ansiedade na cidade pandêmica e pós-pandêmica. Quais táticas comunicativas e possibilidades narrativas emergem em uma conjuntura globalizada de relações sociais mediadas por imagens digitais incontornáveis? Quais seriam os novos critérios para avaliar e criticar as constantes transformações digitais da sociedade do espetáculo do século XXI?

Outro caminho a ser seguido considera o desvio como uma ferramenta sustentável que pode ser aplicada em circunstâncias de recursos materiais limitados, pois se baseia no reuso de elementos preexistentes. O modernismo defendia a tábula rasa e apostava na estratégia universalizante de criar as coisas do zero. Entretanto, percebem-se atualmente esforços de planejamento institucionais em grande escala que favorecem o desenvolvimento de tecnologias de design da conservação e se preparam para mudanças climáticas globais que demandam reconhecer o valor naquilo que já existe. Experiências ecológicas de transformação podem ser analisadas pela abordagem desviante do espaço.

O (anti-)método têm um grande potencial democrático e colaborativo porque pode ser colocado em prática por quaisquer pessoas, sem a necessidade de conhecimento técnico ou acadêmico. O desvio opera na construção de situações de envolvimento entre os agentes participantes, possibilitando experiências dialéticas entre consumo e produção de novas materialidades construídas a partir da estranheza. A materialidade resultante da deslegitimação do estatuto do espetáculo, da atualização dos registros a partir de traumas e desejos, e da vulgarização, principalmente por corpos inconformados e fora dos padrões normativos, permite a tomada de consciência através do caráter fragmentário e aberto a novos processos desviantes.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACQUAVIVA, F. Wolman in the open. In: ACQUAVIVA, F. et al. **Gil J Wolman: Sócio imortal i estic viu**. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010. p.10-43.

AFGES; UNEF. De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier. **21-27 Étudiants de France**, Suplemento especial, n. 16, 1966. Disponível em: https://www.institut-tribune-socialiste.fr/wp-content/uploads/1966/11/66-11_dela-misere.pdf. Acesso em 21 abr. 2021.

AMARAL, A. Visões cibertemporais: a inserção do cyberpunk nos estudos de comunicação e cibercultura. **Sessões do Imaginário**, Famecos/PUCRS, Porto Alegre, v. 10, n. 14, p. 70-81, dez. 2005. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/883>. Acesso em 1 jun. 2021.

ANATEL, Agência Nacional de Telecomunicações. **Telefonia Móvel – Municípios atendidos**. (Publicado em 19 jun. 2018, atualizado em 8 jun. 2020). 2020a. Disponível em: <https://www.anatel.gov.br/setorregulado/component/content/article/115-universalizacao-e-ampliacao-do-acesso/telefonia-movel/423-telefonia-movel-municipios-atendidos>. Acesso em 22 jun. 2020.

ANATEL, Agência Nacional de Telecomunicações. **Mapa do Sistema de Segurança das Infraestruturas Críticas (SIEC)**. 2020b. Disponível em: <http://sistemas.anatel.gov.br/siec-servico-movel-web/>. Acesso em 22 jun. 2020.

ANATEL, Agência Nacional de Telecomunicações. **Relatório de acompanhamento do setor de telecomunicações. Telefonia Móvel, 2o semestre de 2020**. 2021. Disponível em: https://sei.anatel.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_documento_consulta_externa.php?eEP-wqk1skrd8hSlk5Z3rN4EVg9uLJqrLYJw_9INcO4NT86aq4DZSJMWWh9gBoilhtRgvXnEhjT6dqYhPLeIC2xMriZOLrD6LEYnf1psEzILJAq9-LHel_G9fbuXRs7UR. Acesso em 16 jul. 2021.

AQUINO, J. E. F. **Reificação e linguagem em André Breton e Guy Debord**. 2005. 305 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

AZEVEDO, M. K.; MELLO NETO, G. A. R. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. **Subjetividades**, Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 67-75, abr. 2015. ISSN 2359-0777. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692015000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 11 set. 2019.

BARONE, A. C. C. **Team 10: arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2002.

- BAKHTIN, M. **Rabelais and His World**. (Trad. Helene Iswolsky) Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BENÉVOLO, L. **História da arquitetura moderna**. v. 1. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. v. 1. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet) 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a. p. 165-193.
- BENJAMIN, W. O surrealismo. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. v. 1. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet) 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987b. p. 21-35.
- BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas**. v. 1. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet) 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987c. p.197-221.
- JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. 2 ed. Salvador: EDUFBA, 2014.
- BOURDIEU, P. **La distinction. Critique social du jugement**. Paris: Les éditions de Minuit, 1979. (Le sens commun)
- BRENNER, N. Seria o "urbanismo tático" uma alternativa ao urbanismo neoliberal? **e-metropolis - Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais**, n. 27, ano 7, p. 6-18, dez. 2016. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_pdfs/000/000/201/original/emetropolis27_capa.pdf?1485998522. Acesso em 3 mar. 2020.
- BRETON, A. **Manifestoes of Surrealism**. (Trad. Richard Seaver; Helen R. Lane) Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1969. (Ann Arbor Paperbacks)
- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. (Trad. Enid Abreu Dobránszki) Campinas: Papyrus Unicamp, 1993.
- BUTLER, J. **Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"**. Nova York; Londres: Routledge, 1993.
- BUTLER, J.; LACLAU, E.; ŽIZEK, S. **Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left**. Londres; Nova York: Verso, 2000. (Radical Thinkers)
- CABRAL, G. F. O utopista e a autopista: Os viadutos sinuosos habitáveis de Le Corbusier e suas origens brasileiras (1929-1936). **ArqTexto**, UFRGS/PROPAR, n. 9, 2006, p. 54-75. ISSN 1518-238X. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_9/9_Gilberto%20Flores%20Cabral.pdf. Acesso em 3 set. 2019.
- CARERI, F. **Walkscapes: O caminhar como prática estética**. (Trad. Frederico Bonaldo) 1 ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- CARNEIRO, J. 'Rei da gambiarra', dono de bar transforma terreno em parquinho. Contagem - MG, 10/07/2017 às 2:00. **Folha de São Paulo**, Seção Cotidiano. Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/07/1899761-rei-da-gambiarra-dono-de-bar-transforma-terreno-em-parquinho.shtml?cmpid=compfb>. Acesso em 31 mar. 2021.

- CASSUNDÉ, B.; DINIZ, C.; CAMPOS M. (cur.) **À nordeste**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2019. (Catálogo de exposição) Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/catalogo_a_nordeste_sem_cicero. Acesso em 1 jul. 2021.
- CASTRO, L. F. **O uso desviado do espaço**. 2016. 135 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/MMMD-AKMHX5>. Acesso em 21 ago. 2019.
- CASTRO, L. F. Consumo e narrativa como produção tática do espaço. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, PUC Minas, v. 27, n. 40, p. 171-207, 1o sem. 2020. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2316-1752.2020v27n40p171>
- CASTRO, L. F.; BRAUN TONIOLO, L. A margem e o inconsciente: atravessamentos entre arte, arquitetura e psicanálise no cotidiano da cidade. In: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 15. **Anais...** Rio de Janeiro: Even3, 2018. v. 1. p. 1691-1704. ISBN 978-85-5722-097-3. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xvshcu/>. Acesso em 121 jul. 2021.
- CASTRO, L. F.; SÁ, T. C. M. Em busca da autonomia perdida. As contradições, desdobramentos e (im)possibilidades das práticas cotidianas autônomas em pequena escala, no centro e na periferia. **Arquitextos**, São Paulo, ano 21, n. 244.06, Vitruvius, set. 2020. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.244/7881>. Acesso em 25 jun. 2021.
- CHOAY, F. **L'urbanisme, utopies et réalités**. Une anthologie. Paris: Éditions du Seuil, 1965. (Essais)
- CRARY, J. **Suspensões da percepção: Atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013. (Coleção Cinema, teatro e modernidade)
- DADOS, N.; CONNELL, R. The Global South. **Contexts**, v. 11, n. 1, p. 12-13, Winter 2012. ISSN 1536-5042. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1536504212436479>. Acesso em 22 jun. 2020.
- DAVIDSON, M. M. **Tactical urbanism, public policy reform, and 'innovation spotting' by government: from Park(ing) Day to San Francisco's parklet program**. 2013. 63f. Dissertação (Master em City Planning) - Department of Urban Studies and Planning, Massachusetts Institute of Technology. 2013.
- DE CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano - 1: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DEBORD, G. (dir.) L'Urbanisme Unitaire à la fin des années 50. **Internationale Situationniste: Bulletin central édité par l'Internationale Situationniste**, n.3, p.11-16, dez. 1959.
- DEBORD, G. Présentation des 29 numéros de Potlatch. In: LEBOVICI, G. (ed.) **Potlatch**, 1954-1957. Paris: Champ Libre, 1985.
- DEBORD, G. Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale. **Inter: art actuel**, n.44, supplément, p.1-11, été 1989. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/46876ac>. Acesso em 1 abr. 2016.
- DEBORD, G. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1996.

- DEBORD, G.; JORN, A. **Mémoires**. Paris: Internationale Situationniste, 1952.
- DEBORD, G.; KNABB, K. (ed.) **Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents**. Chico: AK Press, 2003.
- DEBORD, G.-E.; WOLMAN, G. Mode d'emploi du détournement. **Inter**, n.117, p.23–26, 2014. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf>. Acesso em 17 jul. 2019.
- DUARTE, R. (org.) **O belo autônomo. Textos clássicos de estética**. 2 ed. São Paulo; Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. (Coleção FILOestética)
- DUNKER, C. I. L.; CROMBERG, R. U.; SAFATLE, V. As medidas do Eu. Debate. **Percurso**, ano 26, dez. 2013. Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=1071&ori=debate. Acesso em 12 set. 2019.
- DUNKER, C. I. L. **Mal-estar, sofrimento e sintoma: uma psicopatologia do Brasil entre muros**. São Paulo: Boitempo, 2015. (Estado de Sítio)
- DUNKER, C. **Reinvenção da intimidade. Políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu, 2017.
- FEATHERSTONE, M.; BURROWS, R. (ed.) **Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk. Cultures of Technological Embodiment**. Londres; Thousand Oaks; Nova Delhi: Sage, 1995.
- FERRARI DE LIMA, Junia. **Dispositivo urbanismo: entre a governamentalidade e a resistência**. 2017. 220 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2017.
- FIORI ARANTES, P. O grau zero da arquitetura na era financeira. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 80, p. 175-195, mar. 2008 .
- FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas – Elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FORD, S. **The Situationist International: a user's guide**. Londres: Black Dog, 2005.
- FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FOUCAULT, M. **Segurança, Território, População. Curso dado no Collège de France (1977- 1978)**. (Trad. Eduardo Brandão) São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Obras Completas volume 12. (Trad. Paulo César de Souza) São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- FREUD, S. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Obras Completas volume 14. (Trad. Paulo César de Souza) São Paulo: Companhia das Letras, 2011. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Obras Completas volume 17. (Trad. Paulo César de Souza) São Paulo: Companhia das

- Letras, 2014. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. 20 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. (Biblioteca Áurea). Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- FREUD, S. **Cultura, sociedade, religião: O mal-estar na cultura e outros escritos**. (Trad. Maria Rita Salzano Moraes) Belo Horizonte: Autêntica, 2020a.
- FREUD, S. **O infamiliar e outros escritos**. (Trad. Hernani Chaves; Pedro Heliodoro Tavares) Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.
- FROMM, E. **Meu encontro com Marx e Freud**. (Trad. Waltensir Dutra) 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1965.
- GAGNEBIN, J. M. O método desviante. Algumas teses impertinentes sobre o que não fazer num curso de filosofia. **Trópico/Documenta**, 3 dez. 2006. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4455290/mod_resource/content/0/GAGNEBIN_O_metodo_desviante.pdf. Acesso em 1 jun. 2021.
- GALVÃO, B. A. **A arqueologia do dispositivo de poder disciplinar a partir de uma genealogia do poder na obra Vigiar e Punir de Michel Foucault**. 2016. 170f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. 2016.
- GARCÍA, F. S.; RIBEIRO, A. C. T. City Marketing: a nova face de gestão da cidade no final de século. In: GARCÍA, Fernanda Sánchez; RIBEIRO, Ana Clara Torres. **Cultura e Política: Visões do Passado e Perspectivas Contemporâneas**. São Paulo: Hucitec /ANPOCS, 1996, p. 103-125.
- GENTY, T. **La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art**. Dijon: Zanzara Athée, 1998.
- GINEX, G. Aldo Van Eyck, una narración entre signos y dibujas. El Estec de Noordwijk. **EGA Expresión Gráfica Arquitectónica**, v. 24, n. 37, p. 86-95, nov. 2019. ISSN 2254-6103. DOI:<https://doi.org/10.4995/ega.2019.10095>
- GOVERNO DO BRASIL. Brasil registrou mais de 234 milhões de acessos móveis em 2020. **Telecomunicações**, 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/pt-br/noticias/transito-e-transportes/2021/05/brasil-registrou-mais-de-234-milhoes-de-acessos-moveis-em-2020>. Acesso em 16 jul. 2021.
- GRINSPUM FERRAZ, M. A realidade escancarada na ficção de Guerreiro do Divino Amor. **ARTE!Brasileiros**, 16 dez. 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/premio/a-realidade-escancarada-na-ficcao-de-guerreiro-do-divino-amor/>. Acesso em 31 mar. 2021.
- GUERREIRO do Divino Amor. **SuperRio Superfícções**, mai. 2017. Disponível em: <https://pt.calameo.com/read/0041776046411142d92d3>. Acesso em 19 jun. 2021.
- GUERREIRO do Divino Amor. **Atlas Mundial Superficcional**, 2019. Disponível em: <https://www.guerreirodivinoamor.com/atlas-mundial>. Acesso em 20 set. 2021.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**. O que o sentido não consegue transmitir. (Trad. Ana Isabel Soares) Rio de Janeiro: Contraponto; PUC Rio, 2010

- HARVEY, D. **A brief history of neoliberalism**. Nova York: Oxford University Press, 2005.
- HAWKINS, S. E. Reviewed Work: Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism by Fredric Jameson. **Modern Fiction Studies**, v. 38, n. 4, p. 1003–1005, Winter, 1992. Disponível em: www.jstor.org/stable/26284148. Acesso em 8 jul. 2021.
- HEYLIGHEN, F. Evolutions of memes on the network: From chain-letters to the global brain. In: STOCKER, G.; SCHÖPF, C. (eds.) **Memesis: The Future of Evolution**. Vienna and New York: Springer, 1996. p. 48–57.
- HEYLIGHEN, F. What makes a meme successful? Selection criteria for cultural evolution. In: Congress on Cybernetics, 15. **Proceedings...** Namur: Association Internationale de Cybernétique, 1999, p. 418-423. Disponível em: https://www.academia.edu/297920/What_makes_a_meme_successful_Selection_criteria_for_cultural_evolution. Acesso em 16 jul. 2021.
- HOU, J. (ed.) **Insurgent Public Space. Guerrilla Urbanism and the remaking of the contemporary city**. Nova York: Routledge, 2010.
- IBGE EDUCA. Uso de internet, televisão e celular no Brasil. **Jovens**, Matérias especiais, 2019. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/materias-especiais/20787-uso-de-internet-televisao-e-celular-no-brasil.html>. Acesso em 16 jul. 2021.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. (Dir. Guy-Ernest Debord) Paris: Ed. Sections de l'Internationale Situationniste, n. 1, jun. 1958.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. (Dir. Guy-Ernest Debord) Paris: Ed. Sections de l'Internationale Situationniste, n. 3, jun. 1959.
- INTERNATIONALE SITUATIONNISTE. (Dir. Guy-Ernest Debord) Paris: Ed. Sections de l'Internationale Situationniste, n. 4, jun. 1960.
- JACA – Centro de Arte e Tecnologia. **Guerreiro do Divino Amor (BR). Bolsa Pampulha 2018/2019**. 2019a. Disponível em: <https://www.jaca.center/guerreiro-do-divino-amor-br/>. Acesso em 31 mai. 2021.
- JACA – Centro de Arte e Tecnologia. **Ventura Profana (BR). Bolsa Pampulha 2018/2019**. 2019b. Disponível em: <https://www.jaca.center/ventura-profana-br/>. Acesso em 31 mai. 2021.
- JACOBS, J. **Morte e vida de grandes cidades**. 2.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- JAPPE, A. **Guy Debord**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.
- JAMESON, F. Os limites do Pós-Modernismo. In: ALMEIDA GAZOLLA, A. L. (org.) **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994. p. 175-234.
- JORN, A. **Fin de Copenhague**. Amsterdam: Bauhaus Imaginiste, 1957. Disponível em: https://monoskop.org/images/7/75/Jorn_Asger_Fin_de_Copenhague.pdf. Acesso em 23 jul. 2019.
- JORN, A. Peinture Detournée. Paris: Exhibit Catalogue, Galerie Rive Gauche, 1959. (Trad. Thomas Y. Levin) In: LEVIN, T. Y. **On the passage of a few people through a brief moment in time: The Situationist International 1957-1972**. Boston: MIT Press and the ICA Boston, 1989, p. 140-142. Disponível em: <http://www.notbored.org/detourned-painting.html> . Acesso em 25 mai. 2021.

- JORN, A. Guy Debord and the problem with the accursed. **SubStance**, v. 28, n. 3, ed. 90: Edição especial Guy Debord, 1999, p. 157-163. DOI: 10.2307/3685438.
- KANT, Immanuel. **O belo e o sublime**. Ensaio de estética e moral. (Trad. Alberto Machado Cruz) Porto: Livraria Educação Nacional, 1942.
- KLEINHANS, C. Taking out the trash. Camp and the politics of parody. In: MEYER, M. (Ed.) **The Politics and Poetics of Camp**. Nova York: Routledge, 1994. p. 182-201. Disponível em: https://www.academia.edu/30237638/_Taking_Out_the_Trash_Camp_and_the_Politics_of_Irony_. Acesso em 2 jun. 2021.
- KOOLHAAS, R.; MAU, B. **Small, Medium, Large, Extra-Large**. Nova York: Monacelli Press, 1995.
- KOOLHAAS, R. et al. Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. In: VAN SCHAIK, M.; MÁČEL, O. (ed.) **Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976**. Munique; Berlim; Londres; Nova York: Prestel; Delft: IHAU-TU, 2005. p. 236-254.
- KRISTEVA, J. **Powers of horror. An essay on abjection**. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, J. **Escritos**. (Trad. Vera Ribeiro) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LE BAIL, Y. (org.). **Potlatch. 1954-1957**. Choucoutimi: Bibliothèque Paul-Émile-Boulet da Universidade do Québec, 2007. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/contemporains/internationale_lettriste/Potlatch/Potlatch.html. Acesso em 22 jul. 2019.
- LE CORBUSIER. **La Charte d'Athènes suivi de Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture**. Paris: Éditions de Minuit, 1957. (Essais)
- LE CORBUSIER. **The City of Tomorrow and Its Planning**. Nova York: Dover Publications, 1987. ISBN 0-486-25332-5. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- LEFEBVRE, H. **Critique of everyday life. Volume 1: Introduction**. (Trad. John Moore) Londres, Nova York: Verso, 1991.
- LEFEBVRE, H. **Critique of everyday life. Volume 2: Foundations for a sociology of the everyday**. (Trad. John Moore) Londres, Nova York: Verso, 2008.
- LEFEBVRE, H. **Metaphilosophy**. (Trad. David Fernbach) Londres, Nova York: Verso, 2016.
- LÉVY, P. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996. (Coleção Trans)
- LÖWY, M. **A estrela da manhã**. Surrealismo e marxismo. (Trad. Eliana Aguiar) 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- LYDON, M; GARCIA, A. **Tactical Urbanism. Short-term action for long-term change**. Washington: Island Press, 2015.
- MARTINS, J. S. A aparição do demônio na fábrica, no meio da produção. **Tempo Social**; USP, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 1-29, 1993. DOI: <https://doi.org/10.1590/ts.v5i1/2.84939>
- MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. (Trad. Jesus Ranieri) São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **O Capital: Crítica da economia política. Livro 1 - O processo de produção do capital.** (Trad. Rubens Enderle) São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, K.; ENGELS, F. **Manifesto comunista.** (Trad. Álvaro Pina; Org. Osvaldo Coggiola) 4 ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

MCCARTHY, D. **Arte Pop.** São Paulo: Cosac Naify, 2002. (Coleção Movimentos da Arte Moderna)

MEDEIROS, E.; SANTOS, C. S. G. O gatilho do monolito: ficcionalização e objeto-arte na metáfora humana cinematográfica de Kubrick pela “Odisseia no espaço”. **Travessias**, Cascavel, v. 13, n. 1, p. 4-17, jan./abr. 2019. ISSN 1982-5935. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/22135>. Acesso em 18 jul. 2021.

MERRIFIELD, A. Fulfillment was already there: Debord & '68. **Verso Blog**, Londres, 17 mai. 2018. Disponível em: <https://www.versobooks.com/blogs/3821-fulfillment-was-already-there-debord-amp-68>. Acesso em: 30 jul. 2019.

MOMA. **The Museum of Modern Art**, c2021. The Collection, Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/104693>. Acesso em 31 ago. 2021.

MORAES, M.; BRAGA, L. I.; CASTRO, L. Românticos e revolucionários: o fragmento como estratégia de pensamento. In: KIEFER, M. (org.) **Rastros, ruínas e fragmentos.** Porto Alegre: UFRGS, 2019. p. 80-111.

MOREIRA DA SILVA, M. Pensar em imagens, pensar no abrangente. Introdução ao pensar na pós-modernidade, ao pensar do Abrangente, ao pensar pré-consciente. **Eleutheria**, UFMS, v. 4, n. 6, p. 112-134, jun.-nov. 2019. ISSN: 2527-1393.

NESBITT, K. (org.) **Uma nova agenda para a Arquitetura.** (Trad. Vera Pereira) 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OBRIST, H. U. In Conversation with Raoul Vaneigem. (Trad. Eric Anglès) **e-flux journal**, n. 6, mai. 2009. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/06/61400/in-conversation-with-raoul-vaneigem/>. Acesso em 21 abr. 2021.

OSORIO, L. C. “Luiz Camillo Osorio conversa com Guerreiro do Divino Amor”. **Prêmio Pipa**, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/08/luiz-camillo-osorio-conversa-com-guerreiro-do-divino-amor/>. Acesso em 31 mar. 2021.

OZENFANT, A.; JEANNERET, C.-E. (LE CORBUSIER). **Depois do cubismo.** (Trad. Célia Euvaldo) São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PALLASMAA, J. **The eyes of the skin.** Architecture and the Senses. Chichester: John Wiley and Sons Ltd, 2005.

PELLEJERO, E. Entre dispositivos e agenciamentos: o duplo deleuziano de Foucault. (Trad. Susana Guerra) **Margens**, UFPA, v. 6, n. 7, p. 11-21, 2010. ISSN: 1806-0560. DOI: <http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v6i7.2807>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/2807/2939>. Acesso em 27 mar. 2021.

PREFEITURA CONTAGEM. **Prefeito Alex de Freitas assina ordem de serviço para instalação da Academia da Cidade no bairro Icaivera.** 9 jul. 2018a. Disponível em: <http://www.contagem.mg.gov.br/novoportal/PMC%20Galeria/prefeito-alex-de-freitas-assina->

ordem-de-servico-para-instalacao-da-academia-da-cidade-no-bairro-icaivera. Acesso em 2 mar. 2019.

PREFEITURA CONTAGEM. **Prefeito Alex de Freitas e vice Willian Barreiro acompanham obras pela cidade.** 9 jul. 2018b. Disponível em: <http://www.contagem.mg.gov.br/novoportal/prefeito-alex-de-freitas-e-vice-willian-barreiro-acompanham-obras-pela-cidade/>. Acesso em 2 mar. 2019.

PREFEITURA CONTAGEM. **Contagem ganha mais uma academia da cidade.** 12 set. 2018c. Disponível em: <http://www.contagem.mg.gov.br/novoportal/contagem-ganha-mais-uma-academia-da-cidade/>. Acesso em 21 set. 2021.

PROFANA, V. Profecia de vida. **Piseagrama**, Belo Horizonte, n. 14, p. 54-63, 2020. Disponível: <https://piseagrama.org/profecia-de-vida/>. Acesso em 31 mai. 2021.

RIBEIRO, D. Arquitetura radical em disputa: discussões sobre utopias entre o fim dos anos 1950 e início dos anos 1970. **Revista UFMG**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1-2, p. 176-203, jan.-dez. 2017.

RICHARDSON, J. A. Dada, Camp, and the Mode Called Pop. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 24, n. 4, p. 549-558, Summer, 1966. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/428780>. Acesso em 2 jun 2021.

ROSS, K. Henri Lefebvre on the International Situationist. (Trad. Kristin Ross) **October**, n. 79, p. 69-83, Winter 1997. Disponível em: <http://www.notbored.org/lefebvre-interview.html>. Acesso em 21 ago. 2021.

ROSSI, M. Saquinho de Lixo, os reis da ‘memecracia’ que chegam ao museu. **El País**, São Paulo, 20 mai. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/05/17/cultura/1558109281_822792.html. Acesso em 1 jul. 2021.

SÁ, D. N. C.; VELLOSO, R. C. L.; GRILLO, A. C. D. **Forma como atitude: A experiência surrealista na metrópole.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2010.

SCHMID, C. A teoria da produção do espaço de Henri Lefebvre: em direção a uma dialética tridimensional. (Trad. Marta Inez Medeiros Marques; Marcelo Barreto) **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, v. 16, n. 3, p. 89-109, 2012. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2012.74284. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74284>. Acesso em 19 set. 2021.

SCHNOOR, C. Le Corbusier’s early urban studies as source of experiential architectural knowledge. In: LE CORBUSIER, 50 YEARS LATER INTERNATIONAL CONGRESS. 18., 20 nov. 2015, Valencia. **General papers and posters.** Valência: Universitat Politècnica de València, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.1547>. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/132269344.pdf>. Acesso em 18 abr. 2021.

SENDRA, P.; SENNET, R. **Designing Disorder: Experiments and Disruptions in the City.** Londres; Nova York: Verso, 2020.

SENNET, R. **The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life.** Nova York: Alfred A. Knopf, 1970. eISBN 978-0-307-82608-4. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.

- SENNET, R. Consciência material. In: **O artífice**. (Trad. Clóvis Marques) 5 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2015. p. 137-165.
- SHIFMAN, L. An anatomy of a YouTube meme. **New Media & Society**, Sage, v. 14, n. 2, p. 187-203, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1177/1461444811412160>
- SITTE, C. **A Construção das Cidades segundo seus Princípios Artísticos**. (Org. Carlos Roberto Monteiro de Andrade; Trad. Ricardo Ferreira Henrique) São Paulo: Ática, 1992.
- SOLÀ-MORALES, I. Terrain vague. SOLÀ-MORALES, I. In: **Territorios**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p. 181-193.
- SOUZA, F. Guy Debord: Histórias, análise e comparações heréticas. **Imaginários**, a. 11, n. 16, p. 24-33, 2006. (ISSN-L: 1516-9294, e-ISSN: 1980-3710). Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/view/903/689>. Acesso em 19 jul. 2019.
- SOUZA, M. L. **Fobópole**: O medo generalizado e a militarização da questão urbana. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SOUZA, M. L. **Mudar a cidade: uma introdução crítica ao planejamento e à gestão urbanos**. 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- SUSSMAN, E. (ed.) **On the passage of a few people through a rather brief moment in time: the Situationist International 1957-1972**. Cambridge: MIT Press, 1989.
- TAFURI, M. **Projecto e Utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo**. Lisboa: Presença, 1985.
- TOMÁS DE AQUINO. Contra gentios e Suma teológica. (Trad. Rodrigo Duarte) In: DUARTE, R. (Org.) **O belo autônomo. Textos clássicos de estética**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012. Recurso eletrônico disponível em arquivo digital e-book em formato epub. Paginação irregular.
- TRAPS, Y. Zoe Leonard: Archivist of Feeling. **The Paris Review**, 16 mar. 2016. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/blog/2018/03/16/zoe-leonard-archivist-of-feeling/>. Acesso em 6 jul. 2021.
- VAN SCHAIK, M.; MÁČEL, O. (ed.) **Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976**. Munique; Berlim; Londres; Nova York: Prestel; Delft: IHAU-TU, 2005.
- VANIER, A. Temos medo de quê? **Ágora**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, dez. 2006, p. 285-298. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982006000200009&lng=en&nrm=iso. Acesso em 7 ago. 2019.
- VAZQUÉZ RAMOS, F. Team 10: Manifesto de Doorn. **arq.urb**, USJT, n. 9, p. 159-168, 1 sem. 2013. Disponível em: <https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/373>. Acesso em 21 ago. 2021.
- VELLOSO, R. **Distração e choque: A experiência da arquitetura na vida cotidiana**. 2012. 231 f. Tese (Doutorado em Estética e Filosofia da Arte) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2012.
- VIDLER, A. **The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely**. Cambridge; Londres: MIT Press, 1992.

UCHÔA, F. R. Configurações da assincronia audiovisual no cinema letrista de 1951/1952. **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. 46, n. 51, p. 229-250, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.144901>

WARK, M. **A hacker manifesto**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

WARK, M. **The beach beneath the street**. Londres; Nova York: Verso, 2011.

WARK, M. **Capital is dead**. Londres; Nova York: Verso, 2019.

WENDERS, W. **The logic of images. Essays and Conversations**. (Trad. Michael Hofmann) Londres; Boston: Faber and Faber, 1991.

WENDERS, W. A paisagem urbana. (Trad. Maurício Santana Dias) **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 23, p. 181-190, 1994. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/reviphan/8512>. Acesso em 2 set. 2021.

WESTIN, S. **The Paradoxes of Planning**. A Psycho-Analytical Perspective. Surrey; Burlington: Ashgate, 2014.

ZAERA-POLO, A. In conversation with Francisco Gonzales de Canales and Nuria Alvarez Lombardero. In: STEELE, B.; GONZÁLES DE CANALES, F. (Ed.) **First works: Emerging architectural experimentation of the 1960s and 1970s**. Londres: Architectural Association, 2009.

ZENGHELIS, E. Text and Architecture: Architecture and Text. In: VAN SCHAIK, M.; MÁČEL, O. (ed.) **Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-1976**. Munique; Berlim; Londres; Nova York: Prestel; Delft: IHAAU-TU, 2005. p. 255-262.

ZUM. Revista de Fotografia. (Ed. Thyago Nogueira) Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles, n. 18, 27 jul. 2020. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-18/online/>. Acesso em 1 jun. 2021.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

2001: UMA ODISSEIA no espaço. Direção e produção de Stanley Kubrick. Roteiro de Stanley Kubrick e Arthur C. Clarke. Los Angeles, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer; Warner, 1968. Arquivo digital (142 min.), son., color, *widescreen*. Disponível em: <https://www.strem.io/s/movie/2001-a-space-odyssey-0062622>. Acesso em 21 set. 2021.

ALICE nas Cidades. Direção e produção de Wim Wenders. Alemanha Ocidental: 1974. Arquivo digital (113 min.), son., *widescreen*. Disponível em: <https://www.strem.io/s/movie/alice-in-den-stdten-0069687>. Acesso em 21 set. 2021.

CRITIQUE de la séparation. Realização de Guy Debord. França: 1961. Filme (17 min.), son., 35mm. Disponível em: http://www.ubu.com/film/debord_critique.html. Acesso em 08 set. 2020.

HURLEMENTS en faveur de Sade. Realização de Guy Debord. França: 1952. Filme (63 min.), son., 35mm. Disponível em: http://www.ubu.com/film/debord_hurlements.html. Acesso em 08 set. 2020.

IN CONVERSATION with... Wim Wenders, on Alice in the Cities. Realização de British Film Institute – BFI. Reino Unido: 9 nov. 2017. Arquivo digital formato mp4 (20 min.), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=FbzFZ0CjEVY&list=PLwuSUoeNOF57dNwk2t75xuqLLP9lXejO&index=2>. Acesso em 11 set. 2021.

L'ANTICONCEPT. Realização de Gil J Wolman. França: 1951. Filme (60 min.), son., 35mm. Disponível em: http://www.ubu.com/film/wolman_anticoncept.html. Acesso em 08 set. 2020.

MEMELITO. Realização de Saquinho de Lixo. Brasil: 2019. Arquivo digital formato mp4 (8 min.), son. color. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TN4A51Xg1JdPQgAjiO-Mea30T8c5NIFo/view?ts=6075e891>. Acesso em 21 set. 2021.

MOLOTCH, H. Introduction to Sociology – Deviance – Part I. Realização de New York University. Estados Unidos: 21 dez. 2010a. Arquivo digital formato mp4 (55 min.), son. color. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=s_-NIN8BjwM. Acesso em 1 jun. 2021.

MOLOTCH, H. Introduction to Sociology – Deviance – Part II. Realização de New York University. Estados Unidos: 21 dez. 2010b. Arquivo digital formato mp4 (60 min.), son. color. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=qLlckBQnKqQ>. Acesso em 1 jun. 2021.

PIPA 2019. Guerreiro do Divino Amor conversa com Clarissa Diniz. Realização de Prêmio PIPA. Brasil: 4 out. 2019. Arquivo digital formato mp4 (126 min.), son. color. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=k1VYUivdvaw. Acesso em 31 mar. 2021.

PIPA 2020 | Ventura Profana. Realização de Prêmio PIPA e Do Rio Filmes. Brasil: 12 out. 2020. Arquivo digital formato mp4 (4 min.), son., color. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=EFVKU9fDy_4. Acesso em 31 mai. 2021.

SAQUINHO de Lixo” explica como se tornou a maior concentração de chorume da internet |Entre Likes. Realização de Mov, Uol. Brasil: 27 out. 2020. Arquivo digital formato mp4 (10

min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1J4lbLeU9y0>. Acesso em 28 jun. 2021.

SUPERRIO Superfícões. Realização de Guerreiro do Divino Amor. Brasil: 2017. Arquivo digital formato mp4 (9 min), son. Disponível em: <https://vimeo.com/161652463>. Acesso em 21 set. 2021.

SUR le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps. Realização de Guy Debord. França: 1959. Filme (19 min.), son, 35mm. Disponível em: <https://youtube.com/watch?v=s0sfC20aACA>. Acesso em 21 set. 2021.

TÔ no Campus. Realização de Canal UFRN, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Brasil: 27 nov. 2019. Arquivo digital formato mp4 (3 min.), son. color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ek24cVt1yYY>. Acesso em 28 jun. 2021.

TRAITÉ de bave et d'éternité. Direção de Isidore Isou. França: 1951. Arquivo digital formato mp4 (124 min.), son., color., 35mm. Disponível em: <https://www.strem.io/s/movie/trait-de-bave-et-dternit-0207801>. Acesso em 21 set. 2021.

XIII JANELA - Luís Fernando Moura conversa com @saquinhodelixo. Realização de Janela Internacional de Cinema do Recife. Brasil: 8 mar. 2021. Arquivo digital formato mp4 (93 min.), son. color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GVL7uvecxs0>. Acesso em 28 jun. 2021.