

# Delírios ambulatorios e derivas urbanas\*

Paola Berenstein Jacques\*\*



**Figura da página anterior:**

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

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

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

## Delirios ambulatorios y derivas urbanas

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

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

## Ambulatory delusions and urban drifts

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

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

"espécie de poetizar do urbano

↓

AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAM DIÁRIO SE ENRIQUECEM

↓

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

↓

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“MITOS VADIOS:

são mitos por fazer:

mitificar/desmitificar

↓

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

↓

MITOS VADIOS SÃO

MITOS VAZIOS:

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

eles fazem e desfazem como

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Referências bibliográficas

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

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

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

---

## Notas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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