

ERRÂNCIAS URBANAS: a arte de andar pela cidade

Paola Berenstein Jacques

O presente texto se divide em duas partes bem distintas porém complementares: uma crítica à atual espetacularização das cidades e uma apologia das errâncias urbanas, da experiência participativa das cidades, que pode ser considerada como um antídoto à espetacularização. O que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas, que também pode ser chamado de cidade-espetáculo, está diretamente relacionado a uma diminuição da participação popular, mas também da própria experiência física urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística, exemplificada aqui pelo histórico das errâncias urbanas. O fio condutor entre essas duas partes do texto seria a questão do corpo, ou como diria Milton Santos, da corporeidade dos homens lentos.

Dentro da temática proposta por este número da revista *Arqtexto*, dedicado à Prancheta Eletrônica, pretendo direcionar minha crítica não propriamente ao uso dos meios eletrônicos e digitais como ferramentas para o projeto, mas sim, de forma indireta, ao uso espetacular e não participativo desses e, principalmente, ao esquecimento do corpo – do corpo material, físico, tanto do próprio arquiteto-urbanista quanto da cidade em si – que as novas tecnologias podem provocar. O instrumento urbanístico tradicionalmente chamado de diagnóstico – desde Patrick Gueddes e, talvez antes, pelos higienistas – ao invés de ser usado como uma análise imparcial dos “males urbanos” – de cidades tidas como doentes – para suas possíveis “curas”¹, poderia ser utilizado de forma contrária, ou seja, como uma possibilidade de contaminação urbana, quando o arquiteto-urbanista se deixaria contaminar pela cidade existente. Acredito que as novas tecnologias também poderiam ser usadas neste sentido – que seria o inverso de suas formas mais freqüentes de utilização hoje, ligadas ao ciberespaço etc. –, ou seja, a partir da própria experiência física da cidade, potencializando esta experiência sensorial, provocando novos tipos de errâncias urbanas, outras maneiras de se errar pelas cidades e, sobretudo, mostrando novos caminhos alternativos à espetacularização urbana.



ESPETACULARIZAÇÃO URBANA

O atual momento de crise da noção de cidade se torna visível principalmente através das idéias de “não-cidade”: seja por congelamento – cidade-museu e patrimonialização desenfreada – seja por difusão – cidade genérica e urbanização generalizada. Essas duas correntes do pensamento urbano atual, apesar de aparentemente antagônicas, tendem a um resultado bem semelhante, que pode ser chamado de cidade-espetáculo ou de “espetacularização” das cidades.

A corrente mais conservadora, pós-modernista tardia ou neo-culturalista, radicaliza a preocupação pós-moderna com as culturas preexistentes, e preconiza a petrificação ou o pastiche do espaço urbano, principalmente de centros históricos, provocando uma museificação e patrimonialização, e também o surgimento da cidade-parque-temático e de uma *disneylandização* urbana, exemplos típicos da cidade-espetáculo.² A corrente dita progressista, neo-modernista, retoma alguns princípios modernistas – sem a mesma preocupação social ou utopia dos primeiros modernos – principalmente a idéia de *tabula rasa*, e faz a apologia da grande escala (XL³) e dos espaços urbanos caóticos, geralmente periféricos ou de cidades da periferia mundial: *junkspaces*, cidades genéricas, *ciudades-shoppings* ou espaços terminais do capitalismo selvagem, que também são mostrados de uma forma totalmente espetacular.⁴

Essa quase esquizofrenia dos discursos contemporâneos sobre a cidade vem surgindo muitas vezes simultaneamente em uma mesma cidade, com propostas preservacionistas para os centros históricos, que se tornam receptáculos de turistas, e com a construção de novos bairros *ex-nihilo* nas áreas de expansão periféricas, que se tornam produtos para a especulação imobiliária. Muitas vezes os atores e patrocinadores destas propostas também são os mesmos, assim como é semelhante a não-participação da população em suas formulações, e a *gentrificação*⁵ das áreas como resultado, demonstrando que as duas correntes antagônicas são faces de uma mesma moeda: a mercantilização espetacular das cidades.

De fato, nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Essa imagem seria fruto de uma cultura própria, da dita “identidade” da cidade, mas, paradoxalmente, essas imagens de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais.

Essa contradição pode ser explicada: cada vez mais essas cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos de revitalização urbana. Este modelo visa basicamente o turista internacional – e não o habitante local – e exige um certo padrão mundial, um espaço urbano tipo, padronizado. Como já ocorre com os espaços padronizados das cadeias dos grandes hotéis internacionais, ou ainda dos aeroportos, das redes de *fast food*, dos *shopping centers*, dos parques temáticos ou dos condomínios fechados, que também fazem com que as grandes cidades mundiais se pareçam cada vez mais, como se formassem todas uma única

imagem: paisagens urbanas idênticas, ou talvez mesmo, como diz Rem Koolhaas, genéricas. O turista, ao contrário do habitante, não se apropria do espaço, ele simplesmente passa por ele.

Assim, a memória da cultura local – que a princípio deveria ser preservada – se perde, e em seu lugar são criados grandes cenários para turistas. Na maior parte das vezes, a própria população local é expulsa do local da intervenção, pelo processo de *gentrificação*. Nas periferias ricas, nas novas *alphavilles*, isso não chega a ocorrer, uma vez que estas áreas já são projetadas dentro de uma idéia de segregação social e ainda oferecem um nível de vigilância total, também dentro de um padrão internacional de segurança, que serve também como justificativa para um amplo processo de privatização de espaços públicos, o que vem ocorrendo de forma sistemática na maioria das áreas de expansão das cidades contemporâneas.

O processo contemporâneo de espetacularização das cidades é indissociável das estratégias de *marketing* urbano, ditas de revitalização, que buscam construir uma nova imagem para a cidade que lhe garanta um lugar na nova geopolítica das redes internacionais. O que se vende hoje internacionalmente é, sobretudo, a imagem de marca da cidade. A competição é acirrada e as municipalidades se empenham para melhor vender a imagem de marca, ou logotipo, da sua cidade, privilegiando basicamente o *marketing* e o turismo, através de seu maior chamariz: o espetáculo.

No aforisma 34 do livro clássico de Guy Debord *A sociedade do espetáculo* de 1967, já está anunciado: “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem”. Teríamos três momentos que poderíamos chamar de espetacularização urbana: o inicial, de embelezamento ou modernização das cidades, em que se começa a moldar as imagens urbanas modernas, em seguida se começa a vendê-las como simulacros, – o caso de Las Vegas estudado por Venturi é clássico; e hoje o que se vende é a imagem de marca da cidade e, mais do que isso, consultorias internacionais de *marketing* urbano que visam criar novas imagens de marca de cidades que utilizam a cultura como fachada tanto para a especulação imobiliária quanto para a própria propaganda política em tempos de eleições.

Diante do aparente consenso sobre a cidade contemporânea, diante do que pode ser chamado de “cidade do pensamento único”,⁶ uma crítica pertinente talvez seja mais urgente no cenário atual do que novos modelos ou paradigmas. O pensamento urbano situacionista,⁷ e principalmente sua crítica ao urbanismo enquanto disciplina espetacular, poderia ser visto ainda hoje como um convite à reflexão. As idéias situacionistas sobre a cidade, principalmente contra a transformação dos espaços urbanos em cenários para espetáculos turísticos, levam a uma hipótese clara: a existência de uma relação inversamente proporcional entre espetáculo e participação popular. Ou seja, quanto mais espetacular forem as intervenções urbanísticas nos processos de revitalização urbana, menor será a participação da população nesses processos e vice-versa. Mas essa equação não é absoluta, variações na proporção de

espetacularização também podem ocorrer: quanto mais passivo (menos participativo) for o espetáculo, mais a cidade se torna um cenário, e o cidadão um mero figurante; e no sentido inverso, quanto mais ativo for o espetáculo – que no limite deixa de ser um espetáculo no sentido debordiano –, mais a cidade se torna um palco e o cidadão, um ator protagonista ao invés de mero espectador. A relação entre espetacularização e *gentrificação*, no sentido inverso, também seria diretamente proporcional, uma vez que o processo de espetacularização urbana traz sempre consigo um tipo de *gentrificação* espacial, com a expulsão dos mais pobres das áreas de intervenção.

Os excluídos desse processo de espetacularização talvez levem consigo a chave da sua reversão, que seria, como sugeriam os situacionistas, a própria participação popular. As favelas, por exemplo, seriam um exemplo máximo dessa participação popular,⁸ uma vez que os moradores são os verdadeiros responsáveis por sua construção efetiva, ao contrário do morador da cidade formal, que muito raramente se sente envolvido na construção do seu espaço urbano e, em particular, dos espaços públicos de sua cidade. Essas áreas seriam verdadeiras “máquinas de guerra”⁹ contra a espetacularização urbana. De certa maneira, essas “máquinas de guerra” – formas alternativas de resistência ou fissuras no sistema globalizado – ainda conseguem fugir do processo de espetacularização. As cidades brasileiras, de uma forma geral, talvez até por sua informalidade, ainda conseguem manter algum tipo de diversidade, de multiplicidade no espaço urbano. Mesmo estando sujeitos ao rolo compressor homogeneizador da cidade-espetáculo, atores sociais urbanos ainda conseguem reverter o processo ao se apropriar de espaços públicos, para habitação ou encontros variados.

A tão sonhada (re)vitalização urbana – o sentido de revitalização aqui não seria mais o econômico, mas sim o de vitalidade, como vida decorrente da presença de um público e atividades diversificadas – só poderia se realizar de forma não espetacular quando ocorrer uma apropriação popular e participativa do espaço público. O que evidentemente não pode ser completamente planejado, predeterminado ou formalizado. A maior questão das intervenções não estaria na requalificação em si do espaço físico, material – pura construção de cenários – mas sim no tipo de uso que se faz do espaço público, ou seja, na própria apropriação pública desses espaços. Somente através de uma participação efetiva o espaço público pode deixar de ser cenário e se transformar em verdadeiro palco urbano: espaço de trocas, conflitos e encontros.

Quais seriam então algumas alternativas ao espetáculo urbano? Tenho algumas pistas: a participação, a experiência efetiva e a vivência dos espaços urbanos. Estas alternativas passariam necessariamente pela própria experiência física da cidade, que é quase impossível ou totalmente artificial nas cidades espetacularizadas. E mais do que isso, passariam pela experiência corporal, sensorial, podendo ser até mesmo erótica, da cidade. Só a experiência sensorial, individual ou coletiva, que não se deixaria espetacularizar, não se deixaria reduzir a simples imagens. A cidade

não só deixaria de ser cenário e passaria a ser palco mas, mais do que isso, ela passaria a ser um corpo, um outro corpo. É dessa relação entre o corpo físico do cidadão (ou do arquiteto-urbanista, que evidentemente não pode deixar de ser cidadão também) e esse “outro corpo urbano” que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade. Cito para exemplificar algumas palavras de Mário de Andrade sobre sua experiência física de andar pela cidade de Salvador da Bahia no dia 7 de dezembro de 1928:

Gosto de banzar ao até pelas ruas das cidades ignoradas [...] S. Salvador me atordoava vivida assim a pé num isolamento de inadaptação que dá vontade de chorar, é uma gostosura. [...] E nem é tanto questão de apreciar os detalhes churriguerescos dela, é o mesmo do saber físico que dá a passeada à pé. [...] Passear a pé em S. Salvador é fazer parte dum quitute magnificente e ser devorado por um gigantesco deus Ogum, volúpia quase sádica, até.

É dessa volúpia quase sádica de que fala Andrade que tratarei a seguir, tendo em vista que o arquiteto-urbanista poderia também utilizar seu próprio corpo, assim como o corpo da cidade, como uma forma de ação através da apropriação do espaço público, no caso das errâncias urbanas, através do simples andar pela cidade.

ERRÂNCIAS URBANAS

Assim como de forma simultânea à história das cidades, podemos falar de uma história do nomadismo, ou melhor, de uma nomadologia,¹⁰ também podemos traçar, de forma quase simultânea à própria história do urbanismo, um breve histórico das errâncias urbanas. Esse histórico seria construído por seus atores, errantes modernos ou nômades urbanos. Os errantes modernos não perambulam mais pelos campos, como os nômades, mas pela própria cidade grande, a metrópole moderna, e recusam o controle total dos planos modernos. Eles denunciam direta ou indiretamente os métodos de intervenção dos urbanistas, e defendem que as ações na cidade não podem se tornar um monopólio de especialistas.

Dentre os errantes e nômades urbanos encontramos vários artistas, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas. Através das obras ou escritos desses artistas é possível se apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam a construção dos espaços de forma crítica. O simples ato de andar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo enquanto disciplina prática de intervenção nas cidades. Essa crítica pode ser vista tanto nos textos quanto nas imagens produzidas por artistas errantes a partir de suas experiências do andar pela cidade.

Ao ler Baudelaire, por exemplo, podemos ver uma reação crítica à reforma urbana do Barão Haussmann, que estava transformando completamente a velha cidade de Paris naquele exato momento. As obras de Haussmann vão de 1853 a 1870, enquanto o livro *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, por exemplo, é de 1855. Para fotografar essas transformações urbanas radicais, da cidade antiga sendo destruída para dar lugar à nova, Haussmann contratou um fotógrafo, Charles Marville, que retratou o desaparecimento de uma certa Paris por onde perambulava Baudelaire.

No Rio de Janeiro se passou algo bem parecido, já no início do século XX. João do Rio, cronista e errante urbano, descreve nos jornais suas errâncias pela antiga cidade que também estava sendo destruída pelo nosso Hausmann tropical,¹¹ Pereira Passos, que como Hausmann também contratou um fotógrafo oficial para retratar a transformação em curso na cidade, Marc Ferrez. Pereira Passos realizou um “bota-abaixo” no centro do Rio de Janeiro entre 1902 e 1904. Um texto muito conhecido de João do Rio, por exemplo, chamado *A Rua*, foi publicado na mesma época na *Gazeta de Notícias*, mais precisamente em 1905.

Esse texto de João do Rio (1881-1921, pseudônimo de Paulo Barreto) faz uma apologia da rua, do andar pelas ruas: “Eu amo a rua [...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar.” A título de comparação, entre os principais objetivos do plano de melhoramentos de Pereira Passos, citados por Alfredo Rangel em 1904, era: “Dar mais franqueza ao tráfego crescente das ruas da cidade, iniciar a substituição das nossas mais ignóbeis vielas por ruas largas arborizadas”.

O urbanismo enquanto campo disciplinar e prática profissional surge exatamente com o intuito de transformar as antigas cidades em metrópoles modernas, o que significava também transformar as antigas ruas de pedestres em grandes vias de circulação para automóveis, reduzindo as possibilidades da experiência física direta, através do andar das cidades. Podemos, a *grosso modo*, classificar o urbanismo moderno¹² em três momentos distintos (mas que se sobrepõem): a modernização das cidades, de meados e final do século XIX até início do século XX; as vanguardas modernas e o movimento moderno (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, CIAMs), dos anos 1910-20 até 1959 (fim dos CIAMs); e o que chamamos de modernismo (moderno tardio), do pós-guerra até os anos 1970.¹³

O pequeno histórico das errâncias urbanas também poderia ser dividido em três momentos, de forma quase simultânea a esses três momentos da história do urbanismo moderno, que corresponderiam às diferentes críticas aos três momentos do urbanismo: o período das flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas mas também criticou algumas de suas idéias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo.

O primeiro momento, flanâncias, corresponderia principalmente à criação da figura do *Flâneur* em Baudelaire, no *Spleen de Paris* ou no *Les fleurs du mal*, que foi tão bem analisada por Walter Benjamin nos anos 1930. Benjamin também praticou a “*flânerie*” (principalmente de Paris e de suas passagens cobertas¹⁴), ou seja, as flanâncias urbanas, a

investigação do espaço urbano pelo *Flâneur*. O segundo momento, deambulações, corresponderia às ações dos dadaístas e surrealistas, às excursões urbanas por lugares banais, às deambulações aleatórias organizadas por Aragon, Breton, Picabia e Tzara, entre outros, que desenvolvem a idéia de *Hasard Objectif*, ou seja, da experiência física da errância no espaço real urbano que foi a base dos manifestos surrealistas, do *Nadja* de Breton ou ainda do próprio *Paysan de Paris* de Aragon. Já o terceiro e último momento, derivas, corresponderia ao pensamento urbano dos situacionistas, uma crítica radical ao urbanismo, que também desenvolveu a noção de deriva urbana, da errância voluntária pelas ruas, principalmente nos textos e ações de Debord, Vaneigem, Jorn e Constant. Tanto Baudelaire quanto os dadaístas e surrealistas, ou ainda os situacionistas, estavam praticando errâncias urbanas – e relatando essas experiências através de escritos ou imagens explícita ou implicitamente críticas – em uma mesma cidade, Paris, mas em três momentos distintos.

Essas idéias de errâncias urbanas se desenvolveram também no meio artístico após os situacionistas. O grupo neodadaísta *Fluxus* (Maciunas, Patterson, Filliou, Ono etc.), por exemplo, também propôs experiências semelhantes, sendo a época dos *happenings* no espaço público, no caso do Fluxus dos *Free Flux-Tours*, errâncias por Nova Iorque nos anos 1970. Dentro do contexto da arte contemporânea, vários artistas trabalharam no espaço público de forma crítica ou com um questionamento teórico. O denominador comum entre esses artistas, e suas ações urbanas, seria o fato de que eles vêem a cidade como campo de investigações artísticas aberto a outras possibilidades sensitivas, e assim, possibilitam outras maneiras de se analisar e estudar o espaço urbano através de suas obras ou experiências.

No Brasil, tanto os artistas modernistas quanto os tropicalistas também tiveram algumas idéias semelhantes, principalmente as *Experiências* de Flávio de Carvalho, próximo aos surrealistas parisienses dos anos 1930, ou o *Delirium Ambulatorium* de Hélio Oiticica, leitor admirativo do mentor dos situacionistas dos anos 1960, Guy Debord. Da mesma forma que nas flanâncias de João do Rio, podemos notar uma clara influência dos textos de Baudelaire. Flávio de Carvalho (1899-1973), que conheceu os surrealistas parisienses em seus anos de estudo na Europa, também parece ter sido influenciado por suas idéias, principalmente em suas deambulações urbanas. O engenheiro civil, arquiteto, escultor e decorador Flávio de Carvalho, como ele se denominava, ficou mais conhecido por suas pinturas e obras arquitetônicas, do que por suas errâncias urbanas, que ele denominou de *Experiências*.

A *Experiência nº 2* realizada em 1931 e publicada em livro homônimo (com o subtítulo – *uma possível teoria e uma experiência*), consistiu na prática de uma deambulação no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, como ele conta em seu livro: “Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes.” Depois de algum tempo a multidão se voltou contra ele, que

teve que fugir. Quando a polícia o prendeu ele disse que estava realizando uma “experiência sobre a psicologia das multidões”. Nos jornais do dia seguinte as manchetes destacavam: “Na procissão uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em sério distúrbio” (*O Estado de São Paulo*, 9 de junho de 1931).

Antes mesmo desta experiência, Flávio de Carvalho publicou um texto interessante no jornal *Diário de São Paulo* intitulado: “Uma tese curiosa – A cidade do homem nu”. Já na *Experiência nº 3*, que só foi realizada publicamente em 1956, ele sai andando pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do “novo homem dos trópicos” (ou *new look*), desenhado por ele. A deambulação foi conturbada e polêmica, mas segundo os jornalistas da época: “São Paulo nunca viu nada igual” (Manchete, 1956). Flávio de Carvalho escreveu uma série de textos sobre a cidade e as questões urbanas em 1955 no *Diário de São Paulo*, que tratavam sobretudo da questão do transporte e do trânsito urbano, e a partir de 1956 ele escreveu outra série de textos no mesmo jornal sobre “A moda e o novo homem” onde explica: “Entende-se por moda os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário e da casa [...] Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e o seu corpo continua sempre sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem”.

Assim como Flávio de Carvalho pode ser considerado um pioneiro da chamada “arte de ação” ou *performance* no Brasil – em particular desta relação entre a arte e a vida cotidiana que passa também tanto por questões corporais quanto por questões urbanas, chegando numa relação entre a experiência sensorial do corpo e a própria experiência física da cidade – Hélio Oiticica (1937-1980), junto com Lygia Clark e Ligia Pape, pode ser considerado um dos mais inquietos seguidores desta linhagem teórica no país. A partir de 1964, ano da morte de seu pai e da “descoberta” da favela da Mangueira no Rio de Janeiro, Oiticica passa a desenvolver os *Parangolés* – capas, tendas e estandartes, mas sobretudo capas – que vão incorporar literalmente as três influências da favela que Oiticica acabava de descobrir: a influência da idéia do corpo e do samba, uma vez que os *Parangolés* eram para ser vestidos, usados e, de preferência, o participante devia dançar com eles; a influência da idéia de coletividade anônima, incorporada na comunidade da Mangueira: com os *Parangolés*, os espectadores passavam a ser participantes da obra, e a idéia de participação do espectador (a mesma idéia desenvolvida pelos situacionistas como antídoto ao espetáculo) encontrou aí toda sua força; e a influência da arquitetura das favelas, que pode ser resumida na própria idéia de abrigar, uma vez que os *Parangolés* abrigam efetivamente e, ao mesmo tempo, de forma mínima (como os barracos das favelas), os que com eles estão vestidos.

Da mesma forma que as *Experiências* de Carvalho, os *Parangolés* de Oiticica causaram bastante polêmica. Os *Parangolés* foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na exposição coletiva *Opinião 65* no MAM do Rio. Na abertura da exposição, Oiticica chegou vestido com um desses *Parangolés*, acompanhado por um cortejo de amigos da escola

de samba da Mangueira, também vestidos com *Parangolés*, tocando percussão, cantando e sambando. Mas Oiticica e os passistas da Mangueira foram efetivamente impedidos de entrar no Museu de Arte Moderna, e os jornais da época registraram que a festa teve lugar no lado de fora do museu, no espaço público.

Toda a obra posterior de Oiticica, que cada vez mais se confundiu com sua própria vida, seguiu buscando novas experiências físicas, sensoriais, corporais mas também urbanas: *Penetráveis*, *Tropicália*, *Éden*, *Barracão*, entre várias outras.¹⁵ A partir de sua estadia em Nova Iorque, Oiticica se aproximou ainda mais do pensamento situacionista; ele passou a citar Guy Debord em vários de seus escritos e chegou a propor um Penetrável (P12) com textos escritos e declamados retirados do clássico de Debord, *A sociedade do espetáculo* (1967). Ao voltar ao Brasil, em 1978, participou do evento *Mitos vadios*, realizado pelas ruas de São Paulo, onde apresentou o *Delirium ambulatorium*, uma de suas últimas derivas urbanas. No texto *Eu em Mitos vadios* (de outubro de 1978) ele descreve essa experiência e diz que a proposta era: “o poetizar do urbano – AS RUAS E AS BOBAGENS DO NOSSO DAYDREAMDIÁRIO SE ENRIQUESSEM À VÊ-SE QUE ELAS NÃO SÃO BOBAGENS NEM TROUVALLIES SEM CONSEQÜÊNCIA – SÃO O PÉ CALÇADO PRONTO PARA O *DELIRIUM AMBULATORIUM* RENOVADO A CADA DIA.”

As experiências de investigação do espaço urbano pelos errantes apontam para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de uma outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial, e no limite até mesmo libidinosa, ou erótica, das cidades. Talvez a maior crítica dos errantes urbanos aos urbanistas modernos, tenha sido exatamente o que Oiticica resumiu de forma tão clara no que ele chamou de “poetizar do urbano”. Os urbanistas teriam esquecido, diante de tantas preocupações funcionais e formais, deste enorme potencial poético do urbano e, principalmente, da relação inevitável entre o corpo físico e o corpo da cidade que se dá através do andar, através da própria experiência física – corporal, sensorial – do espaço urbano, algo tão simples, porém imprescindível, para todos os amantes de cidades e, principalmente, para os arquitetos-urbanistas. O sujeito arquiteto-urbanista não poderia jamais – para não projetar espaços espetacularizados ou desencarnados – se esquecer de se relacionar fisicamente, eu diria até mesmo amorosamente, com a cidade em si, o seu objeto. A distância, ou descolamento, entre sujeito e objeto, entre prática profissional e vivência-experiência física da cidade, se mostra desastrosa ao se eliminar o que o espaço urbano possui de mais urbano, que seria precisamente seu caráter humano, ou pior, ao se eliminar o que de mais humano tem o homem: seu próprio corpo. Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atritam nos espaços públicos urbanos. A abordagem da cidade pelo arquiteto-urbanista, utilizando meios eletrônicos ou não, poderia acompanhar a maneira dos errantes urbanos e dos outros verdadeiros amantes das cidades, e ser sempre encarnada, amorosa, libidinosa, e talvez mesmo, erótica.

NOTAS

- ¹ Na época da publicação do livro de Jane Jacobs — *Morte e vida das grandes cidades americanas (1961)* — Lewis Mumford publica na *New Yorker* um artigo crítico com o irônico (e machista) título: “Mãe Jacobs e seus remédios para o câncer urbano”. A associação entre termos da medicina e a prática do urbanismo é recorrente em toda história do urbanismo.
- ² Sobre a patrimonialização das cidades européias ver Jeudy, Henri-Pierre. *La machinerie Patrimoniale*. Paris, Sens&Tonka, 2001 e sobre a *disneylandização* urbana norte-americana ver Sorkin, Michael (ed.). *Variations on a theme park: the new american city and the end of public space*, New York, Hill and Wang, 1992, a corrente mais difundida hoje que vai nessa direção é o chamado *New Urbanism*, com projetos como a cidade Celebration, construída pela *Disney Corporation*.
- ³ Alusão à “Bíblia” neomoderna, o livro *S,M,L,XL*, New York, The Monacelli Press, 1995, de um dos maiores representantes desta corrente, o arquiteto holandês Rem Koolhaas.
- ⁴ Um bom exemplo recente desse tipo de espetacularização foi a exposição *Mutations (2000/2001)*, em Bordeaux; ver catálogo publicado por ACTAR e Arc en Rêve, Barcelona/Bordeaux, 2001.
- ⁵ Elitização, expulsão da população mais pobre, termo desenvolvido por Neil Smith em *The new urban frontier, gentrification and the revanchist city*, Londres, Routledge, 1996.
- ⁶ Ver: Arantes, Otilia; Vainer, Carlos; Maricato, Ermínia. *A Cidade do pensamento único*. Rio de Janeiro, Vozes, 2000.
- ⁷ Ver: Internacional Situacionista, Jacques, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva*, escritos situacionistas sobre a cidade, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003 e Guy Debord, *A sociedade do Espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- ⁸ Ver nosso livro *Estética da ginga, a arquitetura das favelas* através da obra de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Casa da Palavra/Rioarte, 2001.
- ⁹ Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, ed. Minuit, 1980. Traduzido em português: *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*, São Paulo, ed. 34, 1995.
- ¹⁰ “Escreve-se a história, mas ela foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome do aparelho unitário do Estado, pelo menos possível, inclusive quando se falava sobre nômades. O que falta é uma Nomadologia, o contrário de uma história [...] Nunca a história compreendeu o nomadismo [...]” in Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, ed. Minuit, 1980.
- ¹¹ Cf. Jaime Larry Benchimol, Pereira Passos: um Haussmann tropical, Rio de Janeiro, Biblioteca Carioca, 1990. Sobre a ideia de Haussmanização tanto no Rio com Pereira Passos, quanto em Salvador em seguida com J.J. Seabra (1912-1916), ver Eloisa Petti Pinheiro, *Europa, França e Bahia, difusão e adaptação de modelos urbanos*, Salvador, Edufba, 2002.
- ¹² O termo “urbanismo moderno” nos parece um pleonasmo, uma vez que o próprio termo urbanismo, e a disciplina que lhe corresponde, surgem exatamente neste momento de modernização das cidades (termo usado pela primeira vez por Cerdà em 1867 — responsável pelo plano de modernização de Barcelona em 1959 — na obra *Teoria general de Urbanización*). Perguntamo-nos: será que, mesmo após o final do movimento moderno em arquitetura e urbanismo, já existiu algum tipo de urbanismo não-moderno ou “pós-moderno”? A própria noção de plano, de planificação e de planejamento (bases da prática do urbanismo em geral), e até mesmo de projeto, são extremamente modernas. . .
- ¹³ O símbolo internacional do final deste período foi a destruição do conjunto habitacional Pruitt Igoe, que foi dinamitado nos EUA em 1972, o que para Charles Jencks simbolizava o início do pós-modernismo em arquitetura.
- ¹⁴ Ver Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXème siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989. As passagens, ruas cobertas, são exaltadas por Benjamin pois representavam um espaço intermediário entre interior e exterior, entre privado e público, entre arquitetura e paisagem: “a flânerie pode transformar toda a Paris num interior, numa moradia cujos aposentos são os quarteirões, por outro lado, também, a cidade pode abrir-se diante do transeunte como uma paigem sem soleiras.” Os arquitetos modernos estavam propondo eliminar essa diferença entre o exterior-interior, Benjamin chega a citar Giedion (texto de 1928) falando de Corbusier: “Os prédios de Corbusier não são nem espaçosos nem plásticos: o ar sopra através deles! [...] Existe apenas um único e indivisível espaço. Caem as cascas entre interior e o exterior”.
- ¹⁵ Sobre esse aspecto na obra de Oiticica, em particular com relação às favelas, ver Paola Berenstein Jacques, *Estética da Ginga, a arquitetura das favelas* através da obra de Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.

Paola Berenstein Jacques

Arquiteta-urbanista, professora da Faculdade de Arquitetura, do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora CNPq. Autora de *Les favelas de Rio* (Paris, l’Harmattan, 2001); *Estética da ginga* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001); *Esthétique des favelas* (Paris, l’Harmattan, 2003); co-autora de *Maré, vida na favela* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002) e organizadora de *Apologia da deriva* (Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003). paolabi@ufba.br