



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO URBANO

VITOR DE FRANÇA MACIEL

**DESREGRAMENTO E LUCIDEZ:
construção de situações ébrias no Recife**

Recife
2021

VITOR DE FRANÇA MACIEL

**DESREGRAMENTO E LUCIDEZ:
construção de situações ébrias no Recife**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutor em Desenvolvimento Urbano. Área de concentração: Desenvolvimento Urbano

Orientador: Prof. Dr. Luiz Manuel do Eirado Amorim

Coorientador: Prof. Dr. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho

Recife
2021

M152d Maciel, Vitor de França
Desregramento e lucidez: construção de situações ébrias no Recife/
Vitor de França Maciel. – Recife, 2021.
329p.: il.

Orientador: Luiz Manoel do Eirado Amorim
Coorientador: Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento
Urbano, 2021.

Inclui referências.

1. Espaço Urbano. 2. Arte contemporânea. 3. Cotidiano I. Amorim,
Luiz Manoel do Eirado (Orientador). II. Porto Filho, Gentil Alfredo Magalhães
Duque (Coorientador). III. Título.

711.4 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2021-128)



Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano
Universidade Federal de Pernambuco

Vitor de França Maciel

“Desregramento e Lucidez: construção de situações ébrias no Recife.”

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Desenvolvimento Urbano.

Aprovada em: 05/03/2021.

Banca Examinadora

Participação via Videoconferência

Prof. Luiz Manuel do Eirado Amorim (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Gentil Alfredo Magalhães Duque Porto Filho (Coorientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Prof. Cristiano Felipe Borba do Nascimento (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Profa. Julieta Maria de Vasconcelos Leite (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Profa. Oriana Maria Duarte de Araújo (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via Videoconferência

Profa. Paola Berenstein Jacques (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Bahia

Caixa Postal 7809 Cidade Universitária – CEP: 50732-970 Recife/PE/Brasil
Tel: + (81) 2126311 Fax: + (81) 2126 8772
e-mail: mdu@ufpe.br www.ufpe.br/mdu

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus orientadores, Luiz Amorim e Gentil Porto Filho, pela atenção e generosidade no acompanhamento dessa longa jornada que foi, para mim, essa pesquisa;

Aos amigos e colegas do Laboratório de Inteligência Artística (i!), pelas trocas e apoio;

Aos integrantes do Laboratório Urbano da UFBA, pelo acolhimento, trocas e contribuições em minha breve visita, especialmente nas figuras do pesquisador Igor Queiroz e da coordenadora do grupo, professora Paola Berenstein Jacques;

Aos amigos e colegas de turma do MDU, especialmente à Júlia, Marco Antônio e Deyglis, com quem compartilhei das angústias da prorrogação de prazo;

À minha companheira Bia Baggio, presente em todas as horas;

Aos amigos de aventuras ébrias Paulinho e Grilo;

Aos meus pais e familiares pelo apoio, carinho e amor;

À Maria Cristina, pela revisão ortográfica instantânea;

À todos aqueles que, de alguma forma, auxiliaram nesta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE).

RESUMO

O presente trabalho investiga a construção de ambiências singulares, onde a embriaguez se apresenta como aspecto fundamental de sua constituição, ou como o próprio conteúdo. Tais ambiências muitas vezes se apresentam como contraespaços, aqui entendidos como espaços-tempo não hegemônicos de resistência e contestação, praticados por pessoas comuns, grupos ou em proposições artísticas. Compreender essas ambiências enquanto constituição de um momento de vida singular, que integre ou aproxime arte e vida cotidiana, bem como discutir o papel da embriaguez na construção e na prática desses momentos é a principal questão motivadora da realização desta tese. A pesquisa é aprofundada por meio de experimentos que relacionam a embriaguez à transformação temporária de determinados espaços, tempos e/ou comportamentos, em uma abordagem que busca entrelaçar o desregramento da ebriedade e a lucidez científica. A partir do atravessamento entre a noção de embriaguez e de um agrupamento de potências e ideias libertárias (com ênfase em uma herança vanguardista), esta pesquisa discute as possibilidades e limitações de se pensar propostas que se localizam na fronteira entre arte e vida cotidiana e que acontecem em decorrência de atividades estéticas e lúdico-contrutivas.

Palavras-Chave: embriaguez; vanguarda; situação construída; cotidiano; arte e vida; arte contemporânea; espaço urbano.

ABSTRACT

The present work investigates the construction of singular ambiances, where drunkenness is a fundamental aspect of its constitution. This singular ambiances often present themselves as counter-spaces, here understood as non-hegemonic space-times of resistance and contestation, practiced by ordinary people, groups or in artistic propositions. Understanding these ambiances as constituting a singular moment of life, which integrates or brings together art and everyday life, as well as discussing the role of drunkenness in the construction and practice of these moments is the main motivating question for the realization of this thesis. The research proceeds through experiments that relate drunkenness to the temporary transformation of certain spaces, times and/or behavior, in an approach that seeks to intertwine the disruption of drunkenness and scientific lucidity. Based on the intersection between a notion of drunkenness and a grouping of libertarian powers and ideas (with emphasis on an avant-garde heritage), this research discusses the possibilities and limitations of thinking about proposals that are located on the border between art and everyday life and that happen as a result of aesthetic and playful-constructive activities.

Keywords: drunkenness; avant-garde; constructed situation; everyday life; art and life; contemporary art; urban space.

SUMÁRIO

1	Introdução	08
2	Desregramento	14
2.1	Embriaguez, um breve histórico	14
2.2	Ebriedade, festividade e ambiências singulares	32
2.3	Experiência e narrativa: o corpo ébrio	52
3	Lucidez	73
3.1	Vanguarda: a realização da arte na vida cotidiana	73
3.2	Vanguarda ébria e Vanguarda sóbria	84
3.3	Antropofagia e Tropicália	112
3.4	Situações Construídas e Heterotopias	136
4	Experimentação	162
4.1	Antecedentes	168
4.2	Experimentos	202
4.2.1	<i>A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico</i>	202
4.2.2	<i>Fonte Urbana</i>	252
4.2.3	<i>Deriva Étlica e Deambulação Imaginativa Ébria</i>	285
5	Conclusão	309
	Referências	315

1 Introdução

Esta pesquisa doutoral diz respeito à uma exploração da noção de embriaguez, com foco na embriaguez alcoólica, e sua relação com a produção de ambiências singulares em projetos e ações estéticas que problematizam a relação entre arte e vida cotidiana na atualidade.

A intenção é discutir projetos onde a embriaguez se apresente como aspecto fundamental do contexto analisado e verificar como essas propostas transformam temporariamente determinados espaços, tempos, comportamentos e existências. Essa discussão é aprofundada por meio da criação e realização de experimentos que buscam a construção de ambiências singulares voltadas à embriaguez, ou seja, a construção de espaços não hegemônicos, de contestação, que fazem uso da embriaguez e de seu contexto social como principal aspecto provocador e ativador para instauração de fissuras espaciotemporais, onde novos contextos surgem, outros desaparecem, e as ambiências são reconfiguradas a partir de uma dimensão ébria. A partir desse atravessamento entre a embriaguez e um agrupamento de potências e ideias libertárias, discute-se as possibilidades e limitações de ações que buscam se aproximar do objetivo da vanguarda de realização da arte na vida cotidiana.

O estudo dessas ações aponta para pequenos focos de resistência na experiência sensível urbana. Muitas vezes, esses projetos operam, mesmo que de maneira efêmera, quebrando as leis invisíveis que regem a vivência nos espaços construídos da cidade, evidenciando meios e procedimentos que subvertem “o que é dado como certo e estável, promovendo a desregulação dos corpos” (DOS ANJOS, 2012, p.40) e uma outra relação possível com o ambiente.

Na cultura moderna, alguns autores dedicaram o pensamento sobre a relação entre estética, cidade e vida cotidiana. A Internacional Situacionista com a noção de Situação Construída (DEBORD, 1957), Michel Foucault com a noção de Heterotopia (FOUCAULT, 2013), Henri Lefebvre com o noção de Momento (LEFEBVRE, 2014) e Michel de Certeau com a noção de Espaço

(CERTEAU, 2014), são exemplos dessa tradição do pensamento que têm no espaço urbano sua principal plataforma de investigação.

No contexto da arte, desde as experiências da vanguarda até os estudos atuais que abordam questões da cidade, é notória a preocupação com as implicações éticas, sociais, culturais e políticas decorridas das transformações provocadas pela urbanização moderna. Apesar de partir de intencionalidades diferentes, as provocativas excursões urbanas promovidas pelos membros do grupo Dadá, as deambulações surrealistas, a deriva situacionista, o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica e as errâncias urbanas de Francis Alÿs demonstram que esses grupos e indivíduos se lançam no espaço com uma forte inquietação diante da cidade racionalista, seu cotidiano e seus condicionamentos, a fim de instaurar fugas e rupturas do que está posto, bem como promover e provocar a construção de ambiências e comportamentos experimentais.

Embora seja evidente a não realização por completo do projeto emancipatório da vanguarda (a realização da arte na vida cotidiana), é necessário pontuar que apesar de “superficialmente, a arte, hoje, apresenta-se como último refúgio de um possível estado diferente de coisas” (JAPPE, 2011). Dessa forma, esta tese se volta para o contexto da arte e suas investidas na direção do espaço da cidade e do cotidiano urbano, com um recorte específico em propostas que discutem a embriaguez relacionada à um estado de invenção e desregramento dos corpos e comportamentos, problematizando em que medida essas práticas são provocadoras de transformações na esfera política, social e cultural da cotidianidade urbana.

Propor uma reflexão sobre processos estéticos atravessados por uma dimensão ébria enquanto pesquisa científica, em um primeiro momento sugere o entendimento de que essa reflexão deva acontecer a partir de uma lógica de distanciamento, seja por parte do pesquisador, que toma distância buscando uma maior assertividade e clareza científica, seja com relação à separação e isolamento do objeto pesquisado, que nesta tese diz respeito às ambiências singulares constituídas por um atravessamento ébrio e inseridas em um contexto mais amplo da dinâmica cotidiana (MORAIS, 2019).

Alguns pesquisadores, no entanto, posicionam-se em um lugar onde as fronteiras entre as especificidades dos campos científico, urbanístico e artístico, podem ser borrados, no caso específico desse trabalho, por uma dimensão ébria transversal. Isso significa dizer que essa pesquisa consistiu em um processo por vezes fragmentado ou mesmo desorientado e desregrado (um processo ébrio). Um procedimento de investigação que, por diversas ocasiões, friccionou a lucidez acadêmica e científica com o desregramento e a desestabilização da embriaguez. Assim, como produtor independente de cerveja (integrante da cerveja Turvalina), o pesquisador reposiciona seu trabalho de cervejeiro, que se torna não somente eixo de pesquisa, mas também afirmação ética e meio de intervenção estética no espaço, produzindo, de modo singular, um veículo para canalização de conexões e experiências dissonantes no cotidiano.

Ao escolher como tema de pesquisa a investigação dos processos criativos de ambiências ébrias não hegemônicas, tendo como ênfase determinadas práticas da Turvalina, é possível perceber a dificuldade de enfrentar um objeto de pesquisa que se encontra em pleno desenvolvimento, algo que não está finalizado e formalmente demarcado, e cujos desdobramentos ainda estão em processo de expansão. Também fica evidente a especificidade do local onde o pesquisador se coloca (enquanto integrante da Turvalina, um dos focos centrais dos experimentos da pesquisa), atuando, dessa forma, como pesquisador-participante. Isso significa dizer que, à medida que novas experiências foram vividas, potencializadas pelas ações e experimentações da Turvalina, elas afetaram e foram afetados simultaneamente pelo investigador. Portanto, como pesquisador e cervejeiro, não apenas houve a participação, como os processos dos experimentos analisados na presente pesquisa foram provocados e vividos pelo pesquisador.

Para Britto (2017), as bases mais importantes da pesquisa-participante consistem na presença contínua do pesquisador no ambiente a ser investigado. Há, dessa maneira, uma interação ativa entre o investigador e o objeto pesquisado. Acredita-se que essa forma de investigação possibilita o deslocamento de uma pesquisa estritamente teórica e cientificista, marcada

por uma pretensa neutralidade, para o campo da realidade concreta da vida cotidiana.

Em termos estruturais, a pesquisa se apresenta da seguinte forma: Após este primeiro capítulo introdutório, o segundo capítulo faz uma breve apresentação da embriaguez e de seu entendimento ao longo da história, para então discutir a relação entre embriaguez e festividade. Nesse sentido, eventos dedicados ao Deus Dioniso na antiguidade grega (*órguias* e *symposion*) e a cauinagem indígena são discutidos como exemplos de ambiências ébrias que se apresentam de algum modo capaz de subverter o *status quo* de um contexto ébrio dominante. Por fim, no segundo capítulo há uma aproximação entre a embriaguez e a prática artística, apresentando determinadas ações estéticas (dentro e fora do campo institucionalizado da arte) que se constituem por meio da ebriedade, com destaque para os protocolos com drogas de Walter Benjamin e suas narrativas de experiências ébrias de cidade.

No terceiro capítulo, discute-se questões relativas à aproximação entre arte e vida cotidiana, onde são pontuados diversos conceitos e processos desenvolvidos pelas vanguardas e neovanguardas. Com base na “*Teoria da vanguarda*”, de Peter Bürger (2008), o processo histórico que levou ao surgimento da vanguarda, bem como seus processos e práticas que buscavam a integração entre arte e vida, é examinado. Nesse sentido, destaca-se o que pode ser descrito nesta pesquisa como uma atuação vanguardista ébria (com ênfase em aspectos oníricos, do desregramento, do maravilhoso), exemplificada pelos surrealistas, e uma atuação vanguardista sóbria (com ênfase na lucidez, na sistematização, no planejamento e na racionalidade), exemplificada pelos situacionistas. Através do tensionamento das abordagens teóricas e práticas desses dois movimentos, ambos atravessados pela problemática da realização da arte na vida cotidiana, discute-se a pluralidade de uma tradição que tem no espaço urbano seu principal local de ação e experimentação. No cenário brasileiro, os personagens de Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica são apresentados enquanto representantes de um contexto vanguardista nacional, em uma referência direta ao livro “*Elogio aos Errantes*” de Paola Jacques (2012).

Ainda no terceiro capítulo, foram discutidos textos que problematizam a criação de ambiências singulares no cotidiano. Além da Internacional Situacionista¹ e a noção de Situação Construída (realizada por meio de desvios no ordenamento estratégico da cidade, em uma afirmação concreta que aponta para uma transformação sociocultural, a um só tempo crítica e festiva), outros três autores foram apresentados: Michel Foucault e o conceito de Heterotopia; Michel de Certeau e o conceito de Espaço praticado; e Henri Lefebvre e o conceito Momento.

No quarto capítulo, é realizada uma apresentação do autor desta tese e de seus trabalhos e atuação precedentes, com ênfase na história da Turvalina (grupo produtor de cerveja), bem como as discussões e análises dos três experimentos da pesquisa. No primeiro experimento (A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico), é discutida a construção das ambiências das cozinhas da Turvalina, analisadas por meio de uma aproximação com a noção de Heterotopia. No segundo experimento (Fonte Urbana), são abordadas duas Intervenções no espaço público da cidade a partir da instauração de uma ambiência ébria efêmera, analisadas por meio de uma aproximação com a noção de Situação situacionista. No terceiro experimento (Deriva Etilica e Deambulação Imaginativa Ébria), são estudadas duas errâncias realizadas em um intenso estado de embriaguez, analisadas por meio de uma aproximação com os preceitos da Deriva situacionista.

Por fim, no quinto capítulo são apresentadas as conclusões sobre todo o trabalho, sendo apontados os resultados alcançados e possíveis questões, problemas e lacunas para o desenvolvimento de novas pesquisas.

Assim, esta investigação revela a possibilidade dos experimentos aqui realizados e discutidos intervirem na vida urbana a partir de ações realizadas no campo cultural como “conquista e abertura de espaço para contínua experimentação” (MORAIS, 2019, p.14), efetuando uma tentativa de contornar certos modelos de funcionalidade que impedem a ampliação da parte não medíocre da vida cotidiana. Os experimentos se localizam na

¹ Ao longo desta tese, optou-se por utilizar em muitos momentos, com objetivo de citação,

fronteira entre arte e vida cotidiana, como resultado de uma ação ética, estética, política, lúdica e construtiva, sendo, portanto, passíveis de uma aproximação ao legado das vanguardas históricas. Nesse sentido, é possível perceber o quanto é importante, atual e necessária a discussão das formas de diálogo entre ações estéticas e o espaço urbano, e as implicações que essas propostas, aliadas a diferentes áreas da cultura, oferecem para a cidade.

É ainda importante pontuar que este trabalho compartilha e contribui com os processos metodológicos e a delimitação de temas trabalhados no “Laboratório de Inteligência Artística (i!)” (laboratório coordenado pelo professor Gentil Porto Filho, do qual o pesquisador é integrante). Da mesma forma, espera-se que essa tese contribua também para o Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Urbano (MDU), na medida em que propõe um tema, uma relação e uma abordagem do espaço urbano pouco usual no programa e que, por causa disso, levou ao estabelecimento de trocas e intercâmbios com grupos afins (como o Laboratório Urbano, da UFBA).

Enfim, são estes os territórios onde a pesquisa é situada: no desregramento lúdico e festivo da embriaguez; no aparato ético, estético e político das vanguardas históricas; e na criação de experimentos baseados em estados ébrios de vivências cotidianas. Cada um desses três eixos foram discutidos separadamente em cada capítulo, para concluir ao fim que os três estão irremediavelmente misturados em uma metodologia intuitiva e fragmentária (que transita entre a sobriedade e a ebriedade), de modo que esses territórios convergem e divergem ao longo de toda a escrita.

2 Desregramento

Ao longo da história, muito foi escrito sobre a embriaguez. Nesse capítulo, é apresentada uma discussão a respeito de seu significado, seus efeitos, sua relação com a história, com o transbordamento de si e com aspectos relacionados ao desregramento ébrio, entendido enquanto produção de intensidades promotoras de descondicionamentos e desvios de uma determinada ordem estabelecida.

Essa discussão é feita, sobretudo, a partir da perspectiva da vida cotidiana, onde a embriaguez se faz presente tanto em espaços e tempos da vida prosaica e corriqueira, quanto em momentos onde seu desregramento ganha forma de irrupções de singularidades e aberturas à sensibilidades estéticas.

Dessa forma, o foco da discussão aqui realizada se dá a partir dessas singularidades promovidas por um estado de embriaguez, aproximando-as de aspectos festivos e da produção de experiências e narrativas atravessadas pela ebriedade.

2.1 Embriaguez, uma breve histórico

O uso coletivo e social de substâncias capazes de alterar a consciência pode ser percebido como uma prática comum em diversas sociedades ao longo da história da humanidade. Diversos espaços, rituais, cerimônias, eventos e festas foram (e são) criados especificamente para este fim².

Em uma perspectiva histórica, as diferentes sociedades variaram muito no que diz respeito tanto à forma e regras de uso, quanto às escolhas

² O bar (na atualidade), as casas de ópio (no séc.XIX) e as cerimônias com Ayahuasca (em um contexto ritual), bem como o *symposium* grego, as *órguias* báquicas e a cauinagem indígena são exemplos desses espaços e manifestações, onde o uso de inebriantes se apresenta como elemento central de uma ambiência espaciotemporal construída coletivamente com certo grau de autonomia, podendo se inserir de forma a reforçar ou contestar o *status quo* da embriaguez cotidiana em uma determinada sociedade.

das substâncias inebriantes que são considerados aceitáveis e daquelas que são censurados ou mesmo proibidas. Segundo Torcato (2016), são conhecidos mais de duzentos compostos orgânicos com propriedades que alteram as sensibilidades ordinárias e transformam ânimos do corpo humano. A propriedade de modificar a atividade do corpo, seja potencializando a percepção, a serenidade, a energia, a excitação, a euforia, o transe ou o delírio, seja amenizando a agústia, a ansiedade, a dor ou a rotina psíquica, fizeram dessas substâncias um foco do domínio político, social, cultural e religioso ao longo da história, resultando em uma série de normas, regras, leis, pedagogias e etiquetas sobre um pretenso modo “adequado” de ebriedade que foi moldado e adaptado nas mais diversas conjunturas.

Neste trabalho, a embriaguez é entendida como um estado alterado de consciência, não sendo um termo que se refere ao efeito de uma substância inebriante específica, mas que diz respeito à um estado de abertura e descondicionamento do corpo e/ou de uma determinada condição dada.

Pautado por diversos interesses e contextos sócio-culturais, o uso de inebriantes percorreu um longo caminho que se iniciou em tempos remotos. Durante muito tempo, as drogas foram um meio de estabelecer contato com divindades, exercendo o papel de aproximar a realidade concreta e o mundo espiritual. Entretanto, outros fins foram desenhados através do uso dos inebriantes. Atividades festivas, terapêuticas e sacramentais atravessaram tempos e culturas, se aliando ou incomodando a religião, o direito, a economia, a ciência e a arte (ESCOHOTADO, 2008).

Segundo Carneiro (in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005), a palavra droga seria derivada do termo holandês *droog*, que significa “produtos secos e servia para designar, dos séculos XVI ao XVIII, um conjunto de substâncias naturais utilizadas, sobretudo, na alimentação e na medicina” (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p.11) . A expressão também foi utilizada na tinturaria e como matéria a ser utilizada apenas por prazer. Em referência a esse termo, os mercados antigos eram denominados como secos e molhados. Tal noção, embora pouca usual, continua presente na língua portuguesa. O Dicionário Priberam da língua portuguesa define droga como:

1. Nome genérico de todos os ingredientes que têm aplicação em várias indústrias bem como na farmácia; 2. Substância que age sobre o sistema nervoso central, que pode modificar o estado de consciência e que geralmente causa habituação (contrair hábito) e danos físicos ou psíquicos; 3. Especiaria aromática; 4. Ingrediente; 5. Tecido de lã ou seda; 6. Coisa de pouca utilidade ou cuja aplicação se desconhece; 7. Coisa sem qualidade (DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2020).

O entendimento sobre a definição de droga apresentada na antiguidade grega se mostra como uma definição importante que foi aceita durante um longo período da história. Platão se referia aos fármacos como substâncias que, simultaneamente, podiam ser benéficas ou prejudiciais (SEQUEIRA, 2006). A palavra fármaco deriva do termo grego *phármakon*, que na antiguidade poderia caracterizar tanto um remédio, quanto um veneno. Nesse sentido, fármaco seria um termo que não possui conotações positivas ou negativas em si, mas que “ênfatisa a dose e as condições de uso como fatores fundamentais para determinar se a substância faz bem ou mal às pessoas” (TORCATO, 2016, p.13). Hipócrates e Galeno, fundadores da medicina científica, estabeleceram que drogas seriam as substâncias que, não sendo dominada pelo corpo humano, teria a capacidade de o dominar (ESCOHOTADO, 2008).

Desde a antiguidade, referências às substâncias que eram utilizadas tanto como fonte de prazer como em aplicações médicas são abundantes. O ópio era utilizado na Grécia antiga desde o século X a.C. (POIARES, 1999). Relíquias que sobreviveram ao tempo, como o “Papiro de Ebers (1500 a.C), indicam que o cânhamo era usado pelos egípcios para esquecerem as preocupações e ludibriarem a fadiga e a fome” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p.233). Já os assírios utilizavam o cânhamo em seus rituais religiosos e como anestésico. Os sumérios, em 5000 a.C., inscreveram o ópio em um ideograma e o descreveram como representante da alegria e do regozijo. Por volta de 1550 a.C., persas e egípcios exploravam os atributos inebriantes do ópio, que também se disseminou pelo Império Romano. A mastigação da folha da coca entre os povos andinos é uma prática que ocorre há oito mil

anos. Escavações e pesquisas arqueológicas realizadas na América do Sul “relatam a descoberta de folhas de coca no interior de sarcófagos onde se acomodavam as múmias dos índios sul-americanos” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 233-234).

O naturalista romano Plínio, o Velho, registrou no séc. I um método para extração do ópio da papoila dormideira. Enquanto isso, alquimistas chineses estudavam, do século II ao IV, as plantas que “fazem voar” e produziam preparados à base de minerais dissolvidos em álcool que tinham características sedativas e estimulantes, levando ao embaralhamento da percepção do tempo (ANGEL; RICHARD; VALLEUR, 2002).

Na Idade Média, o conhecimento farmacológico ocidental limitava-se praticamente às ervas cultivadas nos jardins dos mosteiros. É nesse período que algumas ordens religiosas começam a produzir cerveja (ALDRIDGE, 2001). Também nesse período, substâncias preparadas ou extraídas diretamente do universo vegetal eram utilizadas em exorcismos ou associadas à atividades satânicas. A mandrágora³, exemplificando, era utilizada como anestésico e afrodisíaco. Já o nenúfar⁴ era utilizado como calmante e anti-afrodisíacas (ANGEL; RICHARD; VALLEUR, 2002). Com relação às bruxarias, durante a Baixa Idade Média se iniciaram as suspeitas da existência de cerimônias pagãs coletivas que faziam uso de drogas. “Em 1277, existiam já publicações nas quais se assegurava que um terço das mulheres francesas praticava bruxaria” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 234), havendo um uso considerável de substâncias derivadas de plantas (ESCOHOTADO, 2008).

3 Planta cujo fruto carnoso, aromático e tóxico era chamado de maçã do diabo pelos árabes, pela sua aparente qualidade afrodisíaca. A planta apresenta raízes que frequentemente lembram a forma do corpo humano, o que estimulou a construção de lendas a seu respeito.

4 Planta aquática perene. Na Índia, desde os tempos antigos, os botões da flor de nenúfar eram usados para preparar uma droga que subjugava os desejos. Por algum tempo, uma pessoa experimenta alucinações e pode ser afetada. Os sintomas desaparecem depois de duas horas. Na idade média era conhecido na Europa como “destruidor dos prazeres” e “veneno do amor”.

Figura 01 - O sabá das bruxas (*Le Sabbat des sorcières*)



Fonte: Hans Baldung (1508)

Figura 02 - O círculo mágico (*The magic circle*)



Fonte: John William Waterhouse (1886)

O mercantilismo expansionista e o posterior movimento dos descobrimentos conduziram à mudanças. É importante pontuar que as drogas estavam entre os principais tesouros buscados no Oriente e nas Américas durante o período das navegações dos séculos XVI e XVII. Entre essas drogas estavam “as especiarias das Índias orientais, como a pimenta, a canela e a noz moscada, assim como as das Índias ocidentais, como o pau-brasil, o açúcar e o tabaco” (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p.11). A variedade de drogas espalhadas pelos diversos territórios do mundo foi um dos principais motivos que impulsionou o comércio colonial: “a boa saúde do corpo, a lisonjeira disposição dos sentidos, a prorrogação da duração da vida, a aproximação dos povos por meio do comércio para suprirem suas carências mútuas” (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p.13) são exemplos dos atributos enaltecidos pelos europeus que os levaram a uma busca por drogas por todo o planeta.

Também no período das grandes navegações, foram sendo reintroduzidas na europa substâncias como o ópio, “que chamou a atenção do vice-rei português, o qual sugeriu ao monarca a produção da substância com fins lucrativos” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 234). No século XVI, o médico judeu português Garcia da Orta considerava o *banguê*, um preparado “à base de folhas e de resina de cânhamo, como possuidor de efeitos desinibidores. A substância provocava alterações nos comportamentos sexuais, sendo o seu uso socialmente reprovável” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 234). As utilizações terapêuticas do ópio também foram estudadas por Garcia da Orta, que apresentou considerações do uso da substância relacionadas ao tratamento da diarreia, de complicações gástricas e de problemas sexuais masculinos, como a ejaculação precoce (POIARES, 1999).

Nos séculos XVII e XVIII, o uso de inebriantes ainda era um privilégio restrito à alta sociedade no ocidente. A excentricidade e o luxo fizeram com que as elites mais cultas buscassem uma diferenciação com o uso das drogas, fascinando escritores e intelectuais como Dumas, Balzac, Gautier, e Quincey, que publicou “*Confessions of an English Opium Eater*” (1822), obra

na qual narra suas memórias enquanto usuário de ópio (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007).

Além dos diversos contextos e extratos da cultura humana onde as drogas foram presentes ao longo da história, no século XIX ela passa a ser objeto de um interesse científico especificamente direcionado às questões existenciais do indivíduo:

A recorrência histórica dos diversos usos de drogas como um recurso diante da depressão, um remédio para a angústia, um consolo para a dor de existir, um veículo extático, um lubrificante social ou uma via dionisíaca de vazão do instinto, da paixão e da festa lúdica, ressalta um outro aspecto epistemológico fundamental: a importância da experiência da consciência alterada quimicamente para a constituição da psicologia como ciência no século XIX, sobretudo no auxílio do questionamento da relação entre a consciência de si e a consciência do mundo, ou seja, na formação de uma experiência e de uma teoria da subjetividade, em cuja origem encontram-se todos os dilemas da crise do sujeito, cuja consciência de si foi denunciada como ilusão (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p.23).

Freud foi um dos primeiros, dentro do contexto da psicologia moderna, a teorizar sobre a relação entre drogas e libido, identificando-as como um importante instrumento para alcançar o prazer e afastar a dor:

É extremamente lamentável que até agora esse lado tóxico dos processos mentais tenha escapado ao exame científico. O serviço prestado pelos veículos intoxicantes na luta pela felicidade e no afastamento da desgraça é tão altamente apreciado como um benefício, que tanto indivíduos quanto povos lhes concederam um lugar permanente na economia de sua libido. Devemos a tais veículos não só a produção imediata de prazer, mas também um grau altamente desejado de independência do mundo externo, pois sabe-se que, com o auxílio desse amortecedor de preocupações, é possível, em qualquer ocasião, afastar-se da pressão da realidade e encontrar refúgio num mundo próprio, com

melhores condições de sensibilidade. Sabe-se igualmente que é exatamente essa propriedade dos intoxicantes que determina o seu perigo e a sua capacidade de causar danos (FREUD, 1996, p.50).

Em 1860, a cocaína é pela primeira vez sintetizada. Freud estuda as propriedades desta substância, pesquisa que resultou em 1884 na publicação “*Über Coca*”. Este ensaio de Freud acabou estimulando prescrições de cocaína para tratamentos de ansiedade e depressão. Dessa forma, a cocaína se populariza e passa a fazer parte da composição de bebidas, sobretudo as bebidas tônicas (POIARES, 1999). O Vin Mariani é um por exemplo, um composto de vinho e extrato de folhas de coca que tinha grande popularidade entre artistas e intelectuais europeus da época e que concorria com outras bebidas produzidas a partir de uma base de cola, tendo a Coca-cola se tornado a mais popular delas. Elaborada em 1886 pelo farmacêutico John Pemberton, a Coca-cola apresentava em sua composição a cocaína (ALDRIDGE, 2001).

No contexto local, a historiadora Eliana Sales (2011) estudou a propaganda de medicamentos em jornais do Recife no início do século XX. O trabalho mostra que algumas bebidas alcoólicas como vinhos e cervejas eram vendidas “como medicação próxima aos diversos produtos revigorantes nacionais e internacionais oferecidos na época para a recuperação ou manutenção da energia e saúde da população” (SALES, 2011, p.105).

No final do século XIX, o uso do ópio tornou-se bastante popular, causando preocupação à Grã-Bretanha pelos malefícios que se faziam notórios (FARATE, 2001). No mesmo período, o cânhamo era utilizado com fins terapêuticos, utilizado no alívio das dores menstruais. A Rainha Vitoria fazia uso da substância, que possui o selo de aprovação real (ALDRIDGE, 2001).

Para Nunes e Jólluskin (2007), os mecanismos de generalização do uso de inebriantes foram vários, incluindo a moda e as guerras. “A morfina, por exemplo, foi usada indiscriminadamente entre os feridos da Guerra da Secessão nos Estados Unidos da América, entre 1861 e 1865” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 235), e originou a “doença do exército”, pelos graves

quadros de dependência então criados. “Os próprios missionários religiosos levavam consigo a heroína e a morfina, que eram usadas com o objetivo de recuperar os dependentes do ópio na China” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 235) onde, ainda hoje, a morfina é conhecida por “ópio de Cristo”. Uma curiosidade sobre a heroína é que esta surge no mercado apresentando-se como uma droga cinco vezes mais potente que a morfina e transforma a pequena empresa Bayer, até então fabricante de corantes, numa gigantesca produtora de fármacos (ESCOHOTADO, 2008).

Na década de 1930, “as anfetaminas começaram a ser comercializadas, sendo muito divulgadas no decorrer da II Guerra Mundial. Na década de quarenta, Hoffman descobriu inadvertidamente os poderes do ácido lisérgico (LSD)” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 235) , experimentando o efeito dessa substância que teve grande influência na arte e na cultura da segunda metade do século XX. A Geração *Beat* (*beatniks*), movimento literário que se tornou conhecido na década de 1950 e que teve nas figuras de Kerouac, Ginsberg e Burroughs seus principais representantes, pode ser entendida como uma referência desse período no que diz respeito ao uso de inebriantes como importante aspecto da existência.

Na literatura, os Beatniks fizeram da embriaguez não apenas um modo de experimentar com o real, elaborando para si uma experimentação de desregramento dos sentidos e hedonismo, como a elaborou do ponto de vista de uma linguagem, um modo mental de operação e narração. Praticando um exercício, cuja base vem da fragmentariedade compositiva do jazz, a sensorialidade lisérgica e o modo de vida errante, os beatniks utilizaram-se do fluxo de consciência pontuando um modo expressão de um pensamento ébrio, em constantes justaposições de temporalidades, memórias e experiência vividas durante viagens narradas de maneira instintiva e automática. O contexto das drogas está presente não apenas de forma temática em suas obras, mas é constituinte do processo criativo de suas produções literárias.

O fôlego narrativo alucinante do escritor impressionou bastante seus editores. Jack usava uma máquina de escrever e uma série de grandes folhas de papel manteiga,

que cortou para servirem na máquina e juntou com fita para não ter de trocar de folha a todo momento. Redigia de forma ininterrupta, invariavelmente sem a preocup[ação] de cadenciar o fluxo de palavras com parágrafos. (...) Os rolos quilométricos de texto tiveram de ser revisados, foram inseridos pontos e vírgulas e praticamente 120 páginas do original (*On the road*) foram eliminadas.

(...)

O uso de drogas era comum entre Jack Kerouac e seus amigos. Sobre o assunto, o amigo Allen Ginsberg comentou que “começamos a experimentar benzedrina e anestésicos. Eu pensava que não poderia escrever porque minha mente ficava confusa, mas Jack sentia que podia escrever romances usando isso. E acho que alguns dos seus romances do início dos anos 50 foram escritos sob efeito desses e outros tóxicos. Jack praticamente se sentava e datilografava por várias semanas, fazia correções, escrevia continuamente 5, 6 ou 7 horas por dia, às vezes até o dia inteiro”. (GUEDES, 2015, p. 185-186)

Dentre os representantes da Geração *Beat*, Burroughs foi o que se envolveu mais intensamente com as drogas, passando por várias reabilitações e tratamentos. Para Chaves Júnior (2013), o processo de criação de dele foi fruto de um embaralhamento entre sua vida cotidiana e sua produção literária. O que estaria em jogo para Burroughs não era a criação de uma obra artística, mas a construção de uma conduta ética capaz de nortear sua própria vida, e esta construção se dava por meio de sua relação com a escrita e com os inebriantes.

Alguns movimentos de vanguarda também faziam um uso direcionado dos inebriantes como meio de potencializar um desenvolvimento de suas atividades. Em uma entrevista concedida à Kristen Ross em 1983, Henri Lefebvre fala sobre a relação de alguns movimentos de vanguarda da segunda metade do século XX e o uso de drogas direcionado à busca de novas subjetividades e novas maneiras de sentir o mundo:

H.L.: (...) Este foi o momento quando o movimento Provo se tornou bastante poderoso em Amsterdam, com a sua idéia de manter a vida urbana intacta, impedindo a cidade de ser eviscerada por auto-estradas e de ser aberta para o tráfego de automóveis. Eles queriam conservar e transformar a cidade em vez de entregá-la completamente ao trânsito. Eles também queriam drogas; eles pareciam contar com drogas para criar situações novas - imaginação estimulada por LSD, era LSD naqueles dias.

K.R.: Entre os situacionistas parisienses também ?

H.L.: Não. Muito pouco. Eles bebiam. Na casa de Guy Debord, nós bebíamos tequila com a adição de um pequeno mescal. Mas nunca... mescalina, um pouco, mas, de qualquer forma, muitos deles não tomavam nada. Este não era o modo pelo qual eles queriam criar situações novas (LEFEBVRE, 1997).

Na década de 1980, um grande impulso é dado no âmbito da produção de drogas sintéticas. “Nessa altura, iniciou-se uma época de novas drogas, em que os laboratórios ilegais produzem psicofármacos a um ritmo cada vez mais acelerado” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p. 235).

Também no século XX começam a surgir proibições globais ao uso dos inebriantes. As proibições se iniciam nos EUA, tendo a lei seca de 1920 como a mais notória. Em 1961, após uma convenção da ONU (a Convenção Única sobre Entorpecentes), as proibições estavam presentes em mais de cem países, tendo o Brasil entre eles. (CARNEIRO, 2005).

Figura 03 - Passeata contra a lei seca nos Estados Unidos em 1920



Fonte: História ilustrada (Disponível em: <https://www.historiaillustrada.com.br/2014/03/a-marcha-da-cerveja-quando-o-alcool-era.html>)

No final do século XX, o movimento antiproibicionista ganha espaço no debate público e alguns países, sobretudo na Europa, adotam políticas de redução de danos e de legalização e descriminalização de determinadas substâncias. No contexto brasileiro:

Os movimentos sociais que há cerca de dois séculos vem conquistando direitos para os trabalhadores como classe, para as mulheres como gênero oprimido, para os negros como grupo étnico que sofreu a escravidão e continua vítima do racismo e da desigualdade, para os homossexuais como orientações sexuais que enfrentam o preconceito, a intolerância e a discriminação, demoraram para incorporar os direitos dos usuários de drogas proibidas (CARNEIRO, 2016).

A atual distinção entre drogas lícitas e ilícitas parece “esquecer a velha sabedoria grega, para a qual as drogas não eram boas ou más, legais ou ilegais, leves ou duras, mas antes substâncias cuja ação, como remédio ou como veneno, dependia da dose e da forma do seu uso” (NUNES; JÓLLUSKIN, 2007, p.236), bem como do contexto envolvido. “Os dois pólos extremos de todo consumo humano são os mesmos que foram designados

de bulimia e anorexia em relação à alimentação, mas que são, antes de tudo, modelos de estruturas de comportamento” (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p. 23). Permanece a questão sobre qual modelo de julgamento e a quem cabe julgar os limites e as fronteiras subjetivas de cada um. “As fronteiras das autonomias, das liberdades e dos direitos individuais no âmbito neurofarmacológico ainda não foram ampliadas, continuando sob a guarda combinada das autoridades médicas e policiais” (CARNEIRO, in CARNEIRO; VENÂNCIO, 2005, p. 24). Assim como todos os instrumentos da cultura e como todas as técnicas do corpo, os inebriantes são passíveis de bons e maus usos dependendo da substância, do contexto, e, sobretudo, do próprio usuário.

...

A ingestão de bebidas fermentadas é um dos meios mais antigos e recorrentes de alteração da consciência nas mais diversas sociedades espalhadas pelo planeta. A importância adquirida pelas bebidas fermentadas nas sociedades que se sedentarizaram no Oriente Próximo levantou a possibilidade dos cereais não terem sido cultivados prioritariamente para fazer pão, mas para produzir cerveja (TORCATO, 2016). “Hipótese essa pouco provável, pois se acredita que os primeiros cereais provavelmente fossem feitos direto na brasa (como as pipocas) e depois transformadas em papa ou mingau” (TORCATO, 2016, p. 25). Do total cultivado, só uma pequena parcela era utilizada para feitura de bebidas alcoólicas, visto que o processo de fermentação não é explicitamente evidente na natureza e requer um conhecimento específico.

Segundo Carneiro (2005), as mais antigas cervejas provavelmente provêm da África. No Egito antigo e em determinadas regiões da bacia do rio Nilo, foram produzidas bebidas fermentadas a partir da cevada, do sorgo e do painço. O termo cerveja tem origem no latim *cerevisia* (cera, grão; vise, força). Já o termo germânico *bier* tem origem no antigo saxão *bere*, que significa cevada (CARNEIRO, 2005). No Egito e na Mesopotâmia, a

representação dos fermentados aparece inicialmente como uma prática de elite, mas que depois se populariza. “Evidências arqueológicas sugerem que as bebidas alcoólicas na Era do Bronze (3.300 - 1200 A.C) usavam uma mistura de mel, com frutas e alguns cereais – a cerveja pura não apareceu antes da Idade do Ferro (1.200 A.C – 1000 D.C.)” (TORCATO, 2016, p. 25).

Apesar dessas bebidas terem uma ação inebriante sobre o corpo, e de essa ser a sua principal característica, seu uso não se reduz a isso, sendo também detentoras de qualidades nutritivas.

As vantagens nutricionais dos fermentados resultam não apenas do fato dessas bebidas serem feitas de cereais na forma de 'pão líquido', mas do aumento do seu valor, tanto em relação ao conteúdo proteico como de vitaminas e sais minerais, corrigindo, assim, as carências de uma dieta de ingestão pura de cereais (CARNEIRO, 2011, p.137).

Na Europa, as bebidas fermentadas eram consideradas, desde a antiguidade até a época moderna, como mais seguras e melhores para saúde que a água pura, uma vez que esta poderia estar contaminada (apenas no século XX ocorre a disseminação da tecnologia de clorificação da água). Assim, o vinho ou a cerveja tinha a capacidade de purificá-la, combatendo alguns dos microorganismo transmissores de doenças. Apesar da teoria microbiológica não ser conhecida, havia o conhecimento de que a fermentação e a fervura evitavam várias doenças. Além disso, a fermentação era entendida como um processo mágico, um cozimento sem fogo, que produz calor, gases, efervescência e borbulhas (TORCATO, 2016).

No ocidente, nenhum inebriante teve uma importância maior que o vinho. Na bacia do mediterrâneo, ele era sinônimo de civilização e acompanhava a vida urbana. Existe uma rica produção artística, sobretudo na pintura e na literatura, com representações e descrições cobrindo produção, transporte, consumo, rituais, lendas e mitos. Regiões especializadas na produção de vinhos reconhecidos por sua qualidade foram (e são) economicamente relevantes, tanto no contexto da antiguidade quanto no tempo presente. O vinho se fazia presente em grande parte da vida,

exercendo papel central seja em ritos sociais laicos, seja em contextos religiosos (TORCATO, 2016).

Ao lado do pão, o vinho era visto como uma dádiva divina na tradição judaica, havendo inúmeras referências a ele no Velho Testamento. O vinho era utilizado como principal forma de libação depois de ritos e celebrações como sacrifícios, a páscoa, casamentos e dos serviços de domingo (TORCATO, 2016). “Se no judaísmo o vinho foi importante, no cristianismo ele tornou-se essencial, corporificando a própria deidade” (CARNEIRO, 2010, p.105). O vinho se apresenta como o próprio sangue de Cristo na eucaristia cristã. “A vinha é a planta mais citada na Bíblia. Cristo comparou seus discípulos aos brotos do vinhedo. Segundo os apóstolos Mateus e Lucas, Cristo era acusado de ser um glutão e bebedor pelos seus detratores” (TORCATO, 2016, p. 32).

Os índios das Américas também desenvolveram inúmeros métodos para produção de bebidas fermentadas, utilizando cereais, legumes, tubérculos e frutas. “A matéria prima mais comum era o milho, seguido da mandioca e, em regiões específicas, a algaroba e a quinoa” (TORCATO, 2016, p. 35). Tais bebidas tinham diversos nomes como chinha, balché, pajauru, caxiri, cauim, entre outros (TORCATO, 2016).

No território que formaria o Brasil existiam as cauinagens, grandes festas periódicas marcadas pela tentativa consciente de obter o máximo de embriaguez, visto que os indígenas – homens e mulheres – passavam dias seguidos bebendo sem ingestão de alimentos. (...) (na cauinagem) a boa embriaguez está estritamente ligada à sociabilidade entre as famílias, os grupos e o sobrenatural. A quantidade de bebida ingerida não é o fator predominante, e sim se esse uso é integrado ou não. A moderação nas festas e nos rituais é vista como uma forma de ingratidão àqueles que as promovem e às divindades, por isso é preciso beber até acabar todo o estoque disponível. A embriaguez, em si, não era algo condenável. O que não se aceitava eram os maus comportamentos derivados dela (TORCATO, 2016, p. 35).

Até a Idade Média, a embriaguez só era produzida pelos fermentados. Segundo Carneiro (2010), o álcool destilado foi inicialmente produzido em pequenas quantidades em mosteiros medievais, a partir de técnicas de origem árabe desenvolvidas com o uso da serpentina, capaz de obter álcool concentrado. “A descrição mais antiga do processo é do século XII, utilizado inicialmente para a fabricação de perfume” (TORCATO, 2016, p.39). O álcool concentrado passou então a ser utilizado como analgésico e, posteriormente, para fins industriais (ESCOHOTADO, 2008). A destilação permitia ultrapassar os limites alcoólicos naturais, pois permitia a criação de bebidas com maior teor alcoólico que qualquer bebida produzida apenas pela fermentação. A progressiva difusão dos destilados como produto de uso comum provocou importantes mudanças nas formas de beber. Com as bebidas fermentadas, a embriaguez se dá de forma lenta e gradual, enquanto que com as bebidas destiladas, ela ocorre com poucos copos, possibilitando o alcance da embriaguez de forma mais rápida e intensa (TORCATO, 2016).

Em 1924, o farmacólogo alemão Louis Lewin definiu os efeitos das bebidas alcoólicas como um inebriante que “após uma primeira fase de excitação cerebral, dá lugar a uma depressão da excitabilidade que pode chegar eventualmente ao estado de supressão temporária” (LEWIN apud CARNEIRO, 2010, p.11) ou seja, o sono, o coma ou até mesmo a morte. Para o farmacólogo:

não há provavelmente nenhuma época e nenhum país que não tenha feito usos em ocasiões determinadas, ou mesmo sem ocasião alguma, de bebidas alcoólicas e sempre com o mesmo resultado: arrancar a alma, mesmo que a força, da vida de todos os dias e dirigí-la para uma outra via, onde ela não esteja mais estreitada entre os muros da monotonia cotidiana e ordinária e onde ela não seja mais esmagada por impressões tristes e desagradáveis de nenhum tipo, mas alcance, ao contrário, a alegria, a felicidade momentânea e, também, o esquecimento (LEWIN apud CARNEIRO, 2010, p.11).

O farmacólogo ressalta como resultado comum à ingestão de bebidas alcoólicas uma dimensão poética ou transcendental, preterindo a

investigação de uma suposta objetividade da embriaguez. Assim também o fazem diversos poetas, artistas, filósofos e boêmios.

Uma noite, a alma do vinho cantava nas garrafas:
Homem, para ti elevo, oh caro deserdado
Da minha prisão de vidro e ceras vermelhas,
Um canto cheio de luz e fraternidade
(BAUDELAIRE, 2012).

Escutem meus cantos de universal bebedeira
(APOLLINAIRE, 2005).

Friedrich Nietzsche talvez tenha sido o filósofo que mais refletiu sobre a embriaguez, tendo chamado a si mesmo de o último discípulo de Dioniso (Deus grego do vinho e da embriaguez). Na passagem abaixo, é possível perceber um sentido poético-filosófico e de exaltação dos sentidos da embriaguez para o filósofo:

Para que haja arte, para que haja uma ação ou uma contemplação estética qualquer é indispensável uma condição fisiológica prévia: a embriaguez. É preciso que a embriaguez tenha aumentado a irritabilidade de toda a máquina; sem isso a arte é impossível. Todos os tipos de embriaguez, ainda que estejam condicionados o mais diretamente possível, têm potência artística e acima de todos, a embriaguez da excitação sexual, que é a forma de embriaguez mais antiga e mais primitiva. O mesmo efeito produz a embriaguez que acompanha todos os grandes desejos, todas as grandes emoções: a embriaguez da festa, da luta, do ato arrojado, da vitória, de todos os movimentos extremos; a embriaguez da crueldade, a embriaguez da destruição, a embriaguez que produz condições meteorológicas, como, por exemplo, a embriaguez da primavera, ou então a influência dos narcóticos, e por último a embriaguez da vontade, de uma vontade acumulada e dilatada. O essencial na embriaguez é o sentimento de força e plenitude (NIETZSCHE, 2010, p.164).

Embora frequentemente associada aos efeitos das bebidas alcoólicas ou de outras drogas, a noção de embriaguez apresenta um sentido mais abrangente, de arrebatamento, de transcendência, de êxtase.

O termo latino *ebrius* derivou para o português *ébrio* e *inebriado* e para o francês *ivre* e *ivresse*, cujo primeiro uso registrado pelo dicionário francês *Petit Robert* data de 1160. Em inglês, o termo mais usado para descrever o estado de embriaguez é *drunk*, particípio passado do verbo beber. Em espanhol, *borracho*. Em italiano, *ubriaco*. Todas essas palavras referem-se ao efeito sobre a consciência, o humor e o comportamento advindos da ingestão de bebidas alcoólicas. A origem do termo latino vem do verbo grego *brúo* (*bryo*), cujo significado é brotar, surgir, saltar. Crescer em abundância. Ferver, fermentar, embriagar-se. Fazer brotar, crescer, produzir. O imperfeito desse verbo é *ébruon* (*ébryon*). Seus múltiplos significados remetem a uma ideia positiva de algo que irrompe, que aumenta, que se impõe (CARNEIRO, 2010, p.12).

Como bem colocou Henrique Carneiro (2010), a embriaguez é um estado existencial paradigmático de muitos aspectos essenciais do espírito humano, que incluem a busca do excesso, mas, sobretudo, uma sede pela intensidade, pelo transbordamento e pela multiplicação da força vital.

O álcool surge, desde os fermentados, como um paradigma moral que permite aferir a capacidade de autocontrole, podendo não apenas produzir os extremos de delícia, de conhecimento do sublime e do êxtase, mas também a mais violenta, comatosa e letal intoxicação, causadora de desvarios e atos repreensíveis (CARNEIRO, 2010, p.17).

Assim como diversos outros efeitos de inebriantes, a embriaguez reflete a intensificação dos estados possíveis de ânimo do corpo e da mente. Despertá-los e saber usá-los com sabedoria se apresenta como uma questão central no desenvolvimento humano.

2.2 Ebriedade, festividade e ambiências singulares

As festas ocupam um espaço importante na cultura humana. De acordo com o contexto, ela é capaz de subverter, de afirmar, de negar, de cristalizar, de celebrar, de ironizar ou de ritualizar “a experiência social particular dos grupos que a realizam. É ainda o modo de se resolver, ao menos no plano simbólico, algumas das contradições da vida social” (AMARAL, 1998, p.8), apresentando-se como uma potente mediadora entre estruturas (econômicas, sociais, políticas, religiosas) aparentemente inconciliáveis. Para Rita Amaral (1998), as festividades não podem ser entendidas enquanto fenômeno de distanciamento da realidade, tendo como finalidade negar ou afirmar o modo pelo qual a sociedade se organiza, mas pelas sua capacidade de “estabelecer a mediação entre a utopia e a ação transformadora” (AMARAL, 1998, p.8). Por meio da produção da festividade, grupos se organizam e se desenvolvem política e economicamente, ainda que em uma escala local. Dessa forma, a festa não necessariamente “nega exclusivamente os valores sociais, podendo celebrá-los, inclusive, como também não os reitera, apenas, como querem as principais teorias sobre elas. Sendo, antes, a mediação entre ambas intenções (e muitas outras)” (AMARAL, 1998, p.9), podendo ser entendida como um modo de ação coletivo capaz de construir, ainda que de forma efêmera, espaços de autonomia e desregramento para grupos e contextos específicos.

Pierre Mayol (in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013) aponta o caráter festivo da ebriedade. Para o autor, o álcool possui a função cultural de antitristeza simbólica: “o vinho é a condição *sine qua non* de toda celebração” (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013). O álcool seria, portanto, um importante caminho para intercâmbios, troca de conhecimentos e interações sociais, podendo ser entendido como um símbolo de festividade.

Isto quer dizer que o vinho contém, pelas virtudes próprias que lhe são atribuídas, por um consenso cultural, um dinamismo social que o pão não tem: o pão se reparte, o vinho é oferecido. (...) o vinho é portanto, por excelência, o eixo principal de um intercâmbio, o pontífice da palavra, do

reconhecimento, sobretudo quando há convidados (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013. p.138).

O sociólogo David Émile Durkheim chama atenção para a relação entre o ritual e a festa. Para o autor, os limites que separam as celebrações rituais e as festividades são flutuantes, apontando como característica importante de toda religião a dimensão recreativa e estética.

toda festa, mesmo quando puramente laica em suas origens, tem certas características de cerimônia religiosa, pois, em todos os casos ela tem por efeito aproximar os indivíduos, colocar em movimento as massas e suscitar assim um estado de efervescência, às vezes mesmo de delírio, que não é desprovido de parentesco com o estado religioso. (...) Pode-se observar, também, tanto num caso como no outro, as mesmas manifestações: gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, procura de excitantes que elevem o nível vital etc. Enfatiza-se freqüentemente que as festas populares conduzem ao excesso, fazem perder de vista o limite que separa o lícito do ilícito. Existem igualmente cerimônias religiosas que determinam como necessidade violar as regras ordinariamente mais respeitadas. Não é, certamente, que não seja possível diferenciar as duas formas de atividade pública. O simples divertimento, (...) não tem um objeto sério, enquanto que, no seu conjunto, uma cerimônia ritual tem sempre uma finalidade grave. Mas é preciso observar que talvez não exista divertimento onde a vida séria não tenha qualquer eco. No fundo a diferença está mais na proporção desigual segundo a qual esses dois elementos estão combinados (DURKHEIM, 1968, p. 547).

Nesse sentido, as principais características da festa seriam a redução da distância entre os participantes; o estímulo de um estado de efervescência⁵ (euforia) coletiva; e a desobediência das convenções e práticas coletivas (DURKHEIM, 1968). O comportamento festivo dos indivíduos (falar, dançar, cantar, gritar, beber etc) auxilia na geração de uma

⁵ A efervescência de Durkheim pode ser entendida como euforia ou excitação selvagem, podendo também se relacionar com o *enthūsiasmós* grego.

energia que é redistribuída entre os participantes e acompanha o aumento da euforia da ocasião. Durkheim observa que essa euforia "muda as condições da atividade psíquica. As energias vitais são superexcitadas, as paixões mais vivas, as sensações mais fortes" (DURKHEIM, 1968, p. 603). O autor aponta ainda que para assegurar esse estado de euforia, são importantes os elementos festivos como a música, a embriaguez, as comidas específicas, os comportamentos ritualizados, as danças, a sensualidade etc.

Mayol, entretanto, questiona a relação entre a festividade ébria e a revolução ou a transformação social. Para o autor, a festividade ébria fica do lado da nostalgia: "sua maneira de convidar aos espasmos da alegria total se liga aos grandes arcaísmos sociais (a nudez, a dança, o sono)" (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p.142). Já a revolução supõe "uma crença, um engajamento, um rigor, um acúmulo de forças combinadas, mais ainda uma inserção na espessura social que se trata de transformar. (...) O vinho faz derrapar os sonhos subversivos sobre o social" (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p.142). Se a revolução é inebriante, a ebriedade, entretando, frequentemente se apresenta como um problema para os revolucionários. Os seus excessos se chocam com a necessidade de disciplina das lutas em curso, e sempre foi muito difícil convencer um grupo em festa por um triunfo a se abster da festividade ébria.

É que o fantasma da desordem absoluta, a abolição de todas as diferenças, pessoais, sexuais, culturais que a festa do vinho põe em cena – a festa dos loucos – não é realizável em parte alguma, atualmente, na vida social. A conveniência exige que se pare a tempo, a fim, precisamente, de se permanecer no tempo (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, P.143).

O papel da festa em questionar ou afirmar uma ordem vigente é tematizada por inúmeros autores. Duvignaud (1983) constrói uma leitura do papel social das festividades entendendo-as como ruptura (a anarquia absoluta), ressaltando sua capacidade de subverter ou negar sistemas de poder. Segundo o autor, a festa atravessaria todas as culturas como um grande destruidor, pela "capacidade que têm todos os grupos humanos de se

libertarem de si mesmos e de enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis e nem forma que é a natureza na sua inocente simplicidade" (DUVIGNAUD, 1983, p. 212).

Para Amaral (1998), a festividade revela a sacralidade das normas da vida cotidiana e de sua automatização por meio de sua violação ritual, sendo "um excesso permitido, ou melhor, obrigatório, a ruptura solene de uma proibição" (FREUD, 2013, p.168). "Toda festa ultrapassa o tempo cotidiano, ainda que seja para desenrolar-se numa sucessão de instantes, do qual o *Happening* constitui o caso limite" (AMARAL, 1998, p.39). A festividade acontece de modo extra-cotidiano, muitas vezes se apresentando cooptada como escape programado de uma ordem estabelecida, mas precisa selecionar elementos característicos da vida cotidiana como mote ativador.

A festa é a exceção que ameniza a regra da cidade, o regime do trabalho exagerado e velocidade extensiva através de um momento de licença das idealizações, dos modelos e da disciplina: o prazer corporal, a devoção ao tempo da vida, a transcendência oriunda da experiência coletiva, da imanência. (...) Através da festa, algo de dionisíaco é incorporado no conceito de cidade contemporânea (BARBUBA, 2015, p. 27).

Ao longo da história, é possível identificar contextos onde a festividade ébria se apresenta como elemento central de uma construção coletiva de ambiências singulares⁶ com certo grau de autonomia (seja para conservar o *status quo*, seja para subvertê-lo). Aqui, interessa as ambiências ébrias que se apresentam de algum modo capaz de subverter o *status quo* de um contexto ébrio dominante. No intuito de discutir essas ambiências ébrias singulares em distintas origens culturais, as *órguias* e o *symposion* dedicados ao deus Dioniso na antiguidade grega, bem como a cauniagem indígena, foram aqui destacados como exemplos para essa discussão.

...

⁶ Ambiências singulares são aqui entendidas como configurações espaciotemporais não hegemônicas em um determinado contexto cotidiano. A discussão sobre ambiências singulares será aprofundada no próximo capítulo.

Dioniso: *órguias* e *symposion*

Na antiga cultura euro-asiática, a embriaguez é uma característica do deus Dioniso/Baco, conhecido em variadas narrativas que se misturam e onde é descrito com nomes diferentes, além do grego Dioniso e do romano Baco. As várias versões de seu mito apontam que o vinho exercia nos ritos dionisíacos um papel religioso profundo, provocando em seus participantes uma embriaguez divina, que poderia alcançar níveis considerados extremamente perigosos para as elites gregas.

Dioniso oferecia liberdade (...) e suas alegrias eram acessíveis a todos, incluindo até os escravos, bem como àqueles homens livres a quem era impedida a entrada nos velhos cultos gentios. Apolo moveu-se apenas na melhor sociedade, desde o tempo em que era patrono de Heitor até quando canonizava atletas aristocráticos; mas Dioniso foi, em todas as épocas, *dêmotikos*, um deus do povo. As alegrias de Dioniso tinham um campo extremamente vasto, desde os prazeres singelos do homem simples, dançando uma giga sobre odres gordurosos, até ao *ômophagos charis* da bacanal extática. Em ambos os níveis e nos níveis intermediários, ele é Lúsio, ‘o Libertador’ – o deus que, através de meios muito simples, ou por outros meios menos simples, habilita uma pessoa a deixar de ser ela própria durante algum tempo, e por isso a liberta (E. R. DODDS apud FERNANDES, 2004, p.153).

Deus do vinho e da embriaguez, Dioniso é filho de Zeus e de uma mortal, Sêmele. Em uma das narrativas mais difundidas, “o soberano Zeus encanta-se por Sêmele e se deita com ela com a imagem de um mortal. Esta, já grávida do deus, pede para ele se mostrar com todo seu esplendor de divindade” (BARBOSA, 201, p. 24). Mortais não suportam a luz de um ser divino e o corpo de Sêmele é despedaçado pela luminosidade do deus. “Zeus então tira do corpo de Sêmele o filho, o pequeno Dioniso e faz um corte em sua própria coxa, a coxa uterina que abriga Dioniso até seu nascimento” (BARBOSA, 201, p. 24). Dioniso é perseguido desde seu nascimento pela esposa de Zeus, Hera, deusa dos matrimônios perfeitos e protetora das

mulheres casadas, que estava sempre pronta para vigiar as aventuras de seu marido e punir os frutos destas uniões. A criança é escondida pelo pai no Monte Nisa, aos cuidados de seres relacionados à natureza, as ninfas, e seres semibestiais, os sátiros. Ali, exilado entre animais selvagens e plantas não-cultivadas, o jovem Dioniso descobre a videira, exuberante, selvagem e carregada de frutos. Dioniso cava um buraco em uma rocha e chama os Sátiros para que colham os frutos da videira. Depois de colhidos e limpos de seus ramos, os cachos são colocados no espaço da rocha pelo próprio deus. (BARBOSA, 2011)

Depois que depositou a inteira colheita no oco espaço, pôs-se a pisar as uvas com passos de dançador. E os sátiros também, sacudindo ao vento os cabelos, em desvario, de Dioniso o aprenderam. (...) o canto de Dioniso, altíssimos, descantavam, esmagando os bagos com repetidas pisadas, a gritar 'Evoé!' E o vinho esguichava no covo cheio de parras e empurpleciam-se os tanchões. Premidas pelo alternado repisar, borbulhavam as uvas manando o vermelho sumo junto com uma espuma branca (NONNOS apud FERNANDES, 2004, p.154).

Recolhido o vinho, Dioniso, os sátiros e as ninfas bebem, se embriagam e caem desfalecidos. De posse do vinho, e de seu enorme poder inebriante, Dioniso retorna, triunfante, ao convívio dos homens e deuses, acompanhado dos sátiros, furiosos de sexualidade, das feras, agora mansas, e das ninfas, convertidas em acompanhantes do deus e chamadas de *mênades* ou *bacantes*. (BARBOSA, 2011)

Em Dioniso, o vinho não é apenas um alterador de consciência ou um alimento inebriante, mas um verdadeiro *enteógeno*: uma substância que traz para o interior daquele que participa do rito uma real experiência de contato com a divindade, sendo, portanto, algo que gera aquilo que os gregos chamavam de *enthūsiasmós* (trazer o deus para dentro de si). Suas múltiplas representações na mitologia grega têm sempre em comum o furor, o frenesi, a dança, a alucinação e atos de loucura.

O culto dionisíaco, em vez da delimitação, calma,

tranquilidade, serenidade apolíneas, impõe um comportamento marcado por um êxtase, um entusiasmo, um enfeitiçamento, um frenesi sexual, uma bestialidade natural constituída de volúpia e crueldade, de força grotesca e cruel (MACHADO, 2006, p. 214).

Figura 04 - Relevo romano em mármore (as figuras neste relevo derivam de protótipos atenienses do século IV a.C.): uma bacante e dois sátiros em uma procissão báquica (a maenad and two satyrs in a Bacchic procession)



Fonte: British Museum, Londres.

Segundo Barbosa (2011), Dioniso era um deus rural, um deus essencialmente popular (que admitia todos os excluídos, tais como escravos, pobres e mulheres), um deus dos habitantes que viviam nos campos e que só posteriormente chega nos centros urbanos. Todos os anos, à época da colheita da uva, celebravam-se festas em honra de Dioniso, onde se representavam os eventos míticos que deram origem ao vinho. Em várias localidades, mas principalmente em Delfos, as sacerdotisas de Dioniso e muitas mulheres que a elas se juntavam, assim como homens de todas as classes sociais, iam para os montes beber e dançar em honra do deus.

Figura 05 - Bacantes Retornam a Casa (Baccants Returning Home)



Fonte: Lovis Corinth (1898)

Nessas festividades buscava-se ativamente alcançar o *ékstasis* (êxtase) através da embriaguez e do fascínio exercido pela música e a dança sobre as multidões. A partir do *ékstasis*, as mulheres tornavam-se *mênades*, isto é, possuídas pela *manía*, ou loucura sagrada, e atingiam um estado de agitação incontrolável, ou *órguia* (de onde vem orgia), até caírem desfalecidas:

É nesse estado, que algo de sério e grave acontecia, porque a embriaguez e a euforia, pondo-os em comunhão com o deus, antecipavam, uma vida do além muito diversa daquela que, desde Homero até os grandes e patriarcais deuses olímpicos, lhes era oferecida. (...) Esse sair de si significava uma superação da condição humana, uma ultrapassagem do *métron*, a descoberta de uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar. (...) A mania e a orgia provocavam uma como que explosão de liberdade e, seguramente, uma transformação, uma liberação, uma distensão, uma identificação, uma *kátharsis*, uma purificação (BRANDÃO apud FERNANDES, 2004, p.155).

Cada detalhe confirma o quadro de uma condição de excitação selvagem em que os limites da vida comum parecem abolidos. Esse fenômeno extraordinário, transcendendo toda experiência normal, foi explicado por meio da fala de que a alma de alguém, uma vez que possuído, não mais está “em casa”, e sim no estrangeiro, tendo deixado o corpo para trás. Esse foi o significado mais primitivo e literal entendido pelo grego que falou do “êxtase” da alma naquelas condições orgiásticas de excitação. Esse êxtase é uma “loucura breve”, tal como a loucura, um êxtase prolongado. Mas o êxtase, a *alienatio mentis* temporária do culto de Dioniso, não foi pensado como errância vã e sem propósito em uma região de puro delírio, e sim como uma hieromania, loucura sagrada em que a alma, deixando o corpo, lançou-se em voo à união com o deus. Agora, com e no deus, na condição do *enthousiasmos*, aqueles possessos estão *entheoi*, vivem e têm seu ser no deus (GASSANI, 2017, p.50).

Gassani (2017) chama atenção para a criatividade e a produção poética nas festividades dionisíacas. Para o autor, a loucura dionisíaca promoveria um deslocamento na construção da realidade, que passaria a ser vista de forma onírica e visionária.

Esse culto enriqueceria a memória social do povo que o praticava, porque as visões seriam compartilhadas como narrativas (...) era necessário que os devotos se embriagassem, sofressem visões e, sobretudo, cantassem sobre as visões para os outros devotos. A produção de visões, canto, memória, no corpo intoxicado, seria criação artística no corpo, propagada como memória do grupo (GASSANI, 2017, p.48).

As festas populares dionisíacas posteriormente chegam nos grandes centros urbanos, como as que eram promovidas em Atenas, as *Antestérias* (festa das flores). Embora menos entusiasmadas do que as *órguias*, festas como as *Antestérias* carregavam inúmeros significados místicos para o vinho, e motivavam grandes explosões de bebedeiras, sendo permitido a todos a

embriaguez, incluindo os escravos. As *Antestérias* aconteciam no final de fevereiro e duravam três dias, a cada dia havendo uma motivação religiosa específica.

Com o passar do tempo, a Grécia domestica a selvageria dionisíaca. Para Carneiro (2010), isso se evidencia tanto nas narrativas das epifanias dionisíacas, diferenciadas entre um ciclo tebano (mais antigo) e outro ático (mais recente), como na forma de uso do vinho. Em Tebas, onde teria nascido, o deus revela-se em toda sua fúria e frenesi. Na Ática, ele torna-se o senhor da sábia mistura.⁷

Com sua chegada nos arredores de Atenas, o deus do vinho torna-se hóspede de Icário por uma noite, a quem deixa a muda da vide. Mas este, após cultivá-la e obter a bebida, serve-a sem que seus convivas saibam o que é a embriaguez e como conduzi-la, e assim eles acreditam ter sido envenenados e assassinam Icário (como é narrado em *Os persas*, de Ésquilo, o qual, segundo Ateneu, não escrevia sem beber).

Com o rei Anfictião, de forma distinta, Dioniso ensina a arte e o culto de beber vinho, numa maneira amenizada, diluído com água numa “cratera” (recipiente para misturar o vinho com água), e conquista Atenas e toda a Ática, como narra Homero na *Odisseia* (CARNEIRO, 2010, p.27).

Para Carneiro (2010), é como uma maneira coletiva de gerir os estados de êxtase, transe e embriaguez provocados pelo vinho que as festividades populares dionisíacas e suas formas de libações se institucionalizam, embora permanecesse também toda uma série de formas regionais, específicas ou secretas de cultos privados.

Para a nobreza aristocrática que dominava as *poleis* helênicas, todas essas manifestações populares pareciam primitivas e selvagens, especialmente no que diz respeito ao uso do álcool. A nobreza de sangue

⁷ Mais tarde, com os romanos, o vinho é dessacralizado e incorporado às refeições e à vida cotidiana, sendo a embriaguez vista como uma prática que deve estar separada da religião. “Apesar de todas as referências étlicas a Baco, este é sempre visto de uma forma um tanto jocosa, e nenhum romano imaginaria que pudesse entrar em contato com qualquer entidade sobrenatural ao entornar uma ânfora de Falerno” (FERNANDES, 2004, p.179)

desenvolvia um tipo de relação cerimonial com a bebida que se caracterizava justamente pelo comedimento e pelo controle da embriaguez. Tal relação se dava, privilegiadamente, no seio de uma cerimônia denominada *symposion*, reunião dedicada exclusivamente ao consumo do vinho, e separada da refeição propriamente dita. Nessa cerimônia, ninguém que não fosse homem e nobre poderia participar, com excessão das “companheiras” (*hetaíras*, mulheres consideradas libertinas), que eram admitidas, mas em um papel francamente secundário. (FERNANDES, 2004)

Entre a grande variedade de eventos sociais na antiga Grécia, um tinha especial importância para os mestres da boa vida: os simpósios. Oriunda etimologicamente de *sympinein*, que significava “beber juntos” (*syn* + *pinein*), a palavra grega *symposion* designava, entretanto, bem mais do que uma simples reunião em torno de uma mesa de bar. Tratava-se de uma festa depois do banquete, na qual os participantes não só bebiam, mas dançavam, tocavam, jogavam e participavam de rituais religiosos e longas conversas. Ao invés de uma experiência “visual”, a “arte” lá era existencial, uma vez que a situação integral, vivenciada diretamente, constituía a razão de ser de toda a participação coletiva (PORTO FILHO, 2009).

No *symposion* celebrava-se acontecimentos especiais, não se tratando, portanto, de eventos corriqueiros. Discursava-se, declamava-se, discutia-se a política da cidade, formavam-se associações políticas, faziam-se libações aos deuses, fazia-se sexo:

(...) o *symposion* apresenta-se como o principal meio de agregação social. Os bebedores são ligados por sua pertença à classe aristocrática, pela sua formação intelectual e poética, assim como por uma visão comum dos objetivos e das modalidades da luta política. O *symposion* teve, durante muito tempo, um papel importante porque soube aliar, na esfera privada, uma significação religiosa, uma intenção pragmática e um espírito de puro divertimento (VETTA apud FERNANDES, 2004, p.16).

Inúmeras e complexas regras presidiam, nessas cerimônias, o ato de beber. Era justamente esse excesso de regulamentações que fazia do *symposion* um ato civilizado por excelência, e um progresso cultural. Através dessas regras, os homens superiores diferenciavam-se tanto dos homens comuns, imersos em seus desregramentos dionisíacos, quanto dos bárbaros não-gregos, que bebiam de forma selvagem, ignorando as sutilezas cerimoniais. Dentre as regras estava a da escolha de um *simposiarca*, o líder que determinava as proporções da mistura do vinho com a água, e a quantidade de bebida que cada participante deveria consumir, para que todos se mantivessem em um mesmo estado de *euphrosyne* (alegria). Era o simposiarca, através do controle da mistura e quantidade do vinho consumido, que garantia que o *symposion* se desenrolasse da forma correta: partindo das libações aos deuses, passando pelas discussões políticas e poéticas, e terminando com a alegria dos jogos e práticas eróticas, quando então, muitas vezes, formavam-se cortejos (*kômos*, de onde vem *comédia*), em que um bando de aristocratas embriagados se deslocava para outras casas, para continuar a beber e se divertir (FERNANDES, 2004).

Figura 06 - Cratera ática do século V a.C.: Cena do *symposion*



Fonte: Museo Arqueológico Nacional, Madri

Uma característica importante do *symposion* era o grande valor concedido à embriaguez que levava à criatividade poética. Os grandes poetas, quase sempre membros da elite, eram também grandes bebedores. “Para Demócrito, os melhores poemas eram aqueles compostos “com inspiração e um sopro divino”, isto é, sob efeito da embriaguez, e negava que alguém pudesse ser um grande poeta sem a posse desta fúria inebriante de origem dionisiaca” (FERNANDES, 2004, p .161).

A partir da figura de Dioniso, é possível colocar em perspectiva essas duas festividades (as órgias dionisiacas, com suas desregradas explosões ébrias de comunhão democrática, e o aristocrático e erudito *symposion*) que apresentam a embriaguez como elemento central para o funcionamento de um espaço cerimonial com certo grau de autonomia, e que, ao mesmo tempo, apontam para direções e construções de identidades específicas. Para os gregos, beber o vinho sempre envolvia a busca de uma possessão, orgiástica no caso dos pobres, intelectual e poética no caso da nobreza. Embriagar-se significava entrar em contato com a divindade, não sendo, jamais, uma operação corriqueira ou meramente alimentar. As formas das bebedeiras identificavam o lugar que um indivíduo ocupava na sociedade, bem como suas experiências de participação política, além de determinar as diferenças entre o que era visto como uma verdadeira civilização e aqueles povos que não sabiam como gozar da embriaguez divina.

...

Cauinagem

Brasil, século XVI. Na maloca, iluminada por fogueiras, vários homens se reúnem em volta de uma grande panela, uns sentados no chão, outros sobre pedaços de madeira. Algumas mulheres muito ágeis trazem cuias cheias de uma bebida densa e clara. Um dos homens se levanta e, vibrando um pequeno maracá, começa a dançar e cantar em torno da panela. Sua música fala de um irmão morto, capturado quando da última expedição contra os inimigos do outro lado da montanha. O homem pede às vozes do maracá que o ajude a vingá-lo, matando e devorando os odiados vizinhos.

De repente um velho que estava afastado se aproxima, um tanto trôpego, e começa a discursar. (...) Os homens, e muitas mulheres, respondem ao discurso com risos e gritos altos. As cuias esvaziam-se em um ritmo cada vez mais rápido, e agora muitos estão dançando e discursando sobre lutas e sonhos. Alguns gritam e pedem mais cauim às mulheres, porém a bebida daquela maloca está esgotada. Cambaleantes, mas ainda bastante dispostos a continuar a bebedeira, os homens levantam-se e vão para a maloca seguinte, onde os esperam vários potes cheios, e a promessa de uma grande noite de cantos e danças, e de um dia de vitória e cabeças inimigas esmagadas (FERNANDES, 2004, p.2).

Quando chegaram no lugar que se tornaria o território brasileiro, os colonizadores europeus “encontraram sociedades nativas que tinham, em suas bebidas alcoólicas e em suas formas específicas de embriaguez, um espaço crucial para a expressão de suas visões de mundo” (FERNANDES, 2004, p.2) e para a realização de festividades e outras práticas centrais em seus modos de vida (FERNANDES, 2004).

Além disso, durante e após as cerimônias etílicas dos índios, os europeus viam suas nascentes estruturas de poder, e seus instáveis mecanismos de controle, serem desafiados por nativos que, aos olhos dos europeus, pareciam “possuídos” por uma força demoníaca, que aparentemente fruía das jarras e cuias nas quais suas estranhas bebidas espumavam. Uma grande parte dos esforços europeus foi inicialmente dirigida à extinção destes regimes etílicos dos índios, vistos como uma ameaça à colonização dos corpos e das mentes dos povos nativos (FERNANDES, 2004, p.2-3).

As festividades tinham, assim, um papel central na cultura indígena para criação e na manutenção de “esferas de autonomia espiritual que foram fundamentais para o seu próprio esforço de resistência e adaptação ao torvelinho da expansão europeia” (FERNANDES, 2004, p.3).

Dentre as festividades indígenas, as *cauinagens* (festividade dedicada,

sobretudo, à obtenção da embriaguez) se apresentam como uma das mais importantes e mais relatadas por historiadores e antropólogos. A lista dos motivos possíveis para a realização das festanças é variada, e incluem o sacrifício canibal (banquete antropofágico), “nascimentos, mortes, iniciações, nomeações, passagens de grau, aclamações de chefes, fazimento de xamãs, inaugurações de canoas, colheitas, cortes de cabelo” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.52). Nessas festas, os participantes bebiam o máximo possível, buscando deliberadamente a embriaguez, afastando-se, dessa forma, do ideal de moderação alcoólica buscado pelos jesuítas portugueses e capuchinhos franceses durante o processo de colonização (PERRONE-MOISÉS, 2015).

Para alguns estudiosos, a etimologia da palavra *cauim* é *ca’o-y*: água de bêbado, embora esta seja uma questão polêmica entre os historiadores (FERNANDES, 2004). O *cauim*, principal bebida e alimento das *cauinagens*, é uma bebida alcoólica fermentada insalivada, ou seja, as enzimas presentes na saliva cumprem o papel de indutor da fermentação. A grande maioria das bebidas nativas no Brasil são desse tipo, tendo como base a mandioca ou o milho. Além do *cauim*, a *chicha* e o *caxiri* são exemplos desse tipo de fermentado nativo.

Segundo Fernandes (2004), o *cauim* surge a partir do hábito das mulheres nativas de oferecer alimentos mastigados às suas crianças: “a alimentação das crianças consiste em certas farinhas mastigadas e carnes tenras juntamente com o leite materno” (LÉRY apud FERNANDES, 2004, p.75). Essa prática estaria na origem das várias bebidas insalivadas ameríndias, marcadas por sua identificação com as mulheres, principais agentes da agricultura nativa.

As mulheres fazem as bebidas. Tomam raízes de mandioca e cozinham grandes paneladas cheias. Uma vez cozida, retiram a mandioca da panela, passam-na em outras, ou em vasilhas, e deixam-na esfriar um pouco. Então se assentam as meninas perto, mascam-na, colocando-a numa vasilha especial. Quando todas as raízes cozidas estão mastigadas, põem de novo a massa na panela, deitam-lhe água,

misturam ambas, e aquecem de novo. Têm para tal vasilhas adequadas, que enterram a meio no chão, e que empregam como aqui os toneis para vinho e cerveja. Despejam dentro a massa e fecham bem as vasilhas. Isto fermenta por si e fica forte. Deixam-na assim repousar dois dias. Bebem-na então e com ela se embriagam. É grossa e tem bom gosto (STADEN apud FERNANDES, 2004, p.75).

As descrições das *cauinagens* ocupam boa parte das crônicas históricas a respeito dos Tupinambá. Para estes índios, nada de importante poderia ser decidido ou executado sem que fossem consumidas generosas quantidades do *cauim*. Jesuítas portugueses relataram a importância das *cauinagens* como um espaço de decisão política, e como expressão do papel das lideranças indígenas. Se atualmente no contexto ocidental, a festa tende a aparecer como acessório da política, “basta lembrar que os banquetes de chefes de Estado são considerados secundários em relação às suas reuniões, e diferentemente do que acontecia nas realezas europeias, festas não são atividades políticas de primeira importância” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.22), no contexto indígena, a festa é a política. (PERRONE-MOISÉS, 2015)

As consultas de suas guerras são muito para ver, escolhem-se quatro, ou cinco dos mais anciãos, que foram afamados de valentes. Eleitos esses, assentam-se em roda, em lugar separado, e pondo primeiro no meio provimento de vinho bastante, vão consultando e bebendo, e tanto dura a consulta, como a bebida. (...) Por fim das contas, o que estes sábios veneráveis, e bem animados do Baco, ali concluem, isso sem falência se cumpre (VASCONCELOS apud FERNANDES, 2004, p. 113).

Outro relato jesuíta aponta o tumulto instaurado durante as *cauinagens* voltadas ao banquete antropofágico. A descrição revela um temor mais ligado barulho e ao comportamento dos índios durante a bebedeira do que à própria ação de comer o inimigo:

A este tempo estão os potes de vinho postos em carreira pelo meio de uma casa grande, e como a casa não tem

repartimentos, ainda que seja de 20 ou 30 braças de comprimento, está atulhada de gente, e tanto que começam a beber é um lavarinto ou inferno ve-los e ouvi-los, porque os que bailão e cantão aturão com grandissimo fervor quantos dias e noites os vinhos durão: porque, como esta é a propria festa das matanças, ha no beber dos vinhos muitas particularidades que durão muito, e a cada passo ourinão, e assim aturão sempre, e de noite cantão e bailão, bebem e fallão cantando em magotes por toda a casa, de guerras e sortes que fizerão, e como cada um quer que lhe oução a sua historia, todos fallão a quem mais alto, afora outros estrondos, sem nunca se calarem, nem por espaço de um quarto de hora (CARDIM apud FERNANDES, 2004, p.326).

O horror com relação ao desregramento étílico dos índios brasileiros também está presente nos relatos dos capuchinhos franceses do Maranhão, que apontaram o caráter orgíaco das cauinagens.

(...) horrível espetáculo ver essas gentes em reuniões, parecendo antes congresso noturno de feiticeiros do que ajuntamento de homens. Achei-me apenas uma só vez nestas reuniões, para deles poder falar, e nunca mais lá tornei. Via aqui uns deitados em suas redes vomitando com muita força, outros(s) caminhando ou marchando em diversos sentidos com o juízo perdido pelo vinho, ali outros gritando, fazendo mil trejeitos, estes dançando ao som do maracá, aqueles bebendo com muito boa vontade, aqueloutros fumando para mais se embriagarem, e o que é ainda pior é estarem mulheres e moças aí misturadas, parecendo bem difícil a presença de Baco sem Vênus (EVREUX apud FERNANDES, 2004, p.326).

Nunca senti tamanho espanto como quando entrei numa dessas cabanas onde estava havendo uma cauinagem; no primeiro plano se achavam êsses grandes vasilhames de barro cercados de fogo e com a bebida fumegando; mais adiante, inúmeros selvagens, homens e mulheres, alguns

completamente nus, outros descabelados, outros ainda revestidos de penas multicores, uns deitados expirando a fumaça do tabaco pela boca e pelas narinas, outros dançando, saltando, cantando e gritando. E todos tinham a cabeça enfeitada e a razão tão perturbada pelo cauim que reviravam os olhos a ponto de parecer encontrar-me em presença de símbolos ou figuras infernais. E se na verdade o Diabo se deleita na companhia de Baco e busca por meio da dança perder as almas, há de por certo comprazer-se infinitamente nas reuniões desse miserável povo, que sempre lhe pertenceu pela barbárie, pela crueldade e embriaguez, e que somente encontra satisfação em dançar e cauinar quando se apresenta uma oportunidade, durante dois a três dias seguidos, sem repouso nem para dormir, até que todos os potes se esvaziem (ABBEVILLE apud FERNANDES, 2004, p.327).

Nestas descrições dos religiosos portugueses e franceses, parece haver o mesmo tipo de recriminação que as elites gregas faziam à embriaguez divina dos cultos dionisíacos, e a mesma censura ao caráter libertário que a alegria provocada pela embriaguez e pela festa trazia.

Esse choque de regimes étlicos evidenciava a festividade ébria e os prazeres étlicos como parte essencial da relação da cultura indígena com o mundo e com a vida. Para Perrone-Moisés (2015), a festa é o lugar onde a vida social dos índios é moldada. Apenas nelas processos sociais vitais no contexto indígena podem acontecer.

as festas desvelam alguns princípios da filosofia social nativa que dizem respeito ao agenciamento de figuras da alteridade, à incorporação e ao controle de forças exógenas, com o propósito de garantir a (re)produção de um espaço propriamente social. Mais do que encenar tais princípios, as festas efetuam-nos (BARBOSA apud PERRONE-MOISÉS, 2015, p.52).

Ao contrário do entendimento dominante no contexto ocidental, coisas importantes e seríssimas são realizadas nas festividades indígenas, em meio

ao compartilhamento de bebidas e comidas, cantando e dançando, rindo com transbordante alegria.

Alegria é o que queremos das festas, parecem responder todos. Festa é aqui, portanto, como numa definição de palavras cruzadas, uma "reunião alegre para as pessoas se divertirem". Nossa dificuldade reside, provavelmente, na evidente produtividade (sócio/cósmico/política/etc. etc.) da alegria e da diversão. Tudo é excessivo numa boa festa, e o excedente por ela produzido é o alegrar-se, coisa que só pode ser feita com muita gente diferente, no consumo de banquetes, jogos, bailes, competições, espetáculos, trocas de objetos, conversas (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.94).

O lugar central ocupado pela embriaguez no contexto indígena mostra que os *cauins* e as *cauinagens* representavam muito mais do que um meio de obtenção de estados alterados de consciência, mas agiam como esferas simbólicas vitais, e como espaços de exercício da memória, da identidade e da temporalidade, instâncias estreitamente relacionadas à participação nas festividades.

Quando não tem cauim, as pessoas, homens e mulheres, são caladas, discretas, parecem tímidas. Quando tem, amam a alegria, a conversa ruidosa, as pessoas expansivas e brincalhonas (...) cabe ao marido da produtora do cauim abrir com alarde o acontecimento que ele e a esposa vão proporcionar: a troca da discrição e do comedimento pelo riso e pela desmedida (LIMA apud PERRONE-MOISÉS, 2015, p.95).

Figura 07 - Cauinagem



Fonte: THÉVET apud SEVERIANO (2016, p.92)

Os fragmentos de relatos apresentados acima sugerem o entendimento da cauinagem (bem como dos eventos dionisiacos) enquanto espaço favorável à criação e intensificação de relações interpessoais, de manifestações estéticas e de trocas culturais entre os participantes. Tais festividades se dão por meio da construção de uma ambiência espaciotemporal singular estreitamente ligada à um estado coletivo de embriaguez que se afasta das regulações de uma cotidianidade rotineira.

2.3 Experiência e narrativa: o corpo ébrio

É preciso estar-se, sempre, bêbado. Tudo está lá, eis a única questão. Para não sentir o fardo do tempo que parte vossos ombros e verga-vos para a terra, é preciso embebedar-vos sem tréguas.

Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, a escolha é vossa. Mas embebedai-vos

E se, às vezes, sobre os degraus de um palácio, sobre a grama verde de uma vala, na solidão morna de vosso quarto, vós vos acordardes, a embriaguez já diminuída ou desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao pássaro, ao relógio, a tudo o que passa, a tudo o que geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o que fala, perguntai que horas são; e o vento, a onda, a estrela, o pássaro, o relógio, vos responderão: “É hora de embebedar-vos! Para não serdes escravos martirizados do Tempo, embebedai-vos, embebedai-vos sem parar! De vinho, de poesia ou de virtude: a escolha é vossa” (BAUDELAIRE, 2018, p.58).

Por que seria necessário um imperativo da embriaguez, senão porque a supomos perdida, esquecida, esgotada...? Porque o “fardo do tempo” é de tal peso, enquanto que o tempo poderia ser a cadência da embriaguez, o ritmo dos ímpetos e dos torpores, dos gozos, das loucuras e dos repousos que convidam ao retorno da embriaguez... (NANCY, 2020, p.11).

A desorientação da embriaguez se apresenta como umas das características marcantes que compõe uma experiência ébria de cidade. Os poetas e pensadores, que ao longo dos séculos percorreram as cidades a pé ou em viagens, compuseram narrativas dessas experiências ao descreverem sensações e efeitos da embriaguez ou o ato deliberado de embriagar-se. A literatura e mesmo a filosofia, nos dão exemplos de como essa alteração

característica da experiência do uso de inebriantes atravessa também a experiência de cidade.

Para Moreira (2016), nenhuma palavra descreve melhor aquilo que a embriaguez proporciona ao ébrio do que viagem. Entre a experiência do ébrio e do viajante há uma infinidade de afinidades. A viagem do ébrio pode tanto ser mobilizadora de um deslocamento real pelo espaço, como pode acontecer na imobilidade. A viagem tradicionalmente descreve um conjunto de experiências nas quais um sujeito atravessa as fronteiras espaciais e entra em uma realidade nova. Este tipo de viajante é também um explorador e se vê circunstancialmente distante do seu território de origem, visto que não possui mapas mentais bem definidos. Esse contexto que acomete o viajante, reaparece na experiência do ébrio. Um viajante, seja quando se desloca espacialmente ou quando pode viajar utilizando inebriantes, é um itinerante. Esse movimento de transposição espaciotemporal aparece também como uma atividade arriscada, na qual o sujeito pode por a prova seus próprios limites e pode se confrontar com o extraordinário. O sentido de aventura e a desorientação do viajante das cidades, faz dele um expedicionário, habitado pelo risco eminente do desconhecido. O ébrio durante sua viagem, traria em si a aventura existencial e os riscos inerentes à experimentação.

O movimento da viagem age sobre um sujeito inevitavelmente desterritorializado, sendo sugerida não apenas como metáfora daquilo que vivencia o ébrio, como também enquanto uma prática urbana ligada ao ócio, ao não trabalho, à possibilidade de perder tempo ou de experimentar outro tempo. Em ambos os casos, o viajante (não o turista moderno, que prepara minuciosamente a viagem e evita ao máximo a sensação de perder-se no espaço) e o ébrio movem-se em um espaço labiríntico concreto e existencial, cujo movimento do pensamento e do corpo é o nomadismo (MOREIRA, 2016).

Em diversas ocasiões, Walter Benjamin (2017) refere-se à sensação da experiência com haxixe como uma infindável sensação de viagem, de transportação. No espaço urbano, essa experiência acontece tanto como um movimento internalizado pelo sujeito, quanto como forma de transpor ou atravessar o próprio espaço. Esses viajantes são praticantes de errâncias e

(ou) da experimentação intensa de um mesmo local. De um modo ou de outro, o que delineia esse tipo de viajante é uma apropriação do espaço urbano através da ação de um deslocamento sem rumo, ou de deixar o pensamento e as sensações viajarem sem objetivo.

Os artigos reunidos em “*Paraísos Artificiais*” de Charles Baudelaire (2011), nos colocam diante da tentativa de narrar a experiência com substâncias inebriantes, aquilo que ele chamou de gosto pelo infinito. Tendo vivido e acompanhado o início da reforma urbana de Paris da segunda metade do século XIX, na era do Barão Haussmann, Baudelaire vivia em meio a boemia parisiense e produziu narrativas de uma experiência urbana ébria, sendo a *flânerie* e a ebriedade aspectos de seu lirismo.

O haxixe se estende então sobre toda a vida como um verniz mágico; colore-a com a solenidade e aclara-lhe toda a profundidade. Paisagens recortadas, horizontes fugazes, perspectivas de cidade embranquecidas pela lividez cadavérica da tempestade ou iluminadas pelos ardores concentrados dos sóis poentes -, profundidade do espaço, alegoria da profundidade do tempo -, a dança, os gestos ou a declaração dos atores, se você houver entrado num teatro - a primeira frase lida, se seu olhar cair sobre um livro - tudo enfim, o universo dos seres ergue-se diante de você como uma glória não suspeitada até então (BAUDELAIRE, 2011, p, 53).

Mais tarde, entre os prazeres concedidos pelo generoso ópio, veremos reproduzir-se esse espírito de caridade e de fraternidade universais, agora ativado e aumentado por esse tipo particular de embriaguez. Nas ruas de Londres, mais ainda que no País de Gales, o estudante emancipado era então uma espécie de peripatético, um filósofo de rua, meditando sem cessar em meio ao turbilhão da grande cidade (BAUDELAIRE, 2011, p. 93).

A experiência urbana ébria, portanto, integra a cotidianidade de uma grande cidade. Para John Dawsey (2006), uma experiência seria demarcada por um elemento de exceção posto no interior da vida cotidiana. O autor

elabora uma ideia da experiência a partir da palavra alemã *erfahrung* (viajar, sair, atravessar), sugerindo que alguma coisa se põe em risco, algo que pontua uma passagem, uma liminaridade. Dessa forma, a experiência urbana ébria estaria baseada na compreensão do uso de inebriantes como meio para conformação de uma experiência. Dawsey (2006) afirma que um dos primeiros elementos que caracterizariam uma experiência seria a existência de uma sensação extra-cotidiana, na qual o prazer ou a dor podem ser vivenciados de maneira mais intensa e mais profunda. O autor, citando o antropólogo Victor Turner, lista cinco características que constituem a estrutura de uma experiência vivida:

1) algo acontece ao nível da percepção (sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou de rotina); 2) imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas – de forma aguda; 3) emoções associadas aos eventos do passado são revividas; 4) o passado articula-se ao presente numa “relação musical” (...), tornando possível a descoberta e construção de significado; e 5) a experiência se completa através de uma forma de “expressão” (TURNER apud DAWSEY, 2006).

No texto “*Experiência e pobreza*”, Walter Benjamin (1987) caracteriza a modernidade pela incapacidade crescente de compartilhar experiências vividas. A privação da narração foi um traço marcante do período entre guerras. Segundo o autor, os soldados que voltaram da guerra estavam mudos, haviam perdido a capacidade imaginativa de recontar, de narrar. Esse tipo de empobrecimento, não da experiência, já que toda guerra é um tipo de experiência, mas da capacidade de narrar (de expressar, de complementar a experiência) é que estaria em jogo.

Para Benjamin (1987), a modernidade seria caracterizada pelo declínio dessa tradição narrativa, quando a capacidade de comunicar uma experiência vivida (maturada e transmitida) enfraquece, enquanto a difusão de narrativas espetaculares ou do entretenimento se proliferam. A fragmentação da experiência na modernidade corresponderia, assim, ao desenvolvimento de uma experiência mais pobre, apenas vivida (não mais

maturada e transmitida). Para Dawsey (2006), haveria um tipo de experiência ainda intensa na contemporaneidade, a experiência de limite, que demarcaria um ponto ou um limite de exceção. Essas experiências limiares seriam momentos de exceção ou práticas extáticas, onde haveria um reposicionamento temporário da ordem da vida cotidiana. Nesse sentido, a experiência urbana ébria seria um tipo de experiência de limite.

De acordo com Vargas (2006), a embriaguez é uma experiência que envolve modos singulares de engajamento no mundo. Modos complexos que envolvem agenciamentos paradoxais de entrega e renúncia do corpo e que implicam na ocorrência de situações sobre as quais nem os sujeitos ébrios, nem as substâncias inebriantes detêm o controle, escapando ao domínio de ambos. Para Carneiro (2010), esse corpo ébrio seria o que “ele faz ou deixa de fazer, a sua conduta mais ou menos razoável, a sua disposição de ceder mais ou menos controladamente aos seus impulsos e às suas vontades e a sua forma de ritualizar coletivamente esse desprendimento” (CARNEIRO, 2010, p.13).

Em sua “esquizoanálise”, Deleuze e Guattari (1996) dizem “um corpo experimentado”, quando se referem ao corpo ébrio, entendido enquanto um programa de experimentação. Esse programa (ou projeto) de experimentação busca a produção de intensidades que fogem aos aspectos orgânicos do corpo e da organização hierárquica de seus órgãos, ou seja, esse programa de experimentação busca a construção de um corpo que não se define pela forma e pela função de seus órgãos, mas pela dinâmica de movimento e repouso de suas energias e pela sua capacidade de afetar e pelos afetos que pode realizar. A isso chamam de Corpo sem Órgãos, um corpo que precisa ser inventado e produzido a partir da experimentação. Esse corpo é, portanto, uma produção, algo a ser fabricado. Não se trata de uma caracterização, ideia ou de um conceito, mas de um conjunto de práticas.

Deleuze e Guattari (1996) apresentam no texto diversas possibilidades de criação do Corpo sem Órgãos, onde “experimentam o corpo como intensidade e não como um organismo determinado pelas leis da evolução natural” (RAMACCIOTTI, 2012, p.120). O corpo do hipocondríaco, do paranóico, do ébrio (drogado), do masoquista e do taoísta.

mas porque este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO (Corpo sem Órgãos) é também pleno de alegria, de êxtase, de dança? (...) Será tão triste e perigoso não mais suportar os olhos para ver, os pulmões pra respirar, a boca pra engolir, a língua pra falar, o cérebro para pensar, o ânus e a laringe, a cabeça e as pernas? Por que não caminhar com a cabeça, cantar com os sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO (Corpo sem Órgãos), não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação. Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.10).

Embora o Corpo sem Órgãos seja pleno de alegria e êxtase, seu processo de fabricação também pode falhar e levar ao esvaziamento da potência, porque há na base da experimentação o risco, o perigo. Assim, os autores apontam a prudência (esse aspecto tão contrário ao desregramento ébrio) como a regra para experimentação, visto que o processo de produção do Corpo sem Órgãos não deve matar o organismo, mas abrir o corpo à insuspeitas possibilidades de conexões e arrancar a consciência do indivíduo para fazer dela um meio de exploração:

No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da

significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21).

o organismo humano é de uma ineficácia gritante; em vez de uma boca e de um ânus que correm o risco de se arruinar, por que não possuir um único orifício polivalente para a alimentação e a defecação? Poder-se-ia obstruir a boca e o nariz, entulhar o estômago e fazer um buraco de aeração diretamente nos pulmões, o que deveria ter sido feito desde a origem (BURROUGHS apud DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 9).

É necessário fabricar esse corpo, produzir um plano de experimentação, um programa. O masoquista pede à sua parceira que primeiro o amarre sobre a mesa, que depois lhe aplique chicotadas, que lhe costure os seios, depois pede para atá-lo à cadeira. Este é o seu programa de experimentação (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Sobre o ébrio:

a recusa estrita da ebriedade manifesta ainda assim uma recusa, quiçá uma ignorância da existência, da proximidade de um fora e de uma ruptura de diques por onde tudo pode transbordar (NANCY, 2020, p.22).

...

É possível pontuar na história recente exemplos de artistas e pensadores que fizeram da embriaguez do próprio corpo um meio de pesquisa e experimentação, por vezes direcionada ou atravessada pela exploração do espaço urbano. As narrativas apresentadas no texto “*Haxixe em Marselha*” escrito por Walter Benjamin, e mesmo antes, a obra “*As flores do Mal*” e “*Paraísos artificiais*”, de Charles Baudelaire, marcam a produção de conhecimento sobre o espaço urbano a partir da produção de um estado ébrio, para o qual as substâncias inebriantes seriam um meio de exploração

de camadas mais profundas da existência, da relação com o outro e com a cidade.

Uma das mais importantes referências sobre experiências ébrias de cidade é Walter Benjamin. Nos treze anos que antecederam sua morte, em 1940 na fronteira franco-espanhola (enquanto fugia da Gestapo), o autor esteve engajado em experiências com inebriantes. Benjamin esboçou uma série de anotações que tinham como objetivo a investigação dos modos de narração de seus estados de embriaguez. Essas anotações foram organizadas na forma de protocolos, escritos depois ou ainda sob o efeito dos inebriantes.

Benjamin planejava escrever um livro sobre a embriaguez do haxixe e menciona a ideia em algumas cartas endereçadas a amigos. Em uma delas, escrita em 1932, Benjamin fala dos:

planos inacabados e abandonados, e destacam-se os quatro livros que assinalam o autêntico depósito de escombros e catástrofes a partir do qual não descortino limites quando deixo os olhos abarcar os meus próximos anos. São eles as “Passagens de Paris”, os “Ensaaios completos sobre literatura”, as “Cartas” e um livro de extrema importância sobre o haxixe. Este último tema está no segredo dos deuses e por enquanto deve ficar apenas entre nós (BENJAMIN, 2017, p.190).

Entre os projetos mencionados na carta, nos quais se evidenciam multiplicidades, imagens de sonhos e justaposição de temporalidades, como também um pensamento sobre cidade e um conjunto de transformações urbanas e dos modos de vida na modernidade, há um fio condutor, como proposto por Rolf Tiedemann na introdução à edição alemã do livro *Passagens*, publicado pela primeira vez em 1982.

Quase simultaneamente às primeiras notas as passagens encontram-se nos escritos de Benjamin inúmeras anotações dos próprios sonhos; naquela época, começou também a experimentar drogas: com estas duas experiências ele tentou romper as formas congeladas e petrificadas nas quais tanto

pensamento quanto seu objeto, sujeito e objeto, transformaram-se sobre a pressão da produção industrial. Ele via manifestar-se no sonho assim como no êxtase provocado pelo narcótico um “mundo de singulares afinidades secretas, no qual sonho e êxtase parecem abrir-lhe um domínio de experiências na qual o Eu se comunicava com as coisas de maneira corpórea e mimética (TIEDEMANN apud MOREIRA, 2016, p.43).

Nas narrativas de Benjamin, a relação entre embriaguez e espaço (tanto o espaço público, quanto o privado) se apresenta de forma notável, sendo os fatores exteriores, e também os pessoais, talvez ainda mais importantes do que a própria substância inebriante para um resultado positivo da sessão de embriaguez. Em outra carta, escrita em 1933 (da casa de Jean Selz, em Ibiza, onde se realizaram algumas das experiências), é possível perceber a importância dada aos preparativos de uma dessas sessões:

Quando a noite chegou, senti-me muito triste. Mas estava naquela rara disposição de espírito em que as angústias interiores e exteriores se equilibram, de modo que se cria aquela atmosfera que é única em que estamos verdadeiramente disponíveis para ser consolados. Isso nos pareceu quase um sinal, e depois dos preparativos, estudados e precisos, que há de fazer para que ninguém tenha de se levantar durante a noite, deitamos mãos à obra por volta das duas horas. Não foi a primeira vez do ponto de vista da cronologia, mas o foi no que ao sucesso da experiência se refere. As ajudas mútuas com que era preciso contar, e que exigem muito cuidado, estavam de tal modo distribuídas entre nós que cada um servia e era servido, e a conversa repercutia-se nessas ações como os fios que, num gobelino, tingem o céu e atravessam a batalha que se desenrola em primeiro plano.

É difícil dar-lhe aqui uma ideia das direções seguidas por essas conversas e dos territórios por onde andaram. Mas quando as notas que farei na sequência dessas horas tiverem alcançado um certo grau de exatidão e se juntarem a

outras, num dossiê que conhece, chegará também o dia em que com muito gosto lhe lerei um ou outro desses textos (BENJAMIN, 2017, p.191).

O texto “*Haxixe em Marselha*” é a versão já elaborada, e a única publicada (ainda na década de 1930), de um conjunto de outros escritos fragmentários intitulados de Protocolos de Experiências com Drogas, redigidos por Benjamin e referentes às experiências com haxixe, mescalina e ópio realizadas de 1927 a 1934, que também tiveram a participação do filósofo Ernst Bloch e dos médicos Ernst Joel e Fritz Frankel. “*Haxixe em Marselha*” pode ser entendido como um mapeamento sensorial da cidade, que narra uma experiência urbana ébria de Benjamin.

As sete horas da noite de 29 de julho de 1927, Benjamin fuma haxixe, deitado sobre a cama de um quarto de hotel. Olha a vista das ruas de Marselha, onde não conhece ninguém, e se põe a caminhar. O texto narra espaços e sensações íntimas de um Benjamin embriagado de haxixe, enquanto vaga pela zona portuária da cidade entre cafés, bares, praças e o cais.

Um dos efeitos que se apresenta é uma espécie de expansão de um tipo de compaixão. Benjamin é tomado por um prazer (bem-estar) e uma “tranquilidade que parecem se expandir para além dele mesmo, estendendo-se a todos os passantes e circundantes. Como se os demais homens pudessem entender a sensibilidade de seu estado” (PRACIANO, 2014, p.60), ou ele pudesse compreender a sensibilidade do estado dos outros. Sua atenção e seu olhar singularizam objetos e elementos que normalmente passariam indiferentes: “A minha bengala começa a dar-me uma alegria especial. (...) Lemos os letreiros nos urinóis” (BENJAMIN, 2017, p.136). A cidade se enche de um tempo e um espaço alongado e descontínuo, sendo a embriaguez responsável pela produção de variações espaciotemporais como alargamentos, condensações, distorções ou dilatações:

Agora se fazem sentir as exigências de tempo e espaço que o fumante do haxixe experimenta. E, como se sabe, são absolutamente régias essas experiências. Para quem tomou haxixe, Versalhes ainda é pequeno, e a eternidade não lhe

basta. E no plano de fundo dessas dimensões imensas da vivência interior, da duração absoluta e do espaço incomensurável, instala-se agora um maravilhoso e sereno humor, tanto mais quanto maiores as contingências de espaço e tempo. Sinto infinitivamente esse humor quando, no restaurant Basso, me dizem que a cozinha está quase fechando, agora que eu me sentei à mesa preparando-me para cear pela eternidade adentro (BENJAMIN, 2017, p.136).

Os múltiplos volumes e densidades do espaço e do tempo que vive o ébrio, fez com que Benjamin associasse, em diversos momentos, a experiência da embriaguez com a da viagem. Na narrativa, sensações como deslocamento e vertigem, características do corpo em movimento contínuo, são vivenciadas pelo ébrio sem que ele saia do lugar. Em outros trechos, o estado ébrio se mostra propício à invenção de brincadeiras e jogos particulares:

E então começou o jogo, que durou muito tempo, no qual em cada rosto eu via um conhecido; muitas vezes até lhe sabia o nome, outras não; a ilusão desaparecia como desaparecem as ilusões nos sonhos, sem nos deixar envergonhados ou comprometidos, mas pacificados e amáveis como um ser que cumpriu a sua obrigação. Nessas circunstâncias, a solidão tinha-se desvanecido. Faria eu companhia a mim mesmo? (BENJAMIN, 2017, p.138).

A praça em frente ao porto era minha paleta, na qual a fantasia misturava as características do lugar, experimentando-as de um modo e de outro, sem compromissos, como um pintor que sonha. (...) Tinha escolhido aquele lugar por causa da vidraça aberta, através da qual podia olhar para a praça escura lá em baixo. E quando, de tempos em tempos, o fazia, reparava que ela tinha a tendência de se transformar com cada pessoa que a atravessava. (...) Mais tarde, anotei ao olhar pra baixo: “As coisas tornam-se mais estranhas a cada século que passa” (BENJAMIN, 2017, p.139).

Na narrativa de Benjamin, chama atenção a pluralidade de

significados, ideias e imagens que afloram da interação com objetos, ambientes ou situações específicas. Para Praciano (2014), essa plurissignificação “parece ser consequência da liberação de certos conteúdos da consciência que estavam antes abafados pela sua condição comum e ordinária de processamento, assim como, por seus interesses habituais da ação útil” (PRACIANO, 2014, p.66). Por meio da relação com um objeto, a consciência é “tomada e povoada de uma multiplicidade de sentidos, ideias e sentimentos dos quais nem desconfiava até então” (PRACIANO, 2014, p.66).

Em diversos trechos do Protocolos de Experiências com Drogas, Benjamin (2017) enfatiza os efeitos da embriaguez, associando-os a um sistema fragmentário de sobreposição de imagens opacas, estranhas e exóticas. Com a embriaguez do haxixe, há um descontrole na produção de palavras e imagens, das quais emergem coisas extraordinárias e fugidias. Belas e estranhas, essas imagens são construtos baseados em uma relação entre aquilo que se passa com o indivíduo e o que está lá fora. Essas miragens subjetivas formam a atmosfera da cidade, vista com as lentes ébrias na narrativa “*Haxixe em Marselha*”.

O fumante do ópio ou do haxixe tem a experiência do olhar que é capaz de encontrar cem lugares diferentes num único (BENJAMIN, 2017, p.165).

(a embriaguez possui) uma incansável capacidade de retirar de uma única realidade - por ex. um cenário ou a representação de uma paisagem - uma pluralidade de aspectos, conteúdos e significados (BENJAMIN, 2017, p.162).

Para Praciano (2014), um aspecto relevante na narrativa da experiência ébria de Benjamin diz respeito à relação do indivíduo com a linguagem:

Parece que a profusão de imagens, ideias e sentimentos que emergem à consciência do indivíduo superam e transcendem demasiadamente as determinações linguísticas. Logo, a linguagem perde completamente a sua força, utilidade e significado, determinações tão fundamentais para o

pensamento ordinário. À intensidade da consciência alterada pelo haxixe, contrapõe-se o pensamento discursivo e toda a lógica usual do domínio linguístico. Parece que os conteúdos tomam uma nova natureza, qualidade, relação ou forma, escapando à tentativa de posse da realidade que o intelecto comumente empreende por meio dos nomes, verbos e adjetivos (...) No entanto, e o que é mais significativo, esse desenredar-se das malhas da linguagem não implica na incompreensão da experiência. O estado alterado da consciência é plenamente compreendido pelo sujeito, de modo que sua realidade faz ainda mais sentido e possui maior grau de certeza que aquela mediada linguisticamente. Os objetos se fundem ao sujeito e lhe falam de um modo direto. (...) Fora do âmbito linguístico gera-se um conhecimento especial e repleto de significado que era até então insuspeitado pela consciência ordinária. Ademais, além de a linguagem não ser absolutamente necessária para a plenitude do sentido e da consciência da experiência, sempre que ela se apresenta nesse caso, acaba por desencantar e obstruir a clareza de um conhecimento direto e intuitivo (PRACIANO, 2014, p.69-70).

Walter Benjamin reitera essa relação entre indivíduo e linguagem ao afirmar que “o objeto de nossa atenção murcha subitamente, mal a linguagem lhe toca” (BENJAMIN, 2017, p.149).

Para nos aproximarmos dos mistérios da felicidade no êxtase teríamos de refletir sobre o fio de Ariadne. Que prazer no simples ato de desenrolar um novelo! Um prazer que tem afinidades profundas, quer com o do êxtase, quer com o da criação. Avançamos, mas, ao avançar, não só descobrimos os meandros da caverna em que nos aventuramos, como também desfrutamos dessa felicidade do descobridor apenas através daquela outra que consiste em desenrolar um novelo. Essa certeza que nos é dada pelo novelo engenhosamente enrolado que nós desenrolamos – não será essa a felicidade de toda produtividade, pelo menos daquela que tem forma de prosa? E no haxixe somos seres de prosa e de prazer da

Figura 09 - Grass-piece

36

IF I DO THE NO-GRASS
PIECE, WHAT WILL HAPPEN
TO THE BOOK-OF-CHANGE
PIECE?

GRASS PIECE

25 61

MAKE A GOOD SCORE, ABOUT 4.5 OF
EXCELLENT GRASS. SMOKE IT UP AS FAST
AS YOU CAN. STAY HIGH ALL DAY, EVERY
DAY. SEE WHAT HAPPENS. (APRIL 1, 69)
ONE THING THAT HAPPENS IS THAT IT TAKES
MORE AND MORE GRASS TO GET FEELIN GOOD.
IMMUNITY BUILDING UP? (APR 17, 69)
THE AMOUNT OF GRASS NEEDED TO GET HIGH HAS
STABILIZED ITSELF. TONIGHT I STARTED TO SMOKE ~~THE~~
THE LAST CONTAINER OF CLEANED SHIT, WHEN THAT IS
GONE THERE ARE ~~SHIT~~ TWIGS AND A LOT OF
SEEDS WHICH I AM GOING TO ~~TRY~~ EAT. (THIS HAS
BEEN A SCINTILLATING PIECE BUT I'D LIKE TO FINISH
IT IN A FLASH) DECIDED ON NEXT PIECE I GO WITHOUT
GRASS FOR THE SAME AMOUNT OF TIME.
"SEEK THE EXTREMES,
THAT'S WHERE ALL THE
ACTION IS." (APRIL 24, 69)
I GET MORE TIRED EVERY DAY. THIS FEELING
WASTED MIGHT BE FROM SMOKING SO MUCH GRASS,
OR FROM WORKING SO HARD WHICH I'VE BEEN DOING,
OR FROM THE MONOTONOUSNESS OF MY DAYS. (APRIL 29, 69)
I'LL END THE GRASS PIECE WITH A FANFARE:
A CAP OF Mescaline KALTENBACH GAVE
ME. (MAY 2, 69)* NOT HIGH ANYMORE, JUST NUMB.
FINISHED GRASS, TWIGS & SEEDS. (MAY 3, 69)
*THIS WAS POSTPONED DUE TO CIRCUMSTANCES BEYOND MY
CONTROL. FINALLY TOOK Mescaline: MAY 11, 69. IT BLANKED
OUT, MUST'VE BEEN A DUD PILL, A BAD CAP.

(over)

NOTE: ASIDE FROM WHEN I WOKE UP IN THE MORNING
THERE WERE TWO OCCASIONS WHEN I WASN'T HIGH
DURING THIS PIECE, ABOUT A COUPLE OF HOURS EACH.
THERE'S A SPOT OF YIN IN EVERY YANG & A SPOT OF YANG IN EVERY YIN, AS THEY SAY.

Fonte: Lee Lozano (1969)

Figura 10 – No grass-piece

37

NO-GRASS PIECE

GO WITHOUT GRASS FOR THE SAME AMOUNT
OF TIME AS GRASS PIECE, WHICH TURNS
OUT TO BE 33 DAYS. START IMMEDIATELY
AFTER GRASS PIECE. (MAY 4, 69) [PIECE ENDS TUE 6, 69]
PARANOIA STARTS. (MAY 4, 69) OTHER PRE-GRASS SYMPTOMS
NOTICE SUCH AN INTENSE FLOW OF ADRENALIN
THAT I GET HIGH ON IT. (MAY 5, 69) GET HIGH
ON A SMALL GLASS OF WINE. (MAY 5, 69)
SLEEPLESS NIGHT, ANOTHER PRE-GRASS SYMPTOM. (MAY 6, 69)
EXCESSIVE DREAMING. (MAY 7, 69) HALF-ASLEEP DREAMS.
EVERYTHING SEEMS FUNNIER. (MAY 7, 69)
TONIGHT I FELT TENSE & HAD A HEADACHE & WANTED TO
TURN ON FOR THE FIRST TIME IN THIS PIECE. (MAY 9, 69) IF
SOMEONE HAD OFFERED ME GRASS I WOULD'VE TURNED ON.
SLEEPLESSNESS CONTINUES; FITS OF PIQUE. (MAY 10, 69)
UNCONTROLLABLE SADNESS. (MAY 10, 69) DEATHNESS.
DROP Mescaline BUT IT'S A DUD SO FRIENDS TURN ME ON WITH
HASH & GRASS TO GET ME OFF MY BAD NO-TRIP. (MAY 11, 69)
SLEEPLESSNESS CONTINUES. (MAY 12, 69) A FRIEND WHO
VISITS BRINGS ME A JOINT. HOW CAN I REFUSE? (MAY 12, 69)
SLEEP WELL, FOR FIRST TIME SINCE MAY 5. (MAY 14, 69) SMOKING
GRASS WOULD HAVE MADE TODAY SO MUCH BETTER (I AM WAITING
FOR SOMETHING). (MAY 14, 69) SLEEPLESSNESS RETURNS. I LIE
INBED & ~~THINK~~ GETTING IDEAS. (MAY 16, 69)
START A "SEND GRASS TO BOGSIDE" MOVEMENT: [WHAT
CAN YOU DO FOR THE YOUNG BLACKS & P.R.'S TRYING TO
GET AN "EDUCATION" IN N.Y., WHO ALREADY HAVE GRASS?
SEND THEM ~~THE~~ NEW ART (HIGH-INFORMATION ART)]. (MAY 16, 69)
(WRITE THIS UP & SUBMIT IT WITH GRASS PIECE TO LUCY'S SHOW-MAY 18, 69)
MOOSE VISITS & THEN WE GO OVER TO HIS CRIB & TURN ON
AT MY REQUEST & HAVE A GREAT DIALOGUE. WHEN MOOSE
WAS HERE I ASKED HIM IF HE HAD ANY GRASS & WOULD HE
TURN ME ON. (MAY 17, 69) CAN'T SLEEP. (MAY 19, 69) EXHAUSTION
INCREASES DAILY. (MAY 22, 69) JOHN TORREANO VISITS WITH SOME
DELICIOUS HOME-GROWN IN AN ENVELOPE. WE SHARE SOME
DURING DIALOGUE. HE WISHES TO LEAVE THE REST WITH ME
(CONTINUED ON P. 38)

NE SNAKE TONGUE NET I DON'T GET
VERY HIGH.

MOOSE: I THINK I'VE BEEN
INCREASE I DON'T WANT TO GRASS,
IS EVERYWHERE NASTY NOW?

Fonte: Lee Lozano (1969)

Em sua autobiografia intitulada “*Memórias alcoólicas*”, Jack London (1993) apresenta uma narrativa pautada na sua relação com o álcool. London ressalta a importância da ebriedade para o exercício de sua liberdade pessoal, onde as bebedeiras são caracterizadas como um modo de ruptura da vida ordinária. O autor apresenta um contexto onde a sociabilidade ébria é entendida como um poderoso meio de resistência frente a uma condição de vida historicamente determinada:

e agora eis-me ali, sentado, copo na mão, em cálida camaradagem com os piratas de ostras, aventureiros que se recusavam a ser escravos da rotina miúda, que desprezavam restrições e a lei, que traziam as suas vidas e a sua liberdade nas mãos. E foi por intermédio de John Barleycorn⁸ que eu viera me juntar à companhia gloriosa de almas livres, espontâneas e destemidas (LONDON, 1993. p. 52).

Ali não havia rotina (...) o mundo inteiro me pertencia, todos os seus caminhos estavam sob meus pés, e John Barleycorn, me atizando a fantasia, habilitava-me a antecipar a vida de aventuras pela qual tanto ansiava (LONDON, 1993. p. 43).

E todo esse período glorioso de minha vida tornou-se possível graças a John Barleycorn. Esta é a minha queixa contra John Barleycorn. Eu estava sedento de uma vida aventureira e selvagem, e a única maneira de obtê-la era por seu intermédio (LONDON, 1993. p. 81).

Em 1970, na cidade do Rio de Janeiro, após consumir uma grande quantidade de maconha, Artur Barrio realiza uma caminhada exaustiva e sem rumo pela cidade e que resultou nas narrativas contidas no trabalho “*4 dias 4 noites*”. Sem espectadores, privado de alimentos e de hidratação, o artista realiza um projeto de experimentação extremada do corpo. Trata-se de uma obra sem matéria, público e registro em ato. A única materialidade em cena é a do seu corpo, e a possibilidade de reprodução e discussão da obra se dá

⁸ John Barleycorn é uma figura onipresente em “*memórias alcoólicas*” (1993). Pode ser interpretado como uma entidade ou indivíduo que espreita e acompanha o autor, levando-o à bebedeiras e aventuras.

apenas a partir de sua memória e de seu relato.

Figura 11 – 4 dias 4 noites



Fonte: Artur Barrio (1970)

Guy Debord (2002), em sua autobiografia, descreve a ebriedade como um meio de direcioná-lo para novas percepções e possibilidades de aberturas de vivências e modos de vida, e para o despertar de uma receptividade estética e política de seu lugar no mundo:

No reduzido número das coisas que me agradaram, e que soube fazer bem, aquilo que por certo fiz melhor foi beber. Embora tenha lido muito, bebi mais. Escrevi muito menos do que a maior parte das pessoas que escrevem; mas bebi muito mais que a maioria das pessoas que bebem. (...) comecei por apreciar, como toda a gente, o efeito da ligeira embriaguez, e depois, rapidamente, apreciei o que fica para além da violenta ebriedade, ao transpor-se esse estágio: uma paz magnífica e terrível. O autêntico sabor da passagem do tempo. (...) É fácil conjecturar que todas essas ocupações bem pouco tempo me deixaram para escrever, e é isso justamente o que convém: a escrita deve manter-se rara, pois antes depararmos com o excelente, impõe-se termos bebido durante muito tempo (Debord, 2002. p. 16).

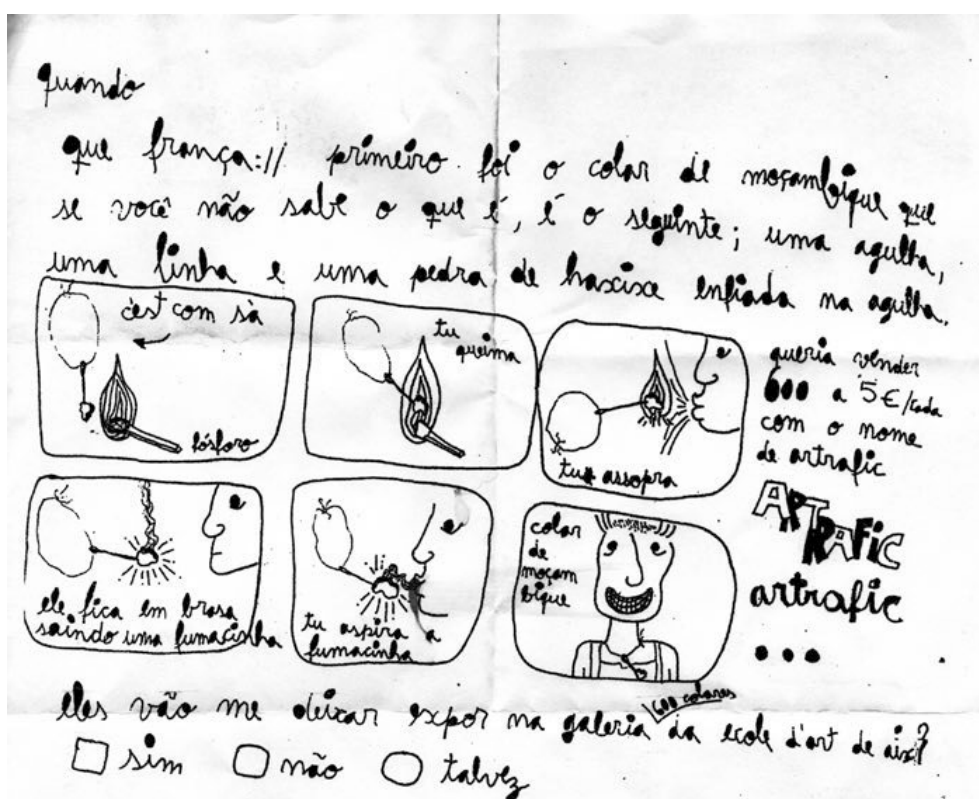
Em 2005, durante uma residência no sul da França, o artista pernambucano Lourival Bastista (Cuquinha) realiza o projeto “*Artrafic: Collier du Moçambique*” (colar de Moçambique). O trabalho consiste em um cubo de haxixe fincado na ponta de uma agulha, uma linha para pendurá-lo no pescoço e um manual que instrui como fumá-lo. O artista fazia, expunha, vendia e utilizava (com o público) sua obra durante as exposições. Com a circulação do *Artrafic*, o projeto passou a incluir registros visuais do artista em suas travessias de fronteiras de carro e de avião transportando haxixe para fabricação dos colares. Cuquinha conta que, na fronteira da Suíça com a França, em 2006, chegou a ser pego com vários de seus colares feitos para o projeto, mas conseguiu ser liberado pelos policiais depois de convencê-los de que aquilo era arte (MINDÊLO, 2011). A proposta de Cuquinha transita no limiar da legalidade, sendo sua inscrição entendida como produto de arte o que permite sua execução legal. Se para a arte, não é difícil considerar qualquer objeto como artístico, desde que observadas as suas práticas, trata-se de um enorme paradoxo jurídico ter que considerar algo que é ilegal como legal por estar fazendo parte de outro sistema de práticas, discursos e regras.

Figura 12 – *Artrafic: Collier du Moçambique*



Fonte: Lourival Batista (2005)

Figura 13 – Artrafic: Collier du Moçambique



Fonte: Lourival Batista (2005)

Em 2015, a artista pernambucana Irma Brown realiza a *performance* “Lembrança de Recife”, onde convida uma enfermeira para tirar seu sangue repetidamente, com o qual prepara um drink composto de álcool e sangue. Na medida que bebe, a artista escreve em uma antiga máquina de escrever. Parte do sangue coletado pela enfermeira é guardado em tubos de ensaio, produzindo um peculiar *souvenir*. As pessoas presentes também são convidadas a se embriagarem com seu próprio sangue, misturado à uma variedade de bebidas alcoólicas disponíveis (BROWN, 2015).

A cidade que suga.

O filho que morre.

O amor que não acontece.

A frustração.

A quebra.

A entrega.

Beber meu sangue é como uma espécie de ritual. De embriaguez e doação.

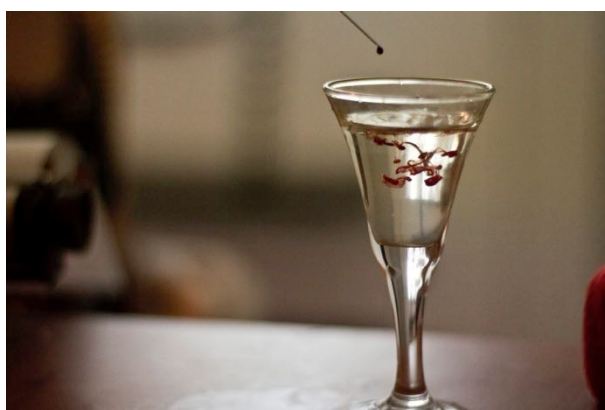
De forças exauridas (BROWN, 2015).

Figura 14 – Lembrança do Recife



Fonte: Francisco Baccaro (2015)

Figura 15 – Lembrança do Recife



Fonte: Francisco Baccaro (2015)

O pesquisador Lucas Silva Moreira (2016) apresenta uma série de narrativas e relatos baseadas em suas errâncias ébrias, nas cidades de São Paulo e de Salvador. Conversas informais, entrevistas sem roteiro, saídas noturnas e períodos de inatividade e ócio são alguns fragmentos das práticas

de experiência ébria de cidade que compõem as narrativas apresentadas por Moreira, que se autointitula como um pesquisador vadio:

O vadio nesse contexto seria, um investigador de coisas sem importância, um pesquisador que abdicou dos modelos formais de sistematização, (...) e cujo objetivo não reside em compreender, analisar um objeto, mas em interagir e criar com ele, e fazer do modo de pesquisar uma experiência que se situe além de quase todas as particularidades disciplinares. O território deste pesquisador é profundamente impactado pela indeterminação e pelo acaso (MOREIRA, 2016, p.77).

As narrativas de experiências ébrias reunidas nesse capítulo (experiências ébrias festivas, urbanas, filosóficas, investigativas, produtoras de intensidades e singularidades espaciotemporais), apresentam-se como um modo de desregramento criativo intimamente relacionado com a produção de temporalidades. Essas narrativas são construídas a partir da coleção de rastros e resquícios de determinadas experiências, sendo a sua produção e montagem um modo de fazer emergir os conflitos entre as narrativas oficiais (e seus modos de produção) e esse conjunto disperso e fragmentário de narrativas micrológicas.

Essas micro-narrativas não se põem a revelar uma realidade totalizante, nem têm por objetivo sinalizar ou representar determinados fenômenos. A atenção aos resíduos e fragmentos dessas narrativas apresentam-se como uma recusa ao historicismo baseado na construção de grandes fatos e de verdades totais, voltando-se para traços diminutos de experiências corporais e sensoriais. Desta forma, a realidade não é vista de maneira objetiva, entendida por continuidades e formas perenes, mas apresentada por experiências efêmeras postas no nível da experiência vivida.

3 Lucidez

Nesse capítulo, é apresentado e discutido o entendimento de vanguarda adotado nessa pesquisa, bem como os principais autores, noções e conceitos utilizados para analisar as experiências, narrativas e ambiências discutidas nesse trabalho. São eles: A Internacional Situacionista com a noção de Situação Construída, Michel Foucault com a noção de Heterotopia, Henri Lefebvre com o noção de Momento e Michel de Certeau com a noção de Espaço.

Nesse sentido, ressalta-se a lucidez com que as vanguardas históricas se lançam em uma intensa produção de experiências urbanas ébrias, evidenciando um rico percurso onde técnicas são desenvolvidas, procedimentos são sistematizados e todo um arcabouço ético, estético e teórico é consolidado no que foi aqui chamado de um legado vanguardista.

Desse modo, é problematizada uma atuação vanguardista ébria (com ênfase em aspectos oníricos, do desregramento, do maravilhoso), exemplificada pelos surrealistas, e uma atuação vanguardista sóbria (com ênfase na lucidez, na sistematização, no planejamento e na racionalidade), exemplificada pelos situacionistas.

3.1 Vanguarda: a realização da arte na vida cotidiana

Originário de um vocabulário militar, o termo vanguarda refere-se originalmente àquele pelotão que avança no *front* do campo de batalha (SUBIRATS, 1987). Apropriado por críticos e artistas da primeira metade do século XX, o termo passou a ser comumente utilizado para designar movimentos artísticos modernos europeus que se opunham a todo tipo de academicismo e tradicionalismo.

Autores como De Micheli (2004) e Subirats (1987) adotam esse entendimento referindo-se a movimentos artísticos que estão à frente de um processo de experimentação ou desenvolvimento artístico, que implicaria em negação, contraposição ou superação de outros estilos ou movimentos

artísticos precedentes. Os autores enfatizam o caráter militante, revolucionário e utópico de tais tendências. Nesse sentido, o termo vanguarda acaba por abarcar quase todos os “ismos” da arte moderna da primeira metade do século XX.

Já no livro “*Teoria da Vanguarda*” publicado em 1974, o crítico literário Peter Bürger apresenta um entendimento diferente sobre a vanguarda, discorrendo sobre o processo histórico de separação entre arte e vida cotidiana, que o autor denomina de práxis vital. Bürger apresenta o longo processo de conformação da arte como um campo autônomo na sociedade e o consequente surgimento de movimentos de crítica a esta arte autônoma, institucionalizada e separada da vida cotidiana. Esses movimentos artísticos de crítica corresponderiam às verdadeiras vanguardas.

Nesse sentido, as vanguardas nascem como movimento de contestação. Bürger discute a “oposição entre duas tradições da modernidade: o conceito de autonomia estética, de Theodor Adorno, e o impulso vanguardista pela superação dessa mesma autonomia, visto a partir do pensamento de Walter Benjamin” (MORAIS, 2019, p. 39)

Para Bürger (2008), movimentos de vanguarda seriam aqueles que não apenas se contrapõem à um estilo ou movimento específico, mas à arte autônoma (esteticista e separada da vida cotidiana) como um todo.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas (BÜRGER, 2008 p.105).

Nessa perspectiva, deve-se entender as vanguardas como movimentos culturais e estéticos de combate à própria arte (autônoma), que pretendiam mudar o mundo e a vida “mediante a mudança da linguagem das formas e não por meio de conteúdos supostamente revolucionários das antigas formas” (JAPPE, 2011, p.193). A turma ligada à vanguarda buscava abolir a fronteira entre a arte e a vida cotidiana, causando a diminuição da influência de ordem econômica presente nos diversos aspectos da vida.

De modo geral, podemos dizer que as vanguardas artísticas europeias do começo do século XX, propunham criticar a cultura dominante por meio de uma vivência criativa no cotidiano. (...) Em termos de linguagem, essas operações se configuraram em diversas formas de combatividade criativa. Essa atitude “intransigente” com a realidade e o desejo por reconduzir a arte na vida se achava tanto (...) no Surrealismo, em sua tentativa de regeneração criativa com a invenção de novos valores para a arte, ou no niilismo Dada, quanto em correntes funcionalistas, entre elas o construtivismo russo, e sua otimização da função (operária) do artista (MORAIS, 2019, p. 38).

Essa postura inaugura, assim, o momento de autocrítica da arte na sociedade burguesa, “não pelo seu aspecto formalista, mas pelo agenciamento de uma autocrítica à antiga instituição arte (pregadora da genialidade criativa, por exemplo), hipervalorizada na sociedade burguesa” (MORAIS, 2019, p.39).

Mas o problema da arte autônoma burguesa não seria dessa ser totalmente destituída de função, mas que essa função seria idealista e conformista, pois os valores de uma vida plena sendo preservados exclusivamente na obra de arte, tinham por objetivo aliviar “a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação” por meio de uma imagem ficcional de uma “ordem melhor” (do que a realidade) (MORAIS, 2019, p. 39-40).

Nesse sentido, a vanguarda transforma a categoria de obra de arte e passa a se constituir como eventos momentâneos (Bürger, 2008).

Sobre o modo de atuação da arte autônoma, Bürger estabelece três categorias, que serão subvertidas, ou superadas, pelas vanguardas em seu ataque à arte enquanto instituição: finalidade de aplicação, produção e recepção.

. Finalidade de aplicação: diz respeito à função social da arte. Na obra de arte autônoma, o descolamento entre arte e práxis vital transforma-se em seu conteúdo essencial, na medida que “era a razão de ser de uma

aplicabilidade, e sua função se cumpria na medida que ela codificava os melhores valores sociais” (MORAIS, 2019, p. 40). Na vanguarda, a possibilidade de aplicação e o sentido dessa categoria se perdem devido a intenção da fusão da arte na vida cotidiana.

. Produção: na obra de arte autônoma, a produção se dá individualmente, sendo atestado o conceito de gênio. “O artista produz como indivíduo, não sendo sua atividade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular” (BÜRGER, 2008 p.109). Já na experiência de vanguarda, contrapõe-se ao caráter individual de produção não apenas o coletivo como sujeito de criação, mas a negação radical da categoria de produção individual. Os *ready-made* de Marcel Duchamp podem ser apontado como exemplo dessa negação, onde o artista “não cria nenhum elemento da obra, apenas se apropria e recontextualiza objetos ordinários com o fim de produzir novos efeitos e criticar padrões culturais da instituição da arte” (MORAIS, 2019, p. 40)

. Recepção: na obra de arte autônoma, a recepção também ocorre individualmente. A submersão solitária é o modo adequado para a fruição de obras afastadas da práxis vital. Produtor e receptor permanecem separados. Na obra de arte vanguardista, diferentemente, a superação da recepção individual se dá “a partir das reações coletivas do público nas provocações dadaístas, e, sobretudo, nas experiências em que produtor e receptor convergem e se misturam, sendo os dois conceitos anulados” (MORAIS, 2019, p.40). As instruções de Tristan Tzara para a produção de um poema dadaísta são um exemplo dessa estratégia. Nelas, não há mais a dicotomia entre produtores e receptores. “Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora” (BÜRGER, 2008, p.112).

“Nas três formas de contraposição da obra de arte autônoma a vanguarda problematiza a transferência da arte para a práxis vital” (MORAIS, 2019, p.41). Bürger procura entender o fracasso dessa proposta, que não chega a realizar a recondução da arte à vida. Quando esse questionamento é contextualizado na atualidade, “parece está sendo realizada uma espécie de falsa superação da arte, por meio (de sua) disseminação (...) na vida

cotidiana como estímulo a um comportamento de consumo (do entretenimento, por exemplo)” (MORAIS, 2019, p.41).

A partir da experiência de falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro do qual alternativas para o existente passem a ser pensáveis (BÜRGER, 2008, p. 114).

A partir disso, podem ser exploradas algumas considerações que implicam no caso da vanguarda ter se tornado fato histórico. Atualmente, é possível observar propostas artísticas se apropriarem, de formas diversas, das “intenções e métodos sob a forma de uma tradição vanguardista atualizada. (...) embora fracassado, o ataque vanguardista à instituição arte possibilitou seu reconhecimento justamente enquanto instituição” (MORAIS, 2019, p.41). Debatendo um contexto pós vanguardista, Bürger problematiza “a ampliação da categoria de obra resultante dos movimentos históricos de vanguarda e a negação de suas genuínas intenções pela neovanguarda, que operaria como uma institucionalização da vanguarda como arte” (MORAIS, 2019, p.41), onde seria possível perceber um resgate da categoria de obra e o uso com fins artísticos dos procedimentos vanguardistas.

Enquanto as intenções políticas dos movimentos de vanguarda (reorganização da práxis vital através da arte) ficaram por cumprir, na esfera da arte quase não se pode superestimar seu efeito, nela a vanguarda produz de fato um efeito revolucionário, sobretudo ao destruir o conceito tradicional de obra de arte orgânica e colocar em seu lugar um outro conceito (BÜRGER, 2008, p.123).

O outro conceito de que trata Bürger, diz respeito à obra de arte não-orgânica e seu princípio de montagem. O autor aponta a noção de arte orgânica de Adorno como característica central da arte autônoma (esteticista), que busca projetar uma concordância entre homem e natureza “por meio de manufatura que busca mesmo essa simulação – como as técnicas de composição pictórica desenvolvidas desde o Renascimento”

(MORAIS, 2019, p.42). Diferentemente, a obra de arte “não-orgânica” teria o princípio da montagem como sua principal forma de operação, negando a reprodução da projeção da concordância entre homem e natureza, “incorporando fragmentos da realidade, ou seja, de materiais que não foram elaborados pelo próprio artista. (...) esta inserção de fragmentos da realidade na obra, a transforma de maneira radical (...) e torna-se ela mesma realidade” (MORAIS, 2019, p.42).

A montagem como metodologia, forma de pensar ou modo de conhecimento, desde Walter Benjamin, suscita um vasto campo de discussões ressoando contemporaneamente na arte, na arquitetura, no urbanismo e na antropologia das Imagens. A montagem como um procedimento técnico, relaciona-se à tecnologia e ao surgimento de uma série de técnicas de trabalho na sociedade industrial (presente em toda a fábrica no início do século XX), advindo deste sistema o termo “linha de montagem”. A linha de montagem passa a ser não apenas um dispositivo disciplinário baseado na repetição e no automatismo, como também um modo particular do operário urbano lidar com o tempo e o espaço da cidade. A montagem como técnica fabril baseia-se na produção de objetos replicados em massa de maneira fragmentada. Esse tipo de linha técnica se estende por toda sociedade como um modo subjetivo de relação e sociabilidade. A linha de montagem ou linha de produção é, portanto, um modo social de trabalho, expresso na produção em série de produtos de consumo através do desenvolvimento de processos padronizados.

A lógica da montagem técnica foi empregada na modernidade como um princípio construtivo do espaço urbano e de organização social, implicando subjetivamente na experiência dos sujeitos. As formas de construção das cidades, os planejamentos e reformas urbanas (ainda no início do século XX) já integram como mecanismo instrumental a utilização de processos standardizados e são constituídos sobre as mesmas bases racionais de organização, estrutura e ordem da linha de montagem (embora as cidades tenham continuado a ser feitas de diversas maneiras, inclusive no sentido contrário ao da industrialização e standardização). Há nesse momento, portanto, a construção de um tipo de pensamento urbano pautado

em regimes econômicos, que se transformam ao longo dos anos em um discurso que legitima a implantação de projetos urbanísticos e arquitetônicos hegemônicos, de natureza reformadora, construindo um modo estandardizado de relação com o espaço. A cidade e a experiência tornam-se elementos conflitantes diante deste tipo de saber urbano voltado a mapear, registrar, controlar e normatizar, pressupostos que compõem inclusive o plano conceitual de muitas perspectivas teóricas e técnicas da arquitetura e do urbanismo. Esse modo estandardizado de construção e relação com o espaço, no entanto, não neutraliza a diversidade presente nas cidades. Se pensamentos urbanísticos se calcaram nesses pressupostos, suas realizações se fazem como fragmentos em cidades também fragmentadas, havendo espaço para fugas da padronização da experiência e do cotidiano urbano.

Essa formulação de um pensamento orientador e racional que compõe as diretrizes das intervenções do Estado no ordenamento urbano referem-se sobretudo às cidades europeias pós-liberais, mas também às cidades contemporâneas globais como um espaço de espetacularização e controle. Walter Benjamin talvez tenha sido o pesquisador do espaço urbano que, ainda no contexto fabril, tenha pensado a cidade não pelas suas estruturas e continuidades, mas pelo seu elemento diferencial, heterogêneo e descontínuo, sendo verdadeiramente vanguardista. Benjamin já pontua, no início do século, um modo inovador de pensamento residual e errante sobre a cidade (MOREIRA, 2016).

No livro *“Formas de vida: arte moderna e a invenção de si”* (2011), Nicolas Bourriaud discute a cultura do comportamento e a “ideia de criação de si mesmo como reflexo de um paradigma da arte moderna, a união da arte à práxis vital” (MORAIS, 2019, p.43). Bourriaud aponta que grande parte da arte do século XX é embasada nos pontos de passagem entre arte e vida. Passagem, porque “não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra (arte e vida), mas de suspendê-la, ao mesmo tempo que a mantém intacta.” (BOURRIAUD, 2011. P.16).

Após o anúncio de Peter Bürger de uma vanguarda institucionalizada, que ele chamou de neovanguarda, é importante pontuar o percurso de uma

conjuntura a outra. Em sua revisão da “*Teoria da vanguarda*”, de Peter Bürger, o crítico e historiador de arte Hal Foster, no seu texto “*Quem tem medo de neovanguarda?*” publicado em 1996, define neovanguarda e apresenta um fundamento de sua interpretação:

Um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e a *assemblage*, o *ready-made* e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída. Nenhuma regra dirige o retorno desses procedimentos: nenhum caso é estritamente revisionista, radical ou compulsivo (FOSTER, 2014, p. 20).

Foster (2014) contraria a leitura de Bürger, que desqualifica a neovanguarda do pós-guerra e a classifica como mera repetição que converte o antiestético em artístico e institucionaliza as transgressões da vanguarda. Foster pensa de modo diferente e “sugere que repetir certos procedimentos poderia representar outros objetivos, como criticar o discurso da vanguarda do primeiro quarto do século XX e a institucionalidade da nova vanguarda” (MORAIS, 2019, p.45).

Apesar de sua visão fatalista referente a um duplo fracasso, o da primeira vanguarda heróico e da segunda farsesco, Bürger deixa uma brecha quando lança uma centelha para discussão sobre o modo de recepção, no contexto de institucionalização da vanguarda. (...) Para Foster, ao afirmar o fracasso da vanguarda, Bürger demonstraria uma falta de acuidade com algumas dimensões críticas fundamentais às práticas de vanguarda. Para se pensar a atuação das vanguardas além de um sentido de transgressão, Foster sugere pensarmos como exemplo, o processo de apropriação e reapresentação do mundo operado pelos ready-mades. Ao replicar o mundo, esse processo não age de maneira totalmente aleatória, muitas vezes trata-se de constituir uma mimese da ruína, num claro escárnio a modernidade capitalista (MORAIS, 2019, p.45-46).

Atitude semelhante é assumida pelo movimento surrealista ao perceber a potencialidade poética dos objetos antiquados e do que está em vias de desaparecer. Outro exemplo pode ser apontado na avaliação da dimensão utópica da vanguarda. No entendimento de Foster, o empenho da vanguarda na prática de um mundo utópico revela, na verdade, uma crítica ao que ele é.

Em uma leitura mais atenta dessa discussão, percebe-se que a vanguarda não é apreendida como proposta de um processo suscetível à uma análise permanente, contextual e performativa da prerrogativa apontada por Bürger: “destruir a instituição da arte autônoma para reconectar arte e vida.” (FOSTER, 2014, p. 34). Dessa forma, pode-se entender a neovanguarda como “reavaliação da lacuna entre aspectos formais (internos à obra) e institucionais (externos à obra)” (MORAIS, 2019, p.46).

A obra tem de sustentar uma tensão entre arte e vida, e não de alguma maneira restabelecer a conexão entre uma e outra. E mesmo Kaprow, o neovanguardista mais leal à linha de reconexão, procura não desfazer as identidades tradicionais das formas artísticas – isso para ele é indiscutível –, e sim examinar os enquadramentos ou formatos da experiência estética definidos em um tempo e lugar específicos. É esse exame dos enquadramentos (aspectos institucionais) ou formatos (aspectos convencionais) que guia a neovanguarda em suas fases contemporâneas, e em direções imprevisíveis (FOSTER, 2014, p. 36).

Foster (2014) aponta uma divergência fundamental entre a vanguarda e a neovanguarda. A vanguarda histórica operaria com ênfase no aspecto convencional, ou seja, em uma crítica das convenções dos meios tradicionais, enquanto a neovanguarda operaria com ênfase no aspecto institucional da arte:

(1) A instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; (2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição com uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilistas abstrato e

anarquista, como ocorre com frequência com a vanguarda histórica); e (3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez – uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável (FOSTER, 2014, p. 38).

Com a institucionalização da vanguarda, anteriormente indicada em Bürger, os neovanguardistas “Utilizam-se de procedimentos e elementos formais das vanguardas históricas como forma de criticar a instituição, que retroalimenta essa mesma produção” (MORAIS, 2019, p.46). Desse modo, a instituição da arte pode, neste momento, ser delineada em sua integralidade.

É importante pontuar a mudança do próprio entendimento da instituição arte em meio ao processo de institucionalização da vanguarda. Segundo Fraser (2005), a partir do final da década de 1960, emerge um entendimento de “instituição da arte” mais amplo, que abarca além dos museus, locais de produção, distribuição e recepção, todo o campo da arte como universo social.

Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os *sítes* nos quais a arte é apresentada - de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sítes* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sítes* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda os *sítes* de produção de produtores da arte e do discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora, estudos curatoriais. (...) Também inclui os próprios espectadores, compradores, comerciantes e realizadores, todos eles. (...) A instituição da arte não é só institucionalizada em organizações como museus e objetos de arte presos ao objeto Também é internalizada e incorporada nas pessoas. É internalizada em competências, modelos conceituais e modos de percepção que nos permitem produzir, escrever sobre e entender a arte ou

simplesmente reconhecer arte como arte, seja no papel de artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, galeristas, colecionadores ou visitantes de museus. E, sobretudo, tal internalização existe em nossos interesses, aspirações e critérios de qualidade que orientam nossas ações e definem o senso de valor. Essas competências e disposições determinariam nossa própria institucionalização como membros do campo da arte. (...) Há, obviamente, um fora da instituição, mas esse não tem características fixas, essenciais. É apenas o que, num dado momento, não existe como objeto de discursos e práticas artísticas. Mas assim como a arte não pode existir fora do campo da arte, tampouco nós podemos existir fora do campo da arte, ao menos não como artistas, críticos, curadores, etc. E o que fazemos fora do campo, enquanto permaneça fora, pode não ter efeito algum dentro dele (FRASER, 2005, p.182-184).

Apesar de apontar a importância da reelaboração levada a cabo pela neovanguarda em termos de formas estéticas, estratégias político-culturais e posicionamentos sociais, Foster chama atenção para o entendimento incorreto da neovanguarda enquanto uma “solução coerente e heroica da reconexão entre arte e vida por meio de uma crítica institucional” (MORAIS, 2019, p.46).

Uma reconexão da arte com a vida ocorreu, mas nos termos da indústria cultural, não da vanguarda, cujos procedimentos foram há muito tempo assimilados nas operações da cultura do espetáculo (em parte mediante as próprias repetições da neovanguarda). (...) Mais do que anular e esvaziar a vanguarda, esses desdobramentos produziram novos espaços de atuação crítica e forneceram novos modos de análise institucional (FOSTER, 2014, p. 39).

Isso posto, pode-se agora problematizar o território de passagem entre a vanguarda e a neovanguarda, no intuito de discutir determinados processos de repetição e de cortes que seriam importantes no contexto da arte contemporânea. Nesse sentido, destaca-se aqui o que pode ser descrito nesta pesquisa como uma atuação vanguardista ébria (com ênfase em

aspectos oníricos, do desregramento, do maravilhoso), exemplificada pelos surrealistas, e uma atuação vanguardista sóbria (com ênfase na lucidez, na sistematização, no planejamento e na racionalidade), exemplificada pelos situacionistas. Através do tensionamento das abordagens teóricas e práticas desses dois movimentos, ambos atravessados pela problemática da realização da arte na vida cotidiana, pretende-se entender a pluralidade de uma tradição que tem no espaço urbano seu principal local de ação e experimentação.

3.2 Vanguarda Ébria e Vanguarda Sóbria

Viver e deixar de viver é que são soluções imaginárias. A existência está em outro lugar (André Breton - Manifesto Surrealista)

No início do século XX, “a intensificação do desenvolvimento capitalista, em direção a um novo estágio da sua história, estimulou a eclosão de novas manifestações críticas e dissidentes da modernidade” (QUERIDO, 2011, p.85). Em 1916, na Suíça, o movimento dadaísta eclode, apresentado como uma contestação radical dos modos de vida da sociedade burguesa. “anunciado e liderado por Tzara, Hugo Ball e Hans Arp, ao contrapor o impulso niilista radical ao caos destrutivo e irracional da civilização moderna, não demorou a atrair a atenção de Breton, Louis Aragon e Phillipe Soupault” (QUERIDO, 2011, p.85).

O interesse pelo dadaísmo, no entanto, não impediu o desenvolvimento de um outro movimento, que pudesse superar a negatividade dadaísta (ideia que já manifestada nos primeiros números da revista *Littérature*).

Para Breton, anos mais tarde, um dos grandes problemas de Tzara e do dadaísmo teria sido a indisposição em superar as barreiras do momento destrutivo, dos escândalos e do niilismo total que, embora importantes, jamais poderiam suprir as novas necessidades do momento. Desta maneira, após uma série de desentendimentos, a ruptura definitiva com

o dadaísmo se realiza em 1922, quando Breton convoca em Paris um *Congrès International pour la détermination et la défense des tendances de l'esprit moderne*, com a intenção de “de nir uma atitude de larga convergência em torno de algumas proposições”. Tristan Tzara, já enfraquecido com a saída de nomes importantes do dadaísmo – como Picabia em 1921 –, recusa-se a participar do congresso, denunciando-o como uma tentativa de “conciliação positiva”. Assim, desde o m da Primeira Guerra, os germes do surrealismo já conviviam ao lado do dadaísmo (QUERIDO, 2011, p. 86).

Assim como o dadá, o surrealismo configura-se como um movimento de crítica cultural, que aborda não apenas a arte, mas modelos culturais, passados e presentes, reunindo artistas ligados a diversos meios de expressão como cinema, teatro, pintura, escultura, literatura, fotografia e artes gráficas, valendo-se de diversos canais de expressão, como revistas, manifestos, exposições, deambulações e relatos. Veementemente motivado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, o movimento teve como uma de suas principais características de atuação a exploração do inconsciente, do irracional e do universo onírico, “permitindo-lhes explorar nas artes o imaginário e os impulsos ocultos da mente” (SURREALISMO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019).

O primeiro texto propriamente surrealista, escrito a partir da técnica da escrita automática, é “*Les champs magnétiques*”, de André Breton e Philippe Soupault, publicado em 1919. O termo surrealismo foi formulado por Breton em um sentido de afastamento da realidade comum. Essa formulação teve como base a ideia de estado de fantasia supernaturalista de Guillaume Apollinaire, que utilizou pela primeira vez a palavra “surrealista” para designar a sua peça, “*Les Mamelles de Tirésias*”, de 1917 (GOMES, 1995). Breton define o surrealismo como:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo

controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

ENCICL. Filos. O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações desprezadas antes dele, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida (BRETON, 1924. P.12).

Passando pela publicação de obras importantes do movimento como o primeiro “*manifesto surrealista*”, em 1924, e “*Nadja*”, em 1928, de Breton, e “*O Camponês de Paris*” de Louis Aragon, publicado em 1926, os surrealistas percorreram um caminho que os levou do desenvolvimento de procedimentos e ideias, como a da escrita automática e da descoberta dos domínios do sonho, da imagem e do acaso, até a concepção da experiência surrealista que aproxima arte e vida cotidiana e, por fim, os coloca diante do compromisso com a revolução.

Os surrealistas acreditavam que o indivíduo é vítima de sua memória quando em estado de vigília. A memória se daria “o direito de fazer cortes no estado de sono contínuo, nos apresentando apenas uma série de sonhos fragmentados, omitindo sua continuidade, transições e conexões, sua unidade” (LIMA, 2012, p.74). Para os surrealistas, “a soma dos momentos de sonho, do ponto de vista do tempo a considerar só o sonho puro, o do sono, não é inferior à soma dos momentos de realidade” (BRETON, 1924, p.04). Sonho e vigília teriam, portanto, a mesma importância na transformação da vida. É possível destacar quatro aspectos do sonho defendidos por Breton (BRETON, 1924).

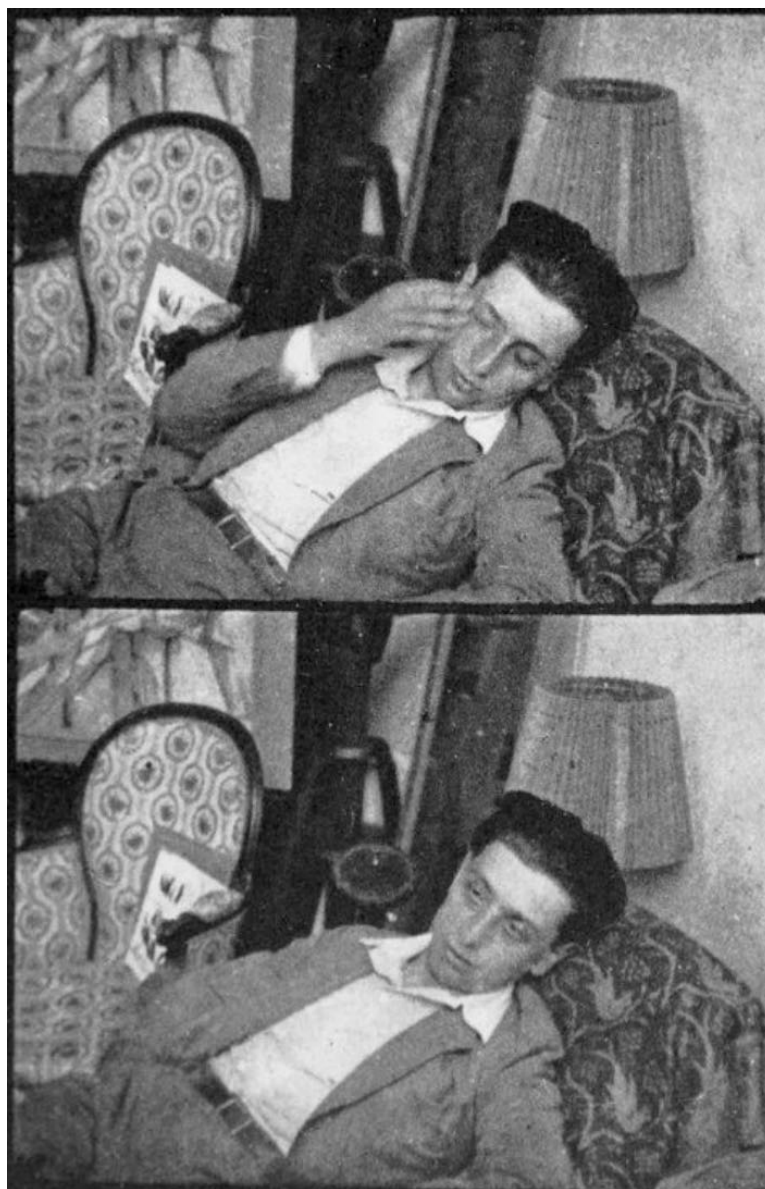
O primeiro aspecto levanta a questão sobre a continuidade do sonho. Se a relação entre forças do consciente e inconsciente existe, a realidade poderia existir no estado de sonho. “Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado? Não se poderia aplicar no sonho, ele também, resolução de questões fundamentais da vida?” (BRETON, 1924. P.05). Segundo, o sonho

seria o estado dominante, sendo a vigília uma interferência do sonho, pelo motivo de que, “nesse estado, a mente dar provas de uma estranha tendência à desorientação” (LIMA, 2012, p.75). Durante o estado de vigília a pessoa segue as premissas da realidade dos sonhos a ponto que ele “só poderia explicar os efeitos que determinados objetos lhe causassem através do sonho” (GOMES, 1995, p.60). O terceiro aspecto afirma que, acatando às condições da realidade dos sonhos, o homem poderia satisfazer-se integralmente com o que possa ocorrer, podendo “realizar todas as suas fantasias, não existem limites opressores, (...) assim pode ser verdadeiramente livre” (LIMA, 2012, p.75). Por fim, Breton determina o objetivo surrealista, apoiado na afirmação de que existe uma conexão entre realidade e sonho. “Se a realidade permanece presente no sonho, os surrealistas nos levam a crer que essa hipótese possa ser inversamente proporcional, que o sonho permaneça na realidade” (LIMA, 2021, p.75). Dessa forma, o potencial de emancipação e libertação de que o indivíduo desfrutaria no estado de sonho, poderia “penetrar e revolucionar a realidade” (LIMA, 2021, p.75). Para os surrealistas, com o estudo e a experimentação do aparato dos sonhos seria possível dominá-los e utilizá-los para transformação da sociedade. Dessa forma, quando as separações entre realidade e sonho fossem resolvidas, se alcançaria a surrealidade (LIMA, 2012).

Para Breton, o surrealismo trata de “resolver a contradição até agora vigente entre sonho e realidade pela criação de uma realidade absoluta, uma surrealidade” (Breton, 1924. P.06). O entendimento dessa surrealidade, passa pela transformação da concepção surrealista de experiência e da criação de imagens, caracterizadas por transformar o mundo cotidiano com o fascínio do misterioso, do desconhecido, do fantasmagórico, do maravilhoso (GATTI, 2009). Nas imagens produzidas pela experiência com o automatismo, que suprime “a censura da consciência, e pelas montagens de fragmentos desconexos da realidade, o mundo se revela numa iluminação que dissolve suas contradições entre interior e exterior, entre sonho e vigília, entre individual e coletivo” (GATTI, 2009, p.82). Para Aragon, “a realidade é a ausência aparente de contradição. O maravilhoso é a contradição que

aparece no real” (ARAGON, 1996. P. 228). A surrealidade, portanto, surge da afirmação de que a realidade mais concreta é composta por essa coexistência de opostos, trazendo a ideia de sonho não como algo descolado da realidade, mas como algo que a amplia.

Figura 16 – Robert Desnos, fotografado pelo colega surrealista Man Ray durante uma sessão de sono hipnótico



Fonte: Man Ray (1922)

Para Breton, a concepção da imagem surrealista não é produzida ou percebida de forma consciente. Sua produção se daria “não por uma intenção, mas pelo jogo de acaso e arbitrariedade, de automatismo e

espontaneidade, de choque e enigma” (GATTI, 2009, p.83). É desse jogo que surge a centelha poética da imagem surrealista. Quanto maior o grau de arbitrariedade, maior a intensidade e a beleza da centelha, afirma Breton. Assim, a imagem surrealista cria uma concepção de experiência que mira para além do domínio da arte, possuindo um poder de materialização (GATTI, 2009). A crítica à arte não é somente consequência de uma recusa à uma instituição burguesa, mas do desejo de superar um lugar fronteiro: “aos poucos o espírito se convence da suprema realidade das imagens. Limitando-se no começo a lhes prestar sugestão, logo ele percebe que lisonjeiam sua razão, aumentam, outrossim, seu conhecimento” (BRETON, 1924. P.19).

“O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossa experiência. (...) Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites” (BRETON, 1924. P.04). A crítica surrealista ao “racionalismo instrumental característico da modernidade” (QUERIDO, 2011, p.89), no entanto, não implicaria adesão a “qualquer forma de irracionalismo. (...) os surrealistas anunciavam a necessidade de se realizar uma constante operação dialética entre o racional e o irracional, atribuindo-lhes outras relações e possibilidades” (QUERIDO, 2011, p.89). Dessa forma, é possível afirmar que os surrealistas são “racionalistas que estudam o irracional, que estudam os desejos, os movimentos inconsequentes, os lapsos, porque todos eles fazem parte da realidade... movimentos ainda não freqüentados pela consciência” (ARRIGUCCI JR. apud GATTI, 2009, p.83).

De toda atuação surrealista, é possível identificar que a principal investida na união entre arte e vida cotidiana decorreram de suas investidas urbanas, na forma de deambulações (CARERI, 2013). Pode-se entender as deambulações surrealistas como excursões urbanas por lugares banais e errâncias por lugares aleatórios, buscando um estranhamento no banal cotidiano, ou seja, buscando estranhar o que é familiar no cotidiano urbano. Dessa forma, as deambulações seriam provocadas “pelo fascínio do estranhamento do próprio cotidiano urbano banal – que, observado de outra forma, de mais de perto ou mais lentamente, se transforma em surreal”

(JACQUES, 2012, p.139-140).

As deambulações estão diretamente associadas à ideia de acaso objetivo desenvolvida pelos surrealistas. O acaso objetivo diz respeito a “produção de semelhanças e coincidências a partir de acontecimentos que se cruzam de maneira inesperada. (...) O acaso não se reduz a uma conjunção fortuita; deve haver uma disposição em acolhê-lo” (GATTI, 2009, p.84). É necessária uma direção que permita atentar para a sincronia de elementos em episódios independentes entre si (GATTI, 2009). Nas experiências das deambulações pela cidade, o acaso objetivo trata de fazer o sonho penetrar nas aparências sensíveis, da “busca por tomar o sensível exterior como imagem inconsciente que vem à consciência dotada de significado” (AQUINO, 2009, p.75). A principal condição desse procedimento seria “a exigência de não se relacionar com o mundo a partir de uma experiência recebida, o que tem a ver com a renúncia tanto dos significados da tradição quanto do sentido já posto no cotidiano” (AQUINO, 2009, p.75). Dessa forma, o espaço urbano seria o lugar privilegiado do maravilhoso: “No centro desse mundo de coisas está o mais onírico de seus objetos, a própria cidade de Paris. (...) E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade” (BENJAMIN, 1987).

constata-se a valorização por diferentes autores da experiência da alteridade urbana, da cidade como um terreno de experiências, da busca de uma desestabilização da realidade, de um processo complexo, um jogo talvez, entre diferença e semelhança, estranho e familiar, exótico e cotidiano, o que implicava a impossibilidade de uma ideia de totalidade ou de unidade, e forçava uma ideia de justaposição ou colagem, ou seja uma tensão permanente, uma copresença ambígua dessas questões a partir da própria experiência da cidade moderna. (...) Os surrealistas não estavam fazendo um “trabalho de campo de observação participante” propriamente dito, é evidente: eles estavam vivendo à sua maneira bem singular a vida cotidiana na cidade moderna dos anos 1920. Mas interessa perceber em seus relatos literários, principalmente em suas narrativas

errantes, certa atitude etnográfica surrealista, um tipo de etnografia voraz (*trouvailles*) – essa busca do estranhamento do próprio cotidiano, a partir da atração pelos resíduos, pelas sobras da fugacidade urbana, num jogo contínuo entre familiar e estranho (*Unheimlich*) – em suas deambulações urbanas (JACQUES, 2012, p.118).

No texto “*O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia*”, publicado em 1929, Walter Benjamin desenvolve a ideia de iluminação profana e afirma que a principal proposta surrealista seria a de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez:

Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico. Privilegiá-lo exclusivamente seria sacrificar a preparação metódica e disciplinada da revolução a uma práxis que oscila entre o exercício e a véspera da festa. A isso se acrescenta uma concepção estreita e não dialética da essência da embriaguez. A estética do pintor, do poeta *en état de surprise*, da arte como reação do indivíduo “surpreendido”, são noções excessivamente próximas de certos fatais preconceitos românticos. Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos, precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar. De nada nos serve a tentativa patética ou fanática de apontar no enigmático o seu lado enigmático; só devassamos o mistério na medida em que o encontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética que vê o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano. (...) a investigação mais apaixonada da embriaguez produzida pelo haxixe nos ensina menos sobre o pensamento (que é um narcótico eminente) que a iluminação profana do pensamento pode ensinar-nos sobre a embriaguez produzida pelo haxixe. O homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos (BENJAMIN, 1987. P.33).

Pode-se entender a iluminação profana como sendo “a própria experiência surrealista, a partir da embriaguez de sentidos, do embaralhamento entre realidade e imaginação, entre vigília e sonho, entre banal e superreal, que seria sempre experiência, e não teoria” (JACQUES, 2012, p.120). A iluminação profana se daria, portanto, como os êxtases, como uma iluminação de inspiração materialista e antropológica (JACQUES, 2012).

Benjamin (1987) associa a iluminação produzida pela embriaguez do desregramento dos sentidos (do sonhador, do ébrio, do fumador de ópio, da festa) à revolta anarquista, e a embriaguez da iluminação profana, produzida pelo planejamento e disciplina (da leitura, do pensamento, da prática da deambulação) ao caminho da revolução. Da mesma forma, Mayol (in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2103), aponta o conflito entre a embriaguez festiva e a revolução:

Há uma incompatibilidade entre a bebedeira e revolução ou a transformação social. A primeira fica do lado da nostalgia: sua maneira de convidar aos espasmos da alegria total se liga aos grandes arcaísmos sociais (a nudez, a dança, o sono). A bebedeira continua sendo, fundamentalmente, um pathos do ego. A revolução supõe, ao contrário, uma crença, um engajamento, um rigor, um acúmulo de forças combinadas, mais ainda uma inserção na espessura social que se trata de transformar. (...) O vinho faz derrapar os sonhos subversivos sobre o social porque, no seu extremo, é uma revogação da história (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p.142).

Ao contrário dos surrealistas, Benjamin faz uma série de experimentos com, e sobre, o uso de substâncias causadoras de embriaguez. Esses experimentos foram publicados no texto “*Haxixe e outras drogas*”, que contém relatos de experiências que aconteceram entre 1927 e 1934. A embriaguez festiva e desregrada, bem como os experimentos de Benjamin, foram discutidos de forma mais detalhada no capítulo 2 (Desregramento) deste trabalho e serão retomados no próximo capítulo, na discussão dos experimentos dessa pesquisa .

Benjamin (1987) critica a imobilização do surrealismo no “fascínio pelo mistério, pelo enigmático, pelo lado oculto das coisas, exigindo dele o olhar dialético, que seja capaz de ir além desse fascínio e de apontar a reversibilidade entre o cotidiano e o misterioso” (GATTI, 2009, p.90), entre a “fronda anarquista e a disciplina revolucionária” (BENJAMIN, apud GATTI, 2009, p.81) . A atenção de Benjamin é direcionada para os elementos do cotidiano urbano, sugerindo uma metodologia fragmentária de apreensão da cidade cuja forma de expressão é a montagem. Em Benjamin, a montagem é um dispositivo para evidenciar multiplicidades, de justapor temporalidades, um modo de narrar experiências urbanas. A experiência urbana e o método da montagem são derivados do modo de vida nas cidades e apontam para a coleção de rastros e resquícios de determinadas experiências. Essas experiências são montadas como um modo de fazer emergir os conflitos entre as narrativas oficiais e esse conjunto disperso de narrativas micrológicas, que evidenciam um modo de vida errante, remanescente, boêmio, nômade, no qual se encontra o próprio pesquisador. A atenção de Benjamin aos resíduos de experiências urbanas apresenta-se como uma recusa ao historicismo baseado na construção de grandes fatos e de verdades totais, voltando-se para traços diminutos de experiências corporais e sensoriais.

A crítica de Benjamin ao surrealismo antecipa posturas assumidas décadas mais tarde pela Internacional Situacionista. Para JAPPE (2011), o movimento situacionista foi a última tentativa, do ponto de vista histórico, de unir política e arte de vanguarda, crítica social e crítica artística, dando prosseguimento ao objetivo vanguardista de incorporação da arte na vida cotidiana.

A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento criado em 1957, em um encontro na cidade de Cosio d’Arroscia, na Itália, a partir da fusão de integrantes de outros movimentos culturais: a “Internacional Letrista”, de onde vieram Guy Debord e Michèle Bernstein, o “Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista”, de onde vieram os artistas Pinot-Gallizio e Asger Jorn, o grupo “COBRA”, também representado por Jorn e a “Associação Psicogeográfica de Londres”, composta por um único integrante, Ralph

Rumney. Compreender a formação do grupo e seu projeto de construir uma nova práxis revolucionária consiste em reconhecer o fracasso como um possível ponto de partida (como já apontou Burger). Um desses fracassos diz respeito a incapacidade dos movimentos vanguardistas anteriores de realizar uma revolução da vida cotidiana através da arte e na suposta degradação das neovanguardas em paródias daquele radicalismo pioneiro. Um outro fracasso diz respeito ao esgotamento do movimento comunista revolucionário, simbolizado pela repressão soviética de revoltas emancipatórias, como na Hungria em 1956. A IS forma-se com a intenção de renovar tais projetos revolucionários, apresentando-se como uma nova vanguarda internacional (STRACEY, 2014).

Ao longo de sua existência, a IS teve um total aproximado de setenta integrantes, de dezesseis nacionalidades diferentes, mas nunca se tornou (ou teve interesse em se tornar) um movimento massivo, tendo poucas vezes mais de dez integrantes ao mesmo tempo. No total, passaram pela IS sessenta e três homens, sete mulheres e um transexual (STRACEY, 2014). A IS era também notória por suas contínuas expulsões de integrantes e buscava iniciar um novo tipo de relacionamento político no grupo, recusando indiscriminadamente novas filiações de interessados. Os situacionistas estavam interessados apenas na participação de iguais e em colocar pessoas “autônomas” à solta no mundo. Tendo como principal veículo de divulgação a revista *Internationale Situationniste* (1958/1969), a IS chegou ao fim em 1972, após uma série de expulsões de integrantes do grupo por Debord (SITUACIONISTA, 2002).

Figura 17 – Fundadores da IS em Cosio d'Arroscia. Da esquerda para a direita, Giuseppe Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michele Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo



Fonte: IS (1957)

Com ideais utopistas, a IS reuniu poetas, arquitetos, cineastas, artistas visuais, pensadores e ativistas em torno da luta “contra o espetáculo, a cultura espetacular e a 'espetacularização' em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade” (JACQUES, 2003, p.13). Para os situacionistas, a “sociedade do espetáculo” corresponderia ao momento histórico em que a mercantilização conclui sua dominação da vida cotidiana. É importante evitar a recorrente redução do “espetáculo” enquanto sinônimo de imagens ou imagens de mídia de massa. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p.14). Não é mais a disputa entre capital e trabalho que estaria agora em jogo, mas a totalidade da vida em sociedade, ou seja, a totalidade da experiência social vivida sob as condições alienantes do “espetáculo”.

Mas se o espetáculo não é apenas uma imagem ou coleção de imagens, mas uma relação social entre pessoas que é mediada por imagens, então desafiar o espetáculo deve envolver uma forma alternativa de relacionamento social. É por isso que a relação da IS com as imagens que eles

usaram e produziram precisa ser entendida em termos das relações sociais que eles representam e das lutas políticas que cercam essas relações. De fato, é por isso que arte e política são inseparáveis para o projeto do SI. Se perdermos de vista a transformação radical da vida em jogo nas imagens da IS, perderemos de vista o que eles estavam tentando fazer (STRACEY, 2014. p.07, tradução nossa).

O principal meio de combate contra o "espetáculo" seria o seu oposto:

a participação 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 (JACQUES, 2012, p. 206).

A dominação da esfera cultural pelo espetáculo é uma questão central da crítica situacionista. A IS entendia que uma necessária transformação da sociedade não se daria através de uma forma particular de arte ou de uma reorganização do trabalho, mas deveria passar pela revolução de toda a vida cotidiana. Uma das principais questões para essa transformação seria o lazer, o emprego que cada indivíduo faz do seu tempo livre. Os situacionistas questionavam, ao mesmo tempo, se o maior tempo livre proporcionado pelo avanço dos meios de produção seria usado para uma nova vida fundamentada no jogo e nas paixões ou se acarretaria novas alienações.

Para os situacionistas, entretanto, o simples aumento do tempo livre ou a posse desse tempo, não levaria ao fim do lazer alienado, nem acabaria com a ideia de felicidade ao molde capitalista, baseada na compra de bens de consumo. "Nada queremos de um mundo no qual a garantia de não morrer de fome se troca pelo risco de morrer de tédio" (VANEIGEM, 2002, p.6). A célebre frase de Raoul Vaneigem ilustra bem a visão da IS sobre a sociedade do pós-guerra. Contrários a qualquer especialização e a toda carreira, repletos de intransigência e tendo nada além de repulsa por meias medidas e por todos que se satisfazem com elas (JAPPE, 2011), os situacionistas propunham que por meio da construção de situações, se

chegaria à transformação revolucionária da vida cotidiana” (JACQUES, 2013, P.21).

A vida do homem é uma sequência de situações fortuitas e, embora nenhuma delas seja exatamente semelhante à outra, são em sua imensa maioria tão indiferenciadas e insossas que dão a impressão de serem iguais. O corolário desse estado de coisas é que raras situações interessantes que conhecemos numa vida retêm e limitam rigorosamente essa vida. Devemos tentar construir situações, isto é, ambiências coletivas, um conjunto de impressões determinando a qualidade de um momento (DEBORD, 1957, apud JACQUES, 2003, p. 56).

O próprio termo "situacionista" está ligado ao propósito de fazer com que os indivíduos construam as "situações" de sua vida, cada um explorando e expandindo coletivamente seu potencial através de práticas lúdicas, de modo a subverter a alienação reinante. A noção de "jogo" desenvolvida pelos situacionistas surge assim com um tópico central para suas experiências urbanas e para a própria ideia de "construção de situações". A preocupação com o "jogo" provém da Internacional Letrista, movimento que antecede a Internacional Situacionista e que era composto por alguns membros que fundariam a IS. De 1954 a 1957, os letristas publicam vinte e nove números da revista *Potlatch*, seu principal meio de divulgação, onde muitas das ideias situacionistas apareceriam esboçadas.

A palavra *Potlatch* foi utilizada pelos letristas a partir do livro "*Homo Ludens*", do historiador holandês Johan Huizinga. O autor possui notória importância sobre a ideia de jogo como domínio livre das atividades sociais (MORAIS, 2019). O conceito de *Potlatch* remete a dois importantes aspectos das concepções situacionistas: "a crítica ao mundo das trocas de mercadoria (baseada em uma lógica de competição) e seu caráter lúdico almejado na vida cotidiana" (MORAIS, 2019, p.59)

O *Potlatch* é uma grande cerimônia em que tribos de índios da costa noroeste da América do Norte (*Kwakiutl*, *Tsimshian*, *Haida*, *Tlingit*, *Chinook*) promovem uma troca de presentes, para que uma delas ofereça presentes de

muito valor à outra (especialmente brasões de cobre esculpidos e peles de animais) como prova de força e abundância. Em retribuição, os doadores recebem uma grande festa. Os destinatários de um *Potlatch* eram obrigados a organizar um festival de retorno, mas de maior porte, para demonstrar sua generosidade e riqueza e não perder o respeito de seus rivais. Nesses termos, o presente não era livre, mas um mecanismo para manifestar superioridade e ao mesmo tempo exigir reciprocidade entre as tribos. Em certos *Potlatch*, o chefe de uma tribo deve inclusive gastar tudo o que possui, destruindo riquezas (com escudos brasonados de cobre jogados ao mar, canoas desmanteladas, peles queimadas) com vistas a garantir um modo específico de troca que tanto implique a retribuição como evite a acumulação (LANNA, 2000). O caráter de competição não é aqui propriamente orientado pelo desejo de dominação, já que dessa relação nenhuma tribo sai perdedora ou ganhadora.

Huizinga explica que o promotor da festa nela dissipa todas as posses de seu clã e o fato de outros clãs dela participarem lhes confere a obrigação de oferecer um “*potlatch* em escala ainda mais grandiosa”, pois ao contrário destroem sua honra. (...) Aquele que oferece um *potlatch* demonstra sua superioridade não apenas devido à distribuição de riquezas que promove, mas também, “e isso é ainda mais impressionante”, pela destruição completa de seus bens, só para demonstrar que pode passar sem eles”. Trata-se, portanto, de uma competição que visa distribuir ou destruir a própria propriedade, “em completa glorificação do eu mediante a exibição de uma estudada indiferença pelos valores materiais” (GROSSMAN, 2006, p. 74).

É possível destacar dois elementos da teoria de Huizinga que são essenciais para a ideia do jogo situacionista. A primeira é o desvio da “ideia de competição, cujo fim deixa de ser a vitória ou a derrota e passa a ser a construção conjunta de espaços lúdicos” (MORAIS, 2019, p.60). A segunda é a “ideia de que vida e jogo deveriam se fundir, sob uma lógica social que não deveria mais ser baseada no trabalho assalariado, que impõe a separação dessas instâncias” (MORAIS, 2019, p.60). O que os situacionistas

consideravam significativo e atraente no *Potlatch* era sua estrutura em uma forma de troca não equivalente, uma troca econômica baseada no sacrifício e no excesso. O *Potlatch* oferece um modelo para subversão do modo capitalista de troca através de ações e de gastos improdutivos. Essa valorização de um excedente de vida significa abarcar todos aqueles tipos de práticas consideradas supérfluas, como brincadeiras, festas, amor e aventuras: valores que os situacionistas consideravam não aplicáveis às formas de trabalho voltadas para a subsistência. Dessa forma, o excedente é valorizado como um modelo de vida criativa que inclui todas as formas de gastos que são rotineiramente reprimidos pela banalização da experiência vivida sob as condições do "espetáculo". Em tais condições, a ênfase em práticas excessivas ou lúdicas apontam para outro modo de vida, para além da mera sobrevivência (STRACEY, 2014).

os situacionistas procuraram novas formas de abundância não alienada, e a encontraram em formas de desperdício de despesas, exemplificadas por obras autodestrutivas e pelo desejo de dar os frutos de seus trabalhos criativos. Como Debord elaborou, as pessoas que denunciavam incitações ao desperdício como absurdas ou perigosas em uma sociedade de abundância econômica não entendem o propósito do desperdício. O desperdício aqui representava todas as formas de atividade que desafiavam uma adesão passiva às condições de sobrevivência banalizada na sociedade do espetáculo. (...) todas as sociedades visam produzir mais do que pode ser consumido, isto é, mais do que o necessário para a sobrevivência as espécies. É como as sobras são usadas que determinam a natureza de uma sociedade particular. Marx indicou que é no âmbito da abundância, e não da escassez, que surgem questões sobre a produção de uma práxis vital livre. E para os situacionistas um tal domínio de abundância era o da cultura, (...) porque o campo cultural se especializava em organizar tudo o que ia além das necessidades imediatas da reprodução da sociedade. O potencial crítico de tal contexto de excesso é a sugestão da IS de que dentro da arte e da vida permanece um resíduo

criativo ou remanescente, sob a forma de um excedente para a reprodução da vida, que trabalha para escapar, ou pelo menos para não ser totalmente recuperado pelas maquinações alienantes do espetáculo (STRACEY, 2014. p.43, tradução nossa).

Na primeira publicação da revista *Internationale Situationniste*, há o texto “*Contribuição para uma definição situacionista de jogo*” (SI, 1958). Nele, os situacionistas elaboram um entendimento de jogo, pensado como uma nova fase “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 cotidiana, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória” (SI, 1958). Nesse texto, a própria Internacional Situacionista é entendida como um jogo: “Talvez surja a tentação de menosprezar a Internacional Situacionista porque ela apresenta aspectos de um grande jogo” (SI, 1958). No Manifesto de 1960, escreveram: “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” (SI, 1960).

Presente em todo pensamento urbano situacionista, a noção de jogo seria uma “arma antifuncionalista” que priorizaria os usos e não as funções (JACQUES, 2012), além de ser um aspecto fundamental para a realização de uma “situação construída”. Dessa forma, o jogo situacionista seria caracterizado pelo desaparecimento de todo elemento de rivalidade, pela invenção de ambientes lúdicos e pela aproximação entre jogo e vida cotidiana, entre divertimento e compromisso. O jogo situacionista seria, assim, não competitivo, social e total (PERNIOLA, 2009).

A automatização da produção e a socialização dos bens vitais vão reduzir cada vez mais o trabalho como necessidade exterior, e darão enfim completa liberdade ao indivíduo. Assim liberado de toda responsabilidade econômica, liberado de todas as suas dívidas e culpabilidades para com o passado e para com outrem, o homem disporá de uma nova mais-valia incalculável em dinheiro porque é impossível reduzi-la para a medida do

trabalho assalariado: o valor do jogo, da vida livremente construída. (...) A liberação do jogo é a autonomia criativa, que supera a velha divisão entre o trabalho imposto e o ócio passivo (SI, 1960).

A proposta da IS diz respeito à uma arte integral e diretamente ligada a vida cotidiana, e logo percebem que “essa arte total seria basicamente urbana e estaria em relação direta com a cidade e com a vida urbana em geral” (JACQUES, 2012, p. 209-210).

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 (JACQUES, 2012, p.210).

Embora em um primeiro momento reiterassem a estratégia de uma ação através da cultura, as motivações dos situacionistas sempre foram de ordem política. “Não se tratava de definir a chegada de uma nova corrente artística, mas sim de retomar seus conteúdos e impedir novos fracassos, chamando a atenção para (...) a necessidade de lutar contra as forças que impediam o desenvolvimento desse programa” (GROSSMAN, 2006, p. 41).

Dessa forma, é possível perceber que a IS almejava revisitar a cultura moderna para superá-la. “Não devemos recusar a cultura moderna, mas dela apossar-nos para chegar à sua negação” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 53). Segundo Perniola (2009), o conceito de “superação” da IS se relaciona com dois aspectos. O primeiro diz respeito à crítica e realização; o segundo à negação e alcance de um nível superior. A realização e a supressão da arte são duas exigências indissociáveis para a IS. A superação da arte se daria, portanto, na recusa da reificação da subjetividade do indivíduo em uma obra (a qual rapidamente se tornaria mercadoria), e na

constante realização dessa subjetividade, dessa energia vital, em um outro uso da vida transformado em prática revolucionária.

O compromisso dos situacionistas com uma transformação total da vida os levou à uma rejeição de todos os artistas e movimentos que só ofereciam novas formas artísticas, sem um igual compromisso com uma política revolucionária. Para a IS, o abandono da ambição da revolução social total teria condenado os artistas a fazer arte como se faz negócios. Isso explica a sua rejeição à toda produção que formalmente adote o “estilo” anti-arte, mas faz um uso reacionário, de forma a decorar o mundo ao invés de arruiná-lo, ou seja, que faz um “espetáculo da recusa” ao invés de recusar o espetáculo. Para a IS, seriam exemplo disso as produções do Fluxus, *Nouveau Realisme*, *Pop art* e até mesmo de produções de membros do próprio movimento situacionista. Muitos desses integrantes foram expulsos devido à uma insistência em um entendimento de que o movimento deveria ficar restrito ao contexto artístico pois não teria poder para além do contexto da cultura, como o alemão Gruppe Spur (STRACEY, 2014).

A IS manifesta uma postura crítica em relação à cultura e aos movimentos de vanguarda do início do século XX, destacando o Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo. Refletindo sobre esses grupos no texto de fundação da IS em 1957 “Debord reconhece a importância das experiências desses movimentos, mas pontua a incomum incapacidade de alteração profunda do mundo real dos mesmos” (MORAIS, 2019, p. 64). Sobre o Futurismo, pontua as importantes subversões formais provocadas, mas critica seu “pueril otimismo técnico” (DEBORD, 1957 apud JACQUES, 2003, p. 45) e a falta de um entendimento teórico de sua conjuntura.

Com relação ao Dadaísmo, pontua a influência exercida nos movimentos posteriores e sua negação do entendimento tradicional de cultura, visto que “deverá aparecer em toda posição construtiva ulterior enquanto não forem varridas pela força as condições sociais que impõem a reedição de superestruturas corruptas, cujo processo intelectual já foi concluído” (DEBORD, 1957 apud JACQUES, 2003, p. 45)

Sobre o grupo surrealista, pontua que seria um desdobramento do grupo anterior (o dadá), tendo sido formado “por seus participantes, indica positivamente seu desejo por definir uma ação construtiva a partir do mesmo objetivo do Dada além da extensão de seus métodos, da pintura para o cinema e alguns aspectos da vida cotidiana” (MORAIS, 2019, p.64). Contudo, indica como maior erro “a ideia da riqueza infinita de imaginação inconsciente” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 46). Ao distinguir “vida real” (tediosa e insignificante) e “vida imaginária” (lugar da maravilha e do significado), atribuindo ao “maravilhoso” uma condição surreal, os surrealistas indicam meios de libertação que continuaram imaginários: os sonhos, a arte, a magia. Após algum tempo, a insistência no universo do inconsciente teria levado seus idealizadores a uma resolução esotérica, além de “provocar o retrocesso às condições nada modernas do imaginário: o ocultismo tradicional” (DEBORD, 1957 apud JACQUES, 2003, p. 46).

Assim, o projeto situacionista consistia em levar a tentativa dos dadaístas e surrealistas adiante, tornando a própria realidade maravilhosa (JAPPE, 2011). “Para alcançar tal objetivo de maneira prática, os situacionistas apostaram na intervenção ordenada e direta no cenário material da vida, que, na abordagem do grupo, é essencialmente urbano” (MORAIS, 2019, p. 65). Dessa forma, estabeleceram uma série de procedimentos e técnicas, a saber: o desvio (*détournement*), a psicogeografia, a deriva, o urbanismo unitário e o seu principal propósito, a situação construída.

“O pensamento urbano situacionista seria então baseado na ideia de participação e de revolução da vida cotidiana, reunidas na ideia de construção de situações” (JACQUES, 2012, p. 211). Definida como “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (SI, 1958), a “situação” seria o meio pelo qual se chegaria à transformação total da vida cotidiana. A situação construída será discutida de forma mais detalhada na próxima seção deste capítulo.

“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” (JACQUES, 2012, p. 211). Diz-se unitário, por ser “contra a separação de funções no espaço do urbanismo moderno” (JACQUES, 2012, p. 212), tendo sido 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” (SI, 1958). Segundo a IS, o urbanismo funcionalista desenvolve o papel de conservação e de sustento de uma sociedade burguesa em que os arquitetos terminam por construir “cemitérios em concreto onde grandes massas de população são condenadas a entediar-se até a morte” (PERNIOLA, 2009. P. 24).

O arquiteto holandês Constant Nieuwenhuis, a partir dos princípios do urbanismo unitário, desenvolve o projeto de uma cidade que ele chama de Nova Babilônia. “Trata-se de uma habitação coletiva suspensa (...) rica de ambientes para a vida social e de estímulos de todo tipo, ela deveria ser renovada e transformada periodicamente por grupos de criadores especializados” (PERNIOLA, 2009. P 25). A Nova Babilônia seria fundamentada na lógica do jogo e teria meios que permitissem alterá-la de forma constante e autônoma.

A minha hipótese é a de que com o desaparecimento do trabalho monótono nós acabaremos com a necessidade dos indivíduos de permanecerem presos a determinados locais. Na Nova Babilônia não há mais casas particulares. A cidade inteira é uma imensa e coberta casa coletiva, uma casa com incontáveis quartos, salas e corredores, onde poderemos passear por dias e semanas, mas onde também encontraremos pequenos espaços para a nossa privacidade. A Nova Babilônia é um labirinto inesgotável em suas variações, um palácio com milhares de quartos (CONSTANT apud WIGLEY; CONSTANT, 1998).

Figura 18 – Imagem do projeto da Nova Babilônia



Fonte: Constant (1960)

Divergindo de Constant, a maior parte da IS acreditava que a Nova Babilônia supervalorizava a técnica arquitetônica em detrimento das expressões vitais. Para eles, o urbanismo unitário não poderia ser realizado no atual estágio da sociedade, devendo permanecer, naquele momento, como uma crítica teórica radical do urbanismo modernista. Jacques (2003) ressalta que:

não existiu de fato um modelo de espaço urbano situacionista, apesar da tentativa renegada de Constant com a Nova Babilônia; o que existiu foi um uso, ou apropriação, situacionista do espaço urbano. Assim como não existiu uma forma situacionista material de cidade, mas sim uma forma situacionista de viver, ou de experimentar, a cidade (JACQUES, 2003, p. 20).

Assim, os situacionistas chegam a uma teoria exatamente contrária àquela dos arquitetos e urbanistas modernistas. “Enquanto os modernos acreditaram, num determinado momento, que a arquitetura e o urbanismo poderiam mudar a sociedade, os situacionistas estavam convictos de que a própria sociedade deveria mudar a arquitetura e o urbanismo” (JACQUES,

2003, p.19). O urbanismo Unitário, portanto, diz respeito não apenas à estrutura urbana, como também ao comportamento dos habitantes: “ela é inseparável da pesquisa de modos de existência revolucionários, como o jogo, o nomadismo, a aventura, etc.” (PERNIOLA, 2009. P.25).

“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” (JACQUES, 2012, p. 212) . Eles definiram a psicogeografia como o “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (SI, 1958). E a deriva como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas” (SI, 1958). A deriva, portanto, era “o exercício prático da psicogeografia e, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano, ela seguia uma tradição artística desse tipo de experiência” (JACQUES, 2003, p. 22).

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 (JACQUES, 2012, p.213).

A IS buscava pela psicogeografia “incorporar à arquitetura e ao urbanismo (...) os aspectos que interessavam para um maior desfrute da vida, à altura dos meios técnicos e do que a cidade poderia oferecer” (GROSSMAN, 2006, p. 108). Os situacionistas criticavam a arquitetura e o urbanismo modernista e desenvolveram uma forma divergente de pensar as cidades e a vida urbana. Dessa forma, a psicogeografia seria “uma metodologia de estudo sobre o espaço urbano que propõe justamente o oposto das investigações urbanas baseadas em dogmas científicos que reduzem o espaço a sua análise quantitativa” (MORAIS, 2019, p.74).

“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” (JACQUES, 2012, p.215). A IS realizava narrativas psicogeográficas desde a revista *Potlatch* dos letristas, produzindo relatos, cartografias e montagens fotográficas, que foram publicizados como mapas, artigos e livros, a exemplo dos trabalhos *Fin de Copenhagen* (1957) e *Mémoires* (1959).

Essas produções, “que admitiam o uso da imaginação a partir de uma vivência direta, subjetiva, temporal e cultural, empregavam o método de desvio dos registros urbanos vigentes” (MORAIS, 2019, p.76). Tais produções psicogeográficas frequentemente se apropriavam de um material variado como anúncios publicitários, cujos textos eram recortados e colados no intuito de subverter seu sentido, até o uso de mapas e cartografias convencionais que “omitem muitos dos aspectos reivindicados pelos situacionistas” (GROSSMAN, 2006, p. 103).

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” (JACQUES, 2012, p.213). A proposta teórica de deriva, entretanto, já tinha sido imaginada antes da formação da IS. Em 1954, Debord e Jacques Fillon apresentaram na revista *Potlatch* o texto *Résumé*, onde anunciaram a ação da deriva no contexto urbano.

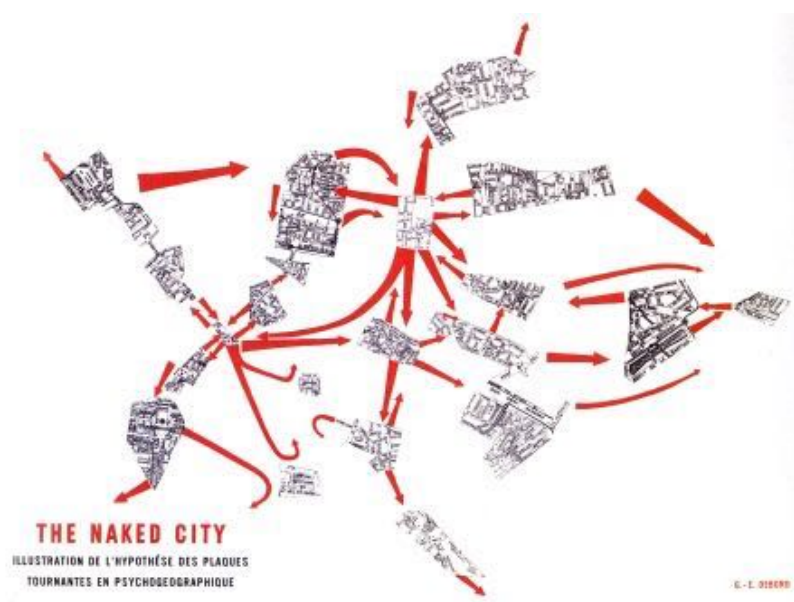
As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica de andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondam à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos em que é preciso inventar novos jogos (DEBORD; FILLON apud JACQUES, 2003, p. 17).

A prática da deriva, além de ser entendida como uma atitude crítica frente ao urbanismo modernista, poderia ser entendida também como uma pesquisa do espaço urbano provocadora de um “comportamento lúdico-construtivo” (Debord, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 87). Dessa forma, a deriva “é também uma vivência que modifica o cotidiano e a cidade, pois promove uma comunicação integral entre o pedestre e o espaço, sem mediação (de consumo, das funções, etc)” (MORAIS, 2019, p.77).

Segundo Perniola (2009), a deriva apresenta dois elementos centrais. O primeiro diz respeito ao abandono de objetivos e metas prefixadas, além da entrega às solicitações do ambiente e aos encontros ocasionais. O segundo diz respeito ao domínio e conhecimento das variações psicológicas. Esses dois aspectos evidenciam a diferença das ideias de viagem, passeio e caminhar habitual em relação a deriva.

O mais notório mapa afetivo produzido pelos situacionistas foi “*The Naked City, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*”, produzido por Debord em 1957. O mapa se tornou um ícone situacionista pelo fato de ser uma representação do exercício da deriva, da psicogeografia e da ideia de urbanismo unitário.

Figura 19 – ilustração da *The Naked City, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes*



Fonte: Guy Debord (1957)

Ele é composto por vários recortes do mapa de Paris em preto e branco, que são 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 (JACQUES, 2003, p. 23).

Além das possibilidades de deriva, as setas vermelhas também representam as “*plaques tournantes*” (placas giratórias), desvios (*détournemens*) das unidades de ambiência.

A noção de desvio, “*détournement*”, implica em um processo de descontextualização e recontextualização criativa de elementos preexistentes de um determinado contexto e foi definido pela IS como o “desvio de elementos estéticos pré-existentes para uma integração das produções artísticas atuais ou passadas em uma construção superior do meio” (SI, 1958). O termo “*détournement*” pode ser traduzido do francês como desvio, descaminho, roubo ou rapto e foi utilizado pela IS a partir da ideia de “*plaques tournantes*”, fazendo “alusão às placas giratórias e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens” (JACQUES, 2012, p. 255).

Para Porto Filho (2011) o *détournement* buscava criar novos valores a partir da negação dos valores estabelecidos (JORN, 1959), obedecendo a dois princípios: a subtração da relevância de cada elemento autônomo “desviado” e a organização de um novo arranjo significativo, onde cada elemento ganha novos significados e efeitos (SI, 1959). O uso do *détournement* resultaria numa afirmação ao mesmo tempo de indiferença e de crítica em relação aos artigos culturais de uma sociedade do espetáculo (DEBORD; WOLMAN, 1956). A eficácia dessa técnica, devidamente elaborada a partir de procedimentos do design e da propaganda, decorreria, portanto, da coexistência de velhos e novos significados (SI, 1959).

Selecionar e recontextualizar objetos ordinários e acoplar realidades inacopláveis para produzir estranhamento e centelhas poéticas ou para ampliar e criticar os padrões culturais vigentes é o próprio fundamento dos *readymades* de Marcel Duchamp, das colagens dadaístas de Raoul Hausmann e das imagens surrealistas de Max Ernst. (...) Embora assumidamente devedores dessa tradição que remonta às poesias de Lautréamont, ainda no século XIX, os situacionistas pretendiam ultrapassar o viés eminentemente negativo que a caracterizava e, sobretudo, estender a prática do *détournement* a todo o espaço urbano (PORTO FILHO, 2011, p.189).

Para isso, a IS definiu a categoria específica do ultra-desvio (*ultra-détournement*). Essa categoria seria a maior ambição de uma atividade política e cultural que buscava intervir na vida cotidiana a partir do desvio do próprio ambiente urbano (PORTO FILHO, 2011). Nesse sentido, os situacionistas apontam a possibilidade da realização de desvios de linguagem em várias esferas da vida social cotidiana como em gestos e objetos com significações emocionais, a exemplo das roupas. “Finalmente, quando chegarmos ao momento de construir situações (...) todos serão livres para desviar situações inteiras através de mudanças deliberadas desta ou daquela condição determinante” (Debord; Wolman, 1956).

Os situacionistas nunca chegaram a construir ou materializar uma situação construída ou um projeto situacionista de fato, mas seus estudos, reflexões e ações reverberaram como uma nova forma de existência efêmera de apreensão e apropriação do espaço urbano. A cidade é o “espaço do jogo, mas eles não se contentam, como os surrealistas – ou os flanêurs, antes deles – com os jogos já existentes, muito menos com a valorização excessiva do acaso e do inconsciente dada pelos surrealistas” (JACQUES, 2012, p.223). Se no surrealismo a embriaguez aponta para o inconsciente, para o desregramento dos sentidos e para o afastamento da racionalidade objetiva, é possível afirmar que para os situacionistas a embriaguez tem como principal aspecto o jogo. Eles queriam criar novos jogos na vida cotidiana.

o jogo situacionista é um jogo concreto, construído. Eles insistem na importância da invenção e criação de condições favoráveis para o desenvolvimento dessa paixão pelo jogo urbano, no valor do jogo, que seria o da própria vida livremente construída, sendo que a liberdade seria garantida pelas práticas lúdicas (JACQUES, 2012, p.223).

Embora a revolução do cotidiano sonhada pelos situacionistas nunca tenha acontecido até o desfecho do grupo em 1972, talvez exceto para eles próprios, a IS deixou um importante legado que a arte contemporânea, o urbanismo, o design e outras atividades e práticas ligadas ao espaço urbano vêm invocando e atualizando. Nesse sentido, é importante contextualizar a IS enquanto integrante de um panorama da vanguarda histórica, e problematizar o entendimento de superação da arte por uma revolução social no contexto político e cultural atual.

Depois da morte de Debord, quando uma visão asseptizada da sociedade nos incita a não ver na revolta radical mais do que uma excentricidade tremendamente simpática, as ideias situacionistas seriam utilizadas como um material de adorno a serviço do status quo vigente (BOURRIAUD, 2011. p.90).

Mais do que a produção de ações e obras particulares, o legado situacionista parece consistir na “busca por uma nova civilização, uma nova forma de vida” (JAPPE, 2011). Junto com isso, a IS legou também seu percurso, construindo um mito de radicalidade, independência e de uma exigência elevadíssima que ainda hoje servem como régua de medida. No entanto, após algumas décadas, “a revolução já não pareceria, em absoluto, estar à beira de sua realização, senão que já seria um enorme ganho, se a irremediável conversão do capitalismo em barbárie pudesse ser ao menos obstaculizada” (JAPPE, 2011). O projeto vanguardista pode ser definido como uma tentativa de reconciliação entre arte e vida, mas a natureza dessa reconciliação difere, nos dias atuais, daquela proposta pelas vanguardas por meio da forma ideal da obra de arte total, unitária. Em oposição à utopia total preconizada pelas vanguardas, sucede a utopia no cotidiano, parcial, feita de vizinhanças e sobreimpressões: uma utopia praticada e definida em um espaço-tempo específico.

3.3 Antropofagia e Tropicália

No Brasil, o modernismo se configurou como um amplo movimento cultural que teve forte efeito sobre a sociedade. Nas artes, o movimento moderno foi marcado por duas características contraditórias. A primeira, diz respeito à um internacionalismo modernizador. A segunda, à um profundo nacionalismo, ou nativismo. Essa ambiguidade “residia no fato de que os artistas modernos queriam atualizar a arte, confrontando-a com a nova realidade da modernização e, ao mesmo tempo, imprimir-lhe um caráter nacional” (JACQUES, 2012, p.89), visto como primitivo pelos europeus (SILVA, 2013).

O objetivo inicial do movimento era romper com “o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica” (MODERNISMO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020). “Entretanto, os artistas modernos brasileiros também trouxeram, em um primeiro momento, as ideias das vanguardas modernas europeias” (JACQUES, 2012, p.89). A semana de arte moderna de 1922 marca o começo desse movimento no Brasil e também o início de uma profunda mudança na arte brasileira. Realizada em São Paulo, “a Semana de 1922 efetivamente buscou marcar a independência artística e cultural do país, 100 anos depois de sua independência como nação” (JACQUES, 2012, p.90). Sobre a questão da realização da arte na vida cotidiana, é possível destacar o nome do artista plástico, engenheiro, arquiteto e escritor Flávio de Carvalho (1899–1973) como representativo da vanguarda do início do século XX no contexto nacional. Carvalho estudou Engenharia e Belas Artes na França e na Inglaterra, onde se aproximou de figuras ligadas “ao grupo DADA e depois de surrealistas. Voltando ao Brasil meses depois da Semana, logo se aproximou dos artistas modernos, sobretudo de Oswald de Andrade, que lançou em 1924 o Manifesto Pau-Brasil” (JACQUES, 2012, p.90).

Ainda que o modernismo no Brasil deva ser pensado a partir de suas expressões múltiplas - no Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pernambuco etc. - a Semana de Arte Moderna é um

fenômeno eminentemente urbano e paulista, conectado ao crescimento de São Paulo na década de 1920, à industrialização, à migração maciça de estrangeiros e à urbanização (MODERNISMO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2020).

Em Pernambuco, o grupo modernista-regionalista de Recife, liderado pelo sociólogo Gilberto Freyre e integrado por nomes como Manuel Bandeira, Mário Sette e Cícero Dias, mostra-se alinhado à renovação cultural iniciada na semana de arte moderna paulista. Em 1926, durante o 1º Congresso Regionalista do Nordeste, o grupo apresenta o manifesto regionalista, onde expressam a necessidade da valorização da cultura regional nordestina e a preservação dos valores culturais que estariam ameaçados pelo que o grupo classificou como modernismos cosmopolitas. Essa valorização regionalista passava por temas variados como a culinária, a arquitetura, a moda, a relação com a fauna e a flora local e pelos hábitos tradicionais do homem nordestino. (FREYRE, 1977).

Em 1934, Gilberto Freyre publica o *“Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife”*, onde faz uma apresentação afetiva da cidade a partir da construção de um universo pitoresco, revelado nas peculiaridades e costumes de seus habitantes, de suas tradições, suas ruas, velhas casas e sobrados, parques, igrejas, estações de trem etc. No guia, é possível perceber o desejo de exaltar e conservar as tradições de uma cidade, que vinham sendo ameaçadas pela modernidade, e, ao mesmo tempo, de demonstrar a vocação para o progresso, inerente à sua dinâmica (BORGES, 2011).

Essa ambiguidade dos artistas modernos brasileiros – entre internacionalismo e nacionalismo, entre o novo estrangeiro e o nativo primitivo – encontrou a sua mais engenhosa formulação em 1928, com a antropofagia cultural. O Manifesto Antropófago, também escrito por Oswald de Andrade, se inspirou nos índios brasileiros e propôs um novo grito de guerra: “Tupi or not Tupi, that is the question” (em inglês, no texto original). Alguns índios brasileiros eram antropófagos e cultivavam rituais canibalistas que consistiam

em matar inimigos e estrangeiros e comê-los, não por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e suas qualidades espirituais (JACQUES, 2012, p.97)

Como discutido no capítulo anterior, um tipo específico de cauinagem (festividade indígena dedicada a embriaguez) consistia em um ritual antropofágico, onde inimigos e estrangeiros eram devorados, “não por fome, gula ou maldade, mas para se apropriar de suas virtudes físicas e suas qualidades espirituais” (JACQUES, 2012, p.97-98).

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

A ideia dos artistas era clara: consistia em reagir criticamente contra a dominação artística estrangeira de colonizadores – ou colonizados, como poderiam ser considerados aqueles que copiavam os europeus sem adaptá-los – e de estrangeiros em geral, da mesma maneira que os índios. Em vez de negá-las, como fizeram os regionalistas, ou de copiá-las, como fizeram os academicistas, os artistas modernos brasileiros preconizavam devorar suas ideias – em particular as das jovens vanguardas europeias –, se apropriar delas e transformá-las através da cultura local em ideias novas e brasileiras. A ideia principal era de comer a arte europeia, ruminá-la com um molho nativo e popular e, finalmente, vomitar a arte antropofágica, tipicamente brasileira, com toda a sua ironia e crítica subversiva (JACQUES, 2012. P.98).

Em 1930, no Rio de Janeiro, durante apresentação das conferências “A cidade do homem nu” e “Antropofagia do século XX”, Flávio de Carvalho defende o desenvolvimento de uma cidade laboratório, capaz de libertar e intensificar as experiências do indivíduo. Carvalho afirma que o habitante da

“cidade do homem nu”, do homem dos trópicos, “seria o homem despido de seus preconceitos e tabus, a zona erótica ocupava uma posição de destaque na vida e na cidade do homem nu, seria um imenso laboratório onde se agitam os mais diversos desejos” (JACQUES, 2012, p.101)

Convido os representantes da América a retirar suas máscaras de civilizados e pôr à mostra as suas tendências antropófagas, que foram reprimidas pela conquista colonial, mas que hoje seriam o nosso orgulho de homens sinceros, de caminhar sem deus para uma solução lógica do problema da vida da cidade, do problema da eficiência da vida (CARVALHO, 1930).

Flávio de Carvalho realizou diversas errâncias urbanas, que ele chamou de “Experiências”. Em seus anos de estudo na Europa, Carvalho havia conhecido os surrealistas parisienses e chegou a ser chamado de “surrealista tropical”, sobretudo por suas deambulações pelas regiões tropicais da América do Sul (JACQUES, 2012). Na época, as “Experiências” e ações propostas por Carvalho foram classificadas como “estranhas e deslocadas de sentido, hoje podem ser tranquilamente assimiladas pela história da arte brasileira, e compreendidas como antecessoras de uma série de movimentos e estratégias de artistas que se sucedem até a atualidade” (REZENDE. in BONAN; REZENDE, 2017, p.78).

A *Experiência nº 2*, realizada em 1931, (...) consistiu na prática de uma deambulação voluntária e provocativa, no sentido contrário de uma procissão de *Corpus Christi* pelas ruas de São Paulo, cidade ainda provinciana e religiosa nesse momento. (...) O interesse de Flávio de Carvalho era exatamente provocar a multidão, de forma bem mais ativa do que o *flâneur* em suas flanâncias; ele a desafia ao andar no sentido contrário da turba de fiéis, com seu desrespeitoso boné na cabeça, e, a partir daí, busca analisar, com base em investigação psicológica, os diferentes comportamentos, tanto daqueles que estavam dentro da procissão quanto dos que estavam somente assistindo à sua passagem (JACQUES, 2012, p.103).

É importante ressaltar que, naquele tempo, tirar o chapéu ao passar na frente de igrejas, procissão ou manifestações da religião católica era entendido como um gesto de respeito e, ao mesmo tempo, se negar a fazê-lo, considerado um insulto (GIL, 2013).

Para Jacques (2012), é possível perceber algo de surreal em sua ação. Carvalho relatava sua experiência de corpo com os sentidos alterados, ao mesmo tempo em que observava a reação do ajuntamento de pessoas:

O panorama era realmente curioso; um alto potencial de ódio pairava sobre uma massa, exigindo uma saída. Instável, saturado de ânsia para o movimento, em baixo agitavam-se braços, pernas e cabeças. Tinha a impressão de ver uma cena microscópica de bonecos desconjuntados, onde braços e pernas debatiam-se sem ponto de apoio e sem ligação com coisa alguma. Pareciam castigar uma natureza vazia. Eu tinha me esquecido que estava na situação em que estava. Minha percepção saltava fora da realidade, mas nenhuma visão era segura e meu organismo, sem dúvida, descobrindo isto, de uma maneira defensiva, inconsciente, reagira, empurrando-me dentro da realidade. Sentia que sair da realidade era o melhor meio de medir a queda entre o irreal e o fato concreto (CARVALHO, 2001, p.24).

O artista consegue fugir e passar pela massa de católicos. Ao fim de sua ação, “é preso pela polícia, que acaba por ajudá-lo a sair do turbilhão enraivecido. Quando a polícia o prende, ele diz que há tempos, se vem dedicando a estudos sobre a psicologia das multidões” (JACQUES, 2012, p.106) e que resolveu fazer a experiência como parte de seus estudos que diziam respeito a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana” (JACQUES, 2012, p.107).

Para além da provocação, que aproxima Flávio de Carvalho das vanguardas europeias do início do século XX, existe também uma pesquisa e investigação que não pode ser separada da provocação inicial.

a *Experiência n°2* não se realizaria se o artista não provocasse os fiéis mantendo-se com a cabeça coberta ao andar no sentido contrário da procissão. Sua provocação, portanto, era o estopim para uma investigação de cunho pretensamente científico sobre um determinado fenômeno, no caso, a reação psicológica da multidão a seu gesto, baseando sua pesquisa fundamentalmente em Freud e Frazer (STIGGER in: BONAN; REZENDE, 2017, p. 101).

Assim como os surrealistas, “Flávio de Carvalho faz uma leitura bem própria, digamos antropofágica (ou *detouneé*, desviante, como diriam os situacionistas), das ideias de Freud” (JACQUES, 2012, p.107). Em 1936, no artigo intitulado “A única arte que presta é a arte anormal”, anuncia o que seria a “psicoetnografia”, uma ciência que ainda estaria por ser criada, mas que ele “já demonstrava com a sua prática, em particular nas suas experiências, nas suas deambulações urbanas” (JACQUES, 2012, p.108).

A ideia de psicoetnografia seria um tipo de aproximação entre um tipo de etnografia urbana antropofágica – como o relato que ele fez da sua *Experiência n°2* – e o estudo do imaginário, do sonho e do inconsciente trazido tanto pela leitura antropofágica quanto pela leitura surrealista da psicanálise, como ele faz em sua análise da experiência. (...) O que o errante surrealista e antropófago Flávio de Carvalho chamava de psico-etnografia, esse tipo de etnografia urbana antropofágico-surrealista, poderia ser vista como um presságio do que os errantes letristas, e em seguida os situacionistas, chamaram de psicogeografia, a partir da prática de derivas e da criação de mapas psicogeográficos, numa tentativa de aproximação entre geografia e, sobretudo cartografia, da psicologia ou psicanálise, a partir dos anos 1950 (JACQUES, 2012, p.115).

Carvalho tem interesse pela dança, pelo uso do corpo e sua indumentária como componente expressivo. Em 1956, o artista finaliza uma série de artigos sobre “a moda e o novo homem,” onde aborda a questão do corpo e da roupa.

Os escritos sobre a moda “anunciam sua *Experiência nº3*, realizada publicamente no final de 1956, quando ele deambulou ou desfilou pelas ruas de São Paulo vestido com o traje de verão do novo homem dos trópicos (ou *new look*) desenhado por ele” (JACQUES, 2012, p.133). O traje, todo feito com tecidos leves, constituído por uma blusa de manga curta, uma saia, um chapéu de abas largas, sandálias e meia arrastão, foi confeccionado para favorecer a ventilação.

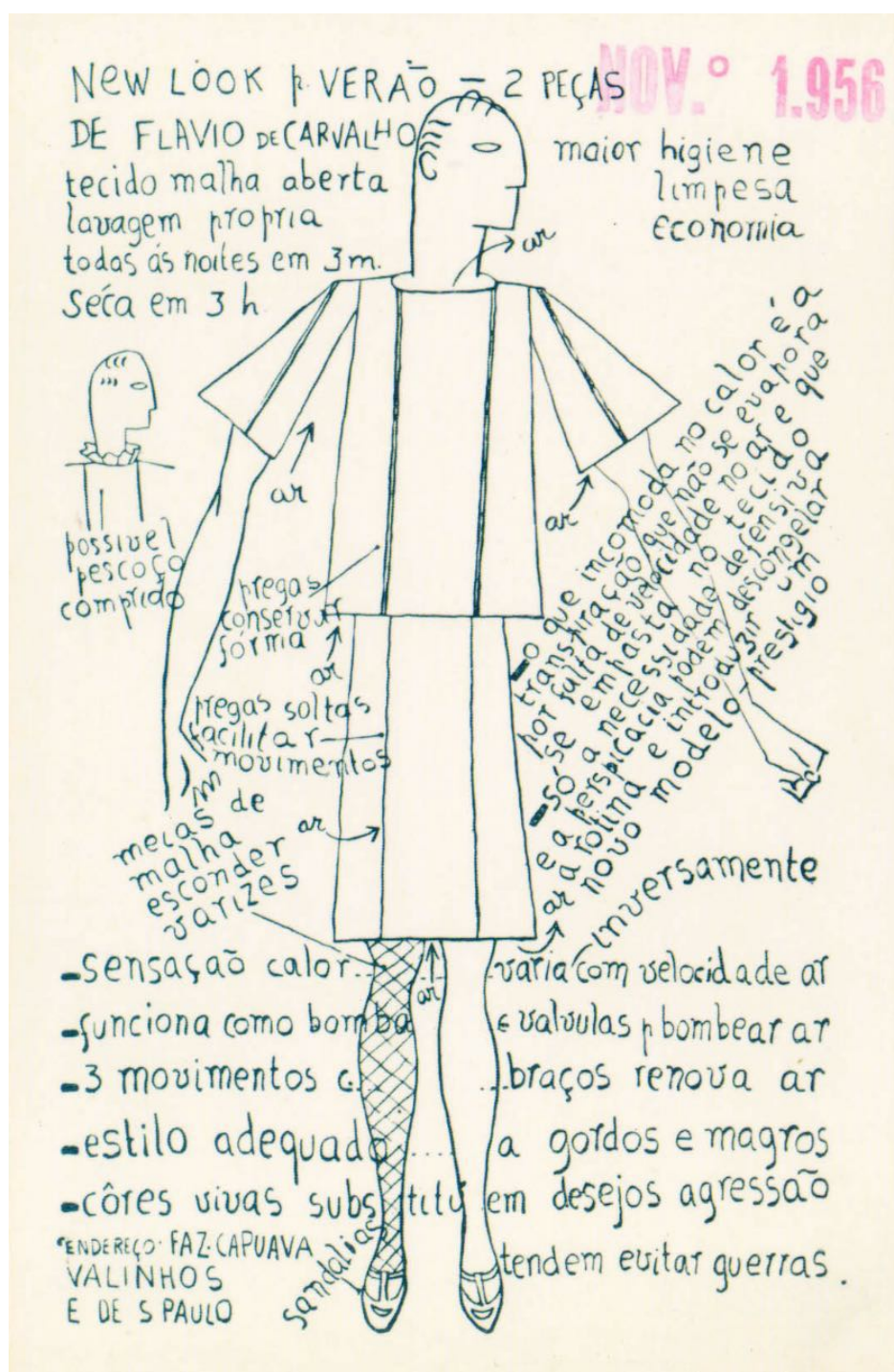
A deambulação, feita para provocar outro “choque emocional” no país, foi conturbada e polêmica; ele tentou entrar no cinema, que exigia terno e gravata, mas foi impedido. Reportagens ilustradas com fotos da deambulação de Flávio de Carvalho pelas ruas retratam a perplexidade dos jornalistas. (...) A ideia original, que não foi realizada, era de formar um grupo com vários amigos vestidos com o novo traje de verão, formando um cortejo “aberto por dois vagabundos de rua, com suas roupas em trapos...” Um cortejo de novos “trapeiros”? (JACQUES, 2012, p.133).

Figura 20 – Experiência N.3 - Flávio de Carvalho vestido com o traje tropical



Fonte: Villela (2010)

Figura 21 – New look 2 peças



Fonte: Villela (2010)

No percurso de Carvalho, a dança é o elemento que permitiu a “compreensão do corpo como potência que se sobrepõe à forma, ou como trânsito e troca, na confluência entre arte e vida” (REZENDE, 2016, p.33).

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

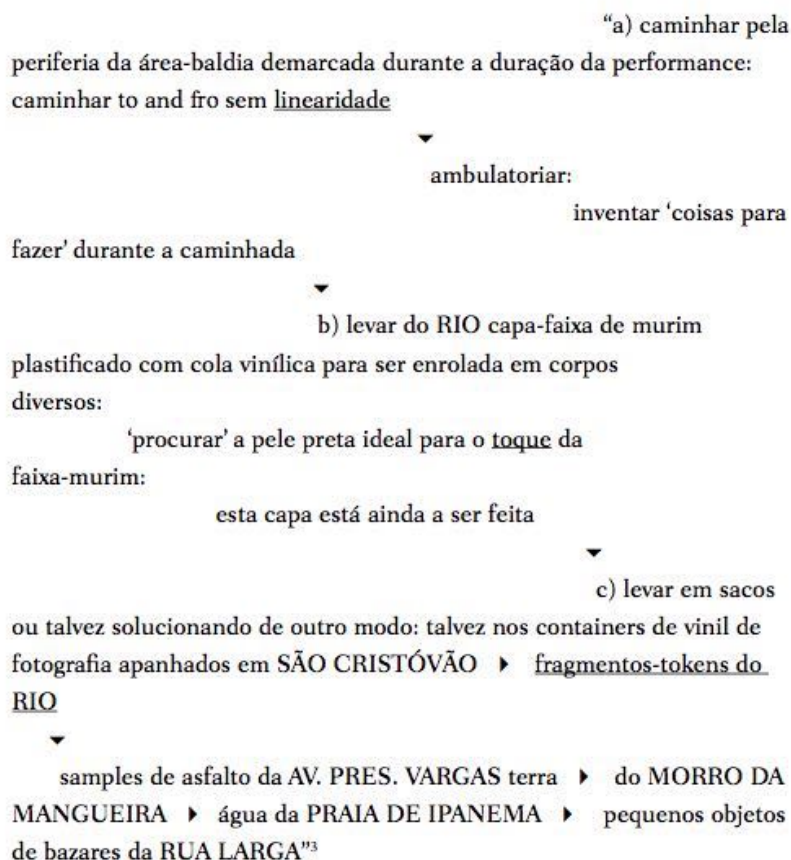
Nos anos 1960, quando as *performances* e *happenings* proliferam, Flávio de Carvalho é convidado para participar não só de uma publicação ligada ao grupo surrealista brasileiro “A Phala”, como também de um programa de televisão ligado aos tropicalistas: “Vida, paixão e banana no tropicalismo” (roteiro de José Capinam e Torquato Neto, com direção de José Celso Martinez Corrêa). Sem dúvida, ele faz a ponte entre os surrealistas antropófagos dos anos 1920/30 e os jovens tropicalistas dos anos 1960/70, passando pela antropologia dos trópicos ou “tropicologia” (JACQUES, 2012, p.137).

...

No retorno ao Rio de Janeiro após um autoexílio de oito anos em Nova Iorque (de 1970 a 1978), o artista Hélio Oiticica (1937-1980) conceitua e define o “*Delirium Ambulatorium*”, tipo de errância que ele realizava desde 1964 em diferentes cidades como “Londres, Nova Iorque e, sobretudo, de forma consciente e experimental na sua volta ao Rio de Janeiro” (JACQUES, 2012, p.165). O “*Delirium Ambulatorium*” pode ser entendido como uma manifestação “mais radical do *Parangolé*, afirmando-o como proposta de emancipação do corpo não mais assistida por objetos e situações criados ou propostos pelo artista, mas, antes, deflagrada pelo embate direto e imediato com o mundo” (DOS ANJOS, 2012, p.23).

No dia 12 de novembro de 1978, Hélio Oiticica (1937-1980) participou do evento organizado pelo artista Ivald Granato em São Paulo, intitulado *Mitos vadios*. Reunindo criadores residentes do Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires, a intenção era protestar coletivamente contra a realização da I Bienal Latino-americana de São Paulo, então em curso na cidade e organizada sob o polêmico tema *Mitos e magia*, ficando a critério de cada um dos artistas os meios ou procedimentos a serem usados na manifestação. No texto-release preparado para divulgar sua intervenção, e publicado no jornal *Diário de São Paulo* no dia 5 daquele mês, Hélio Oiticica adianta as ações que se propunha a realizar, sob o título geral de *delirium ambulatorium* (DOS ANJOS, 2012, p.24).

Figura 22 – Material de divulgação do evento “Mitos Vadios”



Fonte: DOS ANJOS (2012)

Oiticica sempre praticou derivas urbanas ou caminhadas criativas pela cidade. Em entrevista concedida no mesmo mês em que realizou o evento “Mitos Vadios”, Oiticica conta que em sua adolescência começou a explorar por meio do andar, diferentes regiões do Rio de Janeiro, “em particular as partes da cidade que escapavam às normas usuais de regulação de corpos, tais como a zona boêmia da Lapa e a região onde mais se concentravam casas de prostituição, conhecida por Mangue” (DOS ANJOS, 2012, p.25). A descoberta da cidade também se deu por ônibus, com o hábito de ir até o ponto final só para ver onde dava.

Oiticica produziu narrativas dessas incursões, desenvolvidas e realizadas na forma de “trabalhos artísticos que partiam dessa experiência com a cidade” (JACQUES, 2012, p.167). Essas narrativas muitas vezes podem ser lidas como um tipo de cartografia, a exemplo do texto-release da exposição “Mitos Vadios”, “com suas setas, como nos mapas psicogeográficos situacionistas” (JACQUES, 2012, p.165). É possível identificar também uma referência aos surrealistas, com a ideia de *objets trouvés*, “resíduos e outras sobras urbanas, diretamente relacionados à questão do acaso objetivo e também da iluminação profana” (JACQUES, 2012, p.118). Para Oiticica, o “*delirium ambulatorium*” seria um delírio concreto, realizado na relação atenta com as coisas comuns e cotidianas que constituem a cidade e que produzem situações criativas. Um procedimento que “promove, em “andanças de vadiagem”, a identificação e a coleta de fragmentos-*tokens* que permitem resumir e entender novamente um território que se pensava sabido e, ao mesmo tempo, entender-se a si próprio outra vez” (DOS ANJOS, 2012, p.34).

Figura 23 – Hélio Oiticica no evento “Mitos Vadios”



Fonte: DOS ANJOS (2012)

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. (JACQUES, 2012, p.168)

As frequentes andanças urbanas em busca de “ambientes desprovidos do moralismo e do intelectualismo de seu meio de origem acabam por levar o artista a descobrir, em começos da década de 1960 e através do amigo escultor Jackson Ribeiro, o morro da Mangureira” (DOS ANJOS, 2012, p.26). Oiticica passa a frequentar o morro quase diariamente, cria laços com a comunidade e torna-se passista da escola de samba do bairro. Segundo DOS ANJOS (2012):

É no contexto dessa vivência intensa e transformadora que Hélio Oiticica reelabora o sentido de várias das suas invenções que, em desdobrar acelerado a partir do final da década anterior, buscavam explicitar o caráter estruturante da cor na vida comum, dando-lhe concretude objetual e libertando-a do plano, como ocorre nos Bilaterais, nos Relevos espaciais e, principalmente, nos Núcleos, nos Penetráveis e nos Bólides. E o ponto crucial para esta ressignificação do que havia feito até então é a invenção do Parangolé, em 1964 (DOS ANJOS, 2012, p.26).

Para Jacques (2012), os Parangolés são mais que as conhecidas capas e adereços, que remetem aos trajes tropicais de Flávio de Carvalho, e seriam responsáveis por compor todo um programa:

um programa não programado ou, como Oiticica preferia dizer, um “programa in process” ou ainda um “programa ambiental”, que traduz e propõe aos participantes (ou “participadores”) um processo complexo das ambiências do morro da Mangueira, vividas por Hélio Oiticica nestes anos 1960 (samba / participação comunitária / arquitetura). Não há ideia de representação, imitação, mimese ou qualquer tipo de formalismo simplista ou estetizante, uma vez que o que o artista quer trazer é a própria temporalidade (precariedade / efemeridade / fugacidade) desses espaços urbanos e a experiência corporal de quem os vivencia, de quem faz a experiência. Ele propõe uma ideia de incorporação, ideia que articula corpo e ação (tema que discutiremos no epílogo). Os *Parangolés* foram mostrados ao público pela primeira vez em 1965, na mostra coletiva *Opinião 65*, no MAM do Rio de Janeiro. Na abertura, Oiticica chegou vestido com uma das capas, conduzindo um cortejo de passistas da Mangueira, também vestidos com capas, tocando bateria, cantando e sambando. Foi um escândalo na época: o “morro” descia ao “asfalto” e, mais ainda, queria entrar no seu espaço mais elitista, o Museu de Arte. Foram todos impedidos de entrar (JACQUES, 2012, p.171-172).

Figura 24 – Parangolé



Fonte: Monica Amor e Carlos Basualdo (disponível em: <http://mousse magazine.it/taac8-a/>)

Através do uso dos Parangolés, o samba vivido e dançado nos morros “foi inscrito no campo artístico, subvertendo, de maneira inédita, separações arbitrárias entre diferentes formas de arte e também hierarquias entre o que se supunha ser alta e baixa culturas” (DOS ANJOS, 2012, p.27). Dessa forma, o Parangolé questionava “os limites entre aquilo que é proposto como ato criativo e a emergência de significados para tal gesto por meio da participação ativa do outro, borrando distinções estanques entre artista e espectador” (DOS ANJOS, 2012, p.27).

Para mim, a característica mais completa de todo esse conceito da ambientação foi a formulação do que chamei Parangolé. É isto muito mais do que um termo para definir uma série de obras características: as capas, estandartes e tenda; Parangolé é a formulação definitiva do que seja antiarte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra,

se é que de compromissos se possam falar nessas considerações (OITICICA, 1964).

Mais um vez no MAM do Rio de Janeiro, em 1967, Oiticica integra a exposição coletiva “Nova objetividade brasileira”. Na exposição, ele apresenta o trabalho “Tropicália” e “leva ainda mais longe algumas questões que começou a desenvolver com os *Parangolés*, num novo tipo de *Penetrável-Labirinto*” (JACQUES, 2012, p.172). Mais uma vez seu trabalho estava diretamente atrelado às suas experiências nos morros do Rio de Janeiro, especialmente na comunidade da Mangueira.

A experiência de andar pelas “quebradas” de favelas, esgueirando-se por entre barracos e becos, era emulada, nesse ambiente, por meio da presença de *Penetráveis* feitos de passagens estreitas e articulados por caminhos de areia ou brita. As casas improvisadas que havia nos bairros pobres que frequentava – respostas originais a uma situação de falta e atestado das desigualdades de acesso a moradias – eram invocadas, ademais, nos arranjos construtivos que davam forma aos *Penetráveis* ali ambientados e reunidos (DOS ANJOS, 2012, p.28).

É possível perceber em “Tropicália” a vontade de propor um retorno às experiências fundamentais da vida, “uma estratégia para descondicionar-se de um contexto social alienante” (DOS ANJOS, 2012, p.28). “Tropicália” logo é considerado como o “símbolo do movimento cultural dos anos 1960 que atualizou o movimento antropófago dos anos 1920” (JACQUES, 2012,p.172).

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

inacabadas, dos terrenos baldios etc. (OITICICA Apud JACQUES, 2012, p.173).

Para Jacques (2012), a “Tropicália” pode ser vista como a síntese do chamado tropicalismo, “ou melhor, Tropicália, pois os ‘ismos’ já trazem consigo uma diluição massificada” (JACQUES, 2012, p.173). Nela estaria presente:

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 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” (JACQUES, 2012, p.173).

Para Dos Anjos (2012), ao ampliar o entendimento de ambiente, não restringindo-o apenas como a demarcação de um recinto, Oiticia estava propondo “apropriar-se de coisas que estão em qualquer lugar - seja no seu apartamento ou nas ruas - e convocar quem estiver disposto a interagir criativamente com elas, confundindo experiência cotidiana e prática artística” (DOS ANJOS, 2012, p.31).

No lugar do mito primitivo (totem) dos índios antropófagos, temos agora o mito popular das favelas, do samba. Em vez de devorar, Oiticia propõe incorporar e exagerar ao extremo essa imagem tropical para tentar ir além dela, para chegar ao estado de criação e de invenção. A antropofagia moderna precisava ser desmitificada. Como uma resposta ao *Pop Art* norte-americano, no lugar do *Stars and Stripes*, de Marilyn Monroe ou da sopa *Campbell's*, Oiticia propunha bananeiras, araras e favelas. Além do exagero cenográfico, o que continuava sendo valorizado era de fato “a arte das

ruas”, a arte anônima realizada pelo Outro, pelos vários outros urbanos, que ele procura provocar ao sugerir uma arte coletiva total (...). 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* (...) de Caetano Veloso e *Domingo no Parque* (...) de Gilberto Gil no festival da TV Record; o filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha lançado nos cinemas; e a peça *O Rei da Vela*, do antropófago Oswald de Andrade, no Teatro Oficina, montada por José Celso Martinez Corrêa (JACQUES, 2012, p.174-175).

Jacques (2012) aponta a convergência das ideias situacionistas e tropicalistas indicando nomenclaturas usadas por Oiticica como “*intentional situations*”, “instaurações situacionais” e “situações a serem vividas”.

No texto “Parangolé Síntese”, escrito em Nova Iorque em 1972, ele (Oiticica) 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 (JACQUES, 2021, p.180).

Confrontando as propostas de Oiticica e Debord, nota-se a proximidade entre a Deriva e a Situação Construída situacionista e o *Delirium Ambulatorium* e o Delírio Concreto de Oiticica (JACQUES (2012).

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, Jramento, esses lugares assim é que eu conheço mais de perto (OITICICA apud JACQUES, 2012, p.181).

Para Jacques (2012), o pensamento situacionista e tropicalista dialoga, bem como o pensamento dos antropófagos modernos também dialogava com as ideias surrealistas:

Sem dúvida há certa herança, tanto entre situacionistas, dadaístas e surrealistas quanto entre tropicalistas e os jovens antropófagos dos anos 1920. O primeiro texto da primeira edição do boletim da Internacional Situacionista (1958) tem como título exatamente “Amarga vitória do surrealismo”. Mas os artistas brasileiros dos anos 1920, apesar de buscarem os valores culturais nacionais – o que levou alguns a um nacionalismo extremo, a um quase fascismo à brasileira, como nos grupos ‘Anta’ e ‘Verdamarelo’ –, ainda estavam bem distantes da realidade social do país. Eles observavam os acontecimentos mais como turistas que contemplam paisagens longínquas, sem vivê-las efetivamente de dentro, como já vimos com as ‘visitas’ ao Morro da Favella e, em Paris, a Saint Julien le Pauvre. Essa é uma diferença essencial em relação à nova geração tropicalista, de superantropófagos, que, de certa forma, Flávio de Carvalho antecipa em suas experiências: para os tropicalistas, a mistura entre a vanguarda artística e a cultura popular tinha de passar pela vivência direta. (...) Vida e arte se misturavam, e a própria ideia de “brasilidade” era um processo aberto, que se transformava continuamente. Como suas vivências vinham de um ambiente tropical, suas narrativas eram tropicais (JACQUES, 2012, p.182-184).

Com o aumento da violência e da desumanização promovida pela ditadura com o AI-5, em 1968, o movimento tropicalista fica encurralado:

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” – homenagem ao marginal morto Cara de Cavalo –, 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 (JACQUES, 2012, p.202).

No contexto pernambucano, alguns segmentos da produção cultural foram notabilizados por sua articulação e resistência, apesar do clima de tensão permanente instaurado pelo golpe militar.

Se os primeiros meses subsequentes à quebra da normalidade democrática foram marcados pela desesperança e pelo medo daqueles diretamente ou indiretamente ligados aos movimentos culturais (MCP, SEC/UR, MEB, etc) e aos partidos políticos de esquerda atuantes no Recife, a partir de 1965, especialmente, com o surgimento do Grupo Construção⁹ e, logo depois, do Grupo Raiz¹⁰, esse cenário de estagnação pouco a pouco foi se revertendo (ARETAKIS, 2016, p.136).

⁹ Grupo teatral “criado pelo dramaturgo Benjamin Santos, em finais de 1964, logo após sua volta ao Recife de onde foi forçado a sair no momento em que trabalhava no Projeto de Educação de Jovens e Adultos desenvolvido pelo educador Paulo Freire. (...) O grupo trilhava o caminho da chamada resistência cultural como instrumento e método de crítica social e combate ao regime autoritário instalado pelos militares no país” (ARETAKIS, 2016, p.44-45).

¹⁰ O Grupo “destacava-se por sua proposta de colocar em diálogo as mais diferentes expressões culturais brasileiras. Do popular ao erudito, a poesia, a literatura, o teatro, a música e o cinema eram postos em debate entre seus membros e o público, através de encontros culturais, inicialmente denominados de Ensaios” (ARETAKIS, 2016, p.51).

A movimentação cultural instigada por esses grupos seria diversificada por mais intelectuais e artistas a partir de 1968, com destaque para Jomard Muniz de Britto, Aristides Guimarães e Celso Marconi. Vindos do mesmo “grupo de sociabilidade que havia construído as ideias e práticas culminantes, tanto do Construção quanto do Raiz, acrescidos posteriormente de alguns integrantes do Grupo Sanhauá¹¹ bem como do Poema-Processo” (ARETAKIS, 2016, p.137), o grupo de artistas alinhados à tropicalia promoveu “uma verdadeira carnavalização artístico-intelectual entre as cidades de Recife e Olinda” (ARETAKIS, 2016, p.137). Seguidores da antropofagia oswaldiana, agenciada naquele momento pela “vanguarda artística brasileira”, os assim chamados “tropicalistas pernambucanos” encontraram nas vozes da marginalidade o caminho para a desprovincianização da cultura nordestina (ARETAKIS, 2016).

O grupo ganhou notoriedade no cenário cultural pernambucano após o lançamento em Olinda do “1º Manifesto Tropicalista Nordestino”, em abril de 1968, durante a exposição do artista potiguar Marcos Silva. Segundo (OLIVEIRA; BEZERRA, 2012), o lançamento foi aguardado com expectativa e divulgado no Jornal do Commercio:

Um manifesto tropicalista será divulgado hoje, em Olinda, às 21h, durante a inauguração da exposição do artista natalense Marcos Silva, na galeria Varanda, sobre arte processo, e segundo os seus lançadores, visa principalmente quebrar o marasmo cultural e o provincialismo em que ainda persistem no Recife e em Olinda. (...) No Nordeste, o tropicalismo ainda é considerado como “brincadeira” de quem não tem o que fazer... ou, no caso dos compositores, “como uma maneira de ganhar dinheiro, vendendo mais discos”. Entretanto, Jomard, Aristides (Guimarães) e Celso (Marconi) afirmam que têm consciência da transitoriedade do movimento, mas que mesmo assim ele produzirá efeitos imediatos (OLIVEIRA; BEZERRA, 2012, p.9).

¹¹ Grupo “formado por poetas paraibanos e o Grupo Dés, formado por poetas potiguares, mais tarde envolvidos no movimento de renovação poética classificado como Poema Processo” (ARETAKIS, 2016, p.21).

O texto ficou conhecido por “*Porque somos e não somos tropicalistas*”. As questões levantadas no manifesto discutem as inquietações desses intelectuais “diante da realidade cultural da cidade, marcada pelo conservadorismo, amarrado à tutela luso-tropical, fazendo referência direta ao sociólogo Gilberto Freyre” (OLIVEIRA; BEZERRA, 2012, p.10), que então dominava o cenário da discussão nos jornais, nas conferências e no comportamento da sociedade, tendo o poder de influenciar a opinião pública pernambucana e a política cultural brasileira. Após a notoriedade alcançada pelos Tropicalistas pernambucanos, vem a reação:

o escritor Ariano Suassuna lança o Movimento Armorial, que surge com o objetivo de reunir artistas em torno do objetivo de construir uma arte erudita nacional inspirada em manifestações da cultura popular tradicional. Tal iniciativa (sem generalizações ou simplismos) é qualificada pelo seu criador como uma reação ao Tropicalismo, então visto como uma “ameaça” às raízes da brasilidade.

Amparado pelo poder público, Suassuna torna-se influente personagem na concepção e implementação de políticas culturais no âmbito da cidade do Recife. Entretanto, os limites de sua concepção de cultura não permitiam que manifestações tropicalistas fossem incluídas no seu projeto político-cultural (OLIVEIRA; BEZERRA, 2012, p.14).

Ao voltar de Londres, em 1970, Oiticica fica pouco tempo no Brasil. Logo vai para Nova Iorque, com o apoio de uma bolsa da fundação Guggenheim, permanecendo lá por oito anos. Transforma seu apartamento em Nova Iorque em um espaço feito de “muitos *Ninhos (Babylonests)*, nos quais vivia, trabalhava e recebia, por durações diversas, amigos que moravam na cidade norte-americana ou passavam por ela, instaurando nele um dia a dia experimentalizado” (Dos Anjos, 2012, p.31-32). Dessa forma, ainda que em escala doméstica, formula novamente, questões relativas a um “cotidiano criativo, aberto e partilhado” (Dos Anjos, 2012, p.32).

(Oiticica) 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. (...) 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 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. Uma grande diferença entre situacionistas e tropicalistas era que estes últimos ainda acreditavam na possibilidade de desvio dos meios de comunicação em massa como a televisão. Oiticica se orgulhava de ter participado do programa do Chacrinha; de fato, essa ambiguidade tropical era mais complexa do que as críticas situacionistas que se contentavam em reproduzir imagens publicitárias em suas publicações ou em fazer desvios de imagens cinematográficas ou ainda em produzir histórias em quadrinhos com textos críticos e irônicos. Mas tanto tropicalistas quanto situacionistas acreditavam que a revolução precisaria passar pela vida cotidiana, e não poderia ser programada. (JACQUES, 2012, p.205-209)

Em uma aproximação com a noção de situação construída da Internacional Situacionista (aspectos como da construção de uma unidade espaciotemporal e da incorporação do jogo experimental e comportamental), em 1979 Oiticica desenvolve o projeto *programa in progress*. A proposta consistia em convidar vários “participadores” (incluindo artistas, críticos, designers, poetas, fotógrafos, cineastas, paisagistas), além de incentivar a participação espontânea de interessados, para se apropriar do então depreciado bairro do Caju “como se este fosse um *playground*, em que os visitantes poderiam realizar trabalhos antes esboçados e/ou tentar descobrir (achar-play) o que fazer diretamente no amplo espaço escolhido (o ground)”

(DOS ANJOS, 2012, p.38). As ações seriam feitas “ao longo do tempo, *in progress*, de acordo com os planos e as abordagens dos propositores, sem que houvesse um momento pré-definido para acabar” (DOS ANJOS, 2012, p.38), e aconteceriam em uma série de momentos distintos que Oiticica chamou de “acontecimentos poéticos-urbanos”. Após a proposta no bairro do Caju, o segundo “acontecimento poético-urbano” acontece em 1980 no morro da Mangueira, tendo como lugar de partida o boteco Buraco Quente. A proposta é concebida como:

um esquentar pro carnaval (...) sem hora certa para chegar ou sair dos convidados. De modo similar ao que fez no primeiro *acontecimento poético-urbano*, a ideia de Hélio Oiticica era, entretanto, a de criar um ambiente – aberto e contíguo ao espaço urbano – propício à emergência de um estado de invenção em quem lá esteja e que se deixe afetar pelo acontecimento, provocando o surgimento aleatório de experiências poéticas programadas ou não (Dos Anjos, 2012).

É possível entender o pensamento de Oiticica, assim como dos tropicalistas, como um “pensamento ambulante, que faz uma apologia do movimento, do transitório, da não fixidez” (JACQUES, 2012, p.227). Por sua característica efêmera e fugidia, o “*Delirium Ambulatorium*” não possui o estatuto de outras das criações de Oiticica. Mesmo espaços complexos e “resistentes a explicações como *Tropicália* e *Éden* são mais bem delineados e reconhecidos como trabalhos quando comparados à posição de tomar o ato de deambular pela cidade como estopim da invenção” (DOS ANJOS, 2012, p.41). Dessa forma, o “*Delirium Ambulatorium*” pode ser entendido como:

uma proposta de emancipação do corpo. Emancipação que não é mais assistida por objetos e situações criados ou propostos pelo artista (seja com *Núcleos*, *Bólides*, *Penetráveis*, *capas* ou mesmo com *ambientes*), mas antes deflagrada pelo embate direto e imediato com o mundo. É algo já intuído e implicado no próprio conceito de *Parangolé*, por meio do qual Hélio Oiticica propunha estender o sentido de apropriação às coisas com que se depara nas ruas,

terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação. O paradoxo, do ponto de vista do *Programa* do artista, é que implícita nesse chamado radical à participação no mundo ambiente por meio do *delirium ambulatorium* está também a sua despersonalização. Hélio Oiticica sai gradualmente de cena e torna-se propositor somente de uma ideia de participação. Não há mais trabalho algum a ser visto, tampouco há sentido para a ideia de espectador, mesmo nos moldes do participador dos ambientes feitos em recintos fechados ou dos acontecimentos poéticos urbanos. O museu transforma-se efetivamente no mundo, na experiência cotidiana, e o verdadeiro ‘fazer’ seria a vivência do indivíduo (Dos Anjos, 2012, p.43-44).

Dessa forma, práticas tropicalistas (com seus delírios concretos), assim como práticas situacionistas, podem ser entendidas como ações cotidianas que se colocam contrários à cristalização das ideias, dos tempos e dos corpos (JACQUES, 2012).

Em ambos os movimentos (Tropicalista e Situacionista), podemos perceber um precário equilíbrio de contradições e ambiguidades, uma coexistência de opostos. (...) Nos delírios concretos, podemos ver imagens também contraditórias e dissensuais que se sucedem, uma sequência de desvios, a ideia do desvio (*détournement*) situacionista como base da própria deriva, um tipo de montagem caleidoscópica, cheia de superposições, não linear, com mudanças repentinas de direção, embriagante como a própria experiência de errar pela cidade. A forma de pensar e agir, tanto a tropicalista quanto a situacionista, é desviante, errante; não se trata, entretanto, de uma relação mimética, mas sim incorporada. Trata-se de uma incorporação do “exercício experimental da liberdade”. (...) A experiência errática da cidade realizada por tropicalistas e situacionistas (...) busca criar condições de possibilidade para esse exercício de liberdade (JACQUES, 2012, p.227-228).

3.4 Situações Construídas e Heterotopias

Na década de 1950, Guy Debord, principal divulgador do pensamento situacionista, indicava que a arte deveria ser superada por uma forma de vida revolucionária. Contemporaneamente, Henri Lefebvre desenvolve sua “Teoria dos Momentos” (LEFEBVRE, 2014), cuja ideia central é que o “cotidiano e seu evidente empobrecimento na sociedade capitalista avançada, possui momentos diferenciados, relativamente privilegiados, em relação às formas de comportamento condicionadas: o amor, o ócio, a festa, o conhecimento” (MORAIS, 2019, p.35). Em 1967, Michel Foucault discursava sobre as heterotopias, conceituando-as como “espaços singulares que encontramos em alguns espaços sociais cujas funções são diferentes das dos outros, ou terminantemente opostas” (FOUCAULT apud DEFERT, 2013, p.52). Espaços onde podem ser encontrados resíduos de outros espaços e tempos, formando um conjunto que foge de uma uniformização dos comportamentos e permitem experiências paralelas diversas (FOUCAULT, 2013). Na década de 1970, Michel de Certeau desenvolve análises sobre um cotidiano permanentemente reinventado para permitir o fluxo da vida e a abertura à criatividade, apontando que a vida cotidiana estaria sempre preparada para rupturas, desvios e deslocamentos.

A segunda metade do século XX foi marcada por essa convergência de teorias e práticas que apontavam para o espaço cotidiano enquanto dimensão política, estética e social. Embora coerente e urgente, a transformação revolucionária da vida cotidiana não se foi realizada no sentido politicamente emancipatório almejado. Apesar do crescente interesse e apropriação desses discursos e métodos singulares de produção em projetos nos âmbitos artísticos, urbanísticos e acadêmicos na atualidade, é possível perceber que estes permanecem ainda pouco explorados. Desta forma, a discussão é aqui iniciada pela noção da “situação construída”.

Entender a noção de situação construída é fundamental para entender a Internacional Situacionista. O fato de que ela constitui parte de seu próprio nome é uma indicação disso. No entanto, a maior parte da literatura sobre o

IS tende a negligenciar essa noção chave, tomando-a como se fosse autoexplicativa.

A primeira utilização do termo Situação Construída se deu em 1952, no filme *Uivos para Sade*, de Debord, criado ainda durante a Internacional Letrista. O filme é formado por longas sequências nas quais telas inteiramente brancas e pretas se alternam. Durante os momentos de tela preta, o silêncio invade a sala. Nos momentos de tela branca, escuta-se vozes que recitam artigos do código civil, fragmentos de romances, nomes de outros filmes. Em um desses momentos uma voz profere: “a arte do futuro será a inversão de situações ou nada”. Mais tarde, após alguns minutos de silêncio com a tela preta, escuta-se: “será criada uma ciência de situações, que usará elementos da psicologia, estatística, urbanismo e ética. Esses elementos têm que correr juntos para uma conclusão absolutamente nova: a criação consciente de situações” (STRACEY, 2014).

Em 1958, a formulação ganha uma definição mais rigorosa na primeira edição da revista *Internationale Situationniste*: “Situacionista: que se refere à teoria ou à atividade prática de uma construção de situações. Indivíduo que se dedica a construir situações. Membro da Internacional Situacionista.” (SI, 1958). Essa definição se baseia no conceito mediador de uma situação construída, que tem sua própria definição como um: “momento da vida, concreta e deliberadamente construído por uma organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (SI, 1958). Esse significado foi desenvolvido a partir do “*Relatório sobre a Construção de Situações e sobre as Condições de Organização e Ação da Tendência Situacionista Internacional*”, de 1957. Na seção final desse relatório, sob o título “*Rumo a uma Internacional Situacionista*”, o modelo central de uma situação construída é provisoriamente formulado como “a construção concreta de ambiências momentâneas de vida e sua transformação em uma qualidade passional superior”; e como “ambientes coletivos, conjuntos de impressões que determinam a qualidade do momento” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 54) . Assim, a situação construída destinava-se a revolucionar o cenário material da vida e os comportamentos que esse cenário construído suscita, transformando-o radicalmente. Para esse fim, a IS

desenvolveu uma série de noções, técnicas e métodos intervencionistas (como o urbanismo unitário, a psicogeografia, a deriva e o desvio), que tinham como último objetivo a construção de situações. Mais que isso, quaisquer técnicas ou tecnologias poderiam ser empregadas. Todo esse arcabouço intervencionista tinha em comum a temporalidade transitória e momentânea da situação construída, que a IS definia como efêmera, como meras passagens.

A noção de "situação construída" foi formulada como uma unidade espaciotemporal, cujo resultado (seu sucesso ou fracasso) não poderia ser conhecido antes de suas manifestações particulares. As situações construídas eram, portanto, uma aposta. Tal risco e incerteza são sugeridos pelos próprios meios multifacetados empregados, que parecem desafiar quaisquer cálculos cuidadosos quanto aos desfechos. Para a IS, as "situações construídas" deveriam ser anti-hierárquicas, não disciplinares, amadoras, itinerantes, efêmeras e coletivamente concebidas e realizadas (STRACEY, 2014).

Para a IS, situações construídas seriam um meio de liberar energias inesgotáveis presas em uma vida cotidiana petrificada. Para Monte e Porto Filho (2017), esse cotidiano petrificado relaciona-se ao urbanismo modernista e seu modelo funcionalista baseado no zoneamento de espaços delimitados para habitação, recreação, trabalho e circulação. “A IS acreditava que a falta de conhecimento das motivações comportamentais dos cidadãos por parte dos arquitetos e urbanistas os descredenciava a planejar moradias e espaços com melhores condições de uso” (MONTE; PORTO FILHO, 2017, p.459). Os situacionistas também se posicionaram de forma contrária a predefinição dos espaços urbanos, pois essa definição deveria estar atrelada aos desejos do indivíduo e da coletividade. Dessa forma, não poderia ser estabelecida por um planejador (JACQUES, 2013).

Para Perniola (2009), é possível observar a noção de situação sob três aspectos: psicológica, técnico-urbanística e existencial. O aspecto psicológico está ligado à realização dos desejos individuais, “logo, é preciso visar a um tipo de psicanálise com objetivos situacionistas, e cada participante desta aventura deve encontrar desejos precisos de ambiências para realizá-los” (IS,

n. 01, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62):

Em contraste, porém, com a psicanálise, a perspectiva situacionista não aponta para o conhecimento da estrutura individual do eu, nem para a explicação da sua formação, nem para a elaboração de atividades compensatórias, mas para a efetiva satisfação do desejo. (...) O desejo, ao invés de sublimar-se na arte, deve tender em direção à formulação de um projeto que torne possível a sua atuação (PERNIOLA, 2009, p.26).

Em relação ao aspecto técnico-urbanístico, Perniola (2009) indica as proposições espaciais de Constant e Gallizio, “especificamente naquilo que seus projetos indicam como desvio tecnológico para a realização de um urbanismo unitário” (MORAIS, 2019, p.86). Para o autor, esse aspecto revelaria o resgate da “herança de vanguarda no Futurismo, movimento que deixa como legado aos situacionistas a visão positiva em relação ao progresso técnico e a automação, interpretado pela IS como possibilidade de libertar o homem do trabalho” (MORAIS, 2019, p.86), bem como a possibilidade de construção de uma cidade móvel e nômade, como a Nova Babilônia proposta por Constant.

Para a pesquisadora Bruna Rafaella Moraes (2019), é importante pontuar que o entendimento positivo no que diz respeito à técnica apresenta limites no pensamento da IS. Após algum tempo foi possível constatar que as ações do grupo não foram capazes de suscitar a libertação dos indivíduos e que ficaram aquém da evolução técnica. A IS percebeu que o progresso tecnológico findou por provocar justamente o contrário do desejado, deteriorando ainda mais a “vida cotidiana, impondo cada vez mais a lógica do consumo espetacular, fato que vimos se confirmar desde então até os dias atuais” (MORAIS, 2019, p.87).

Na interpretação existencial, que para Perniola facilmente se transforma em social revolucionária, destaca-se que para o autor, “a situação construída é a tomada de consciência da problemática da existência nas sociedades pós-industriais e a busca por soluções em condutas revolucionárias” (MORAIS, 2019, p.87).

(...) o conceito de situação não implica a mera satisfação de um desejo privado e não se resolve no ser o apêndice comportamental de um ambiente arquitetônico, mas comporta a aquisição de uma consciência das condições de existência na sociedade industrializada e das alternativas radicais. Ela põe o problema do sentido da vida e sustenta que as soluções satisfatórias devam ser procuradas exclusivamente no âmbito bem delimitado das condutas revolucionárias (PERNIOLA, 2009, p.26).

Para Moraes (2019), através da ideia da construção de situações, a IS teria criado o “sujeito situacionista” e, com isso, seria possível reaver a ideia de que pensar a urgência da “transformação da vida cotidiana começa na tomada de consciência dos sujeitos envolvidos nesse processo - consciência esta que nos dias atuais é reforçada pelo discurso político das subjetividades em constante amoldamento” (MORAIS, 2019, p.87).

Embora uma situação construída não tenha sido efetivamente realizada pelos situacionistas, é possível destacar algumas ações da IS como exemplos de aproximações dessa noção. Frances Stracey (2014) aponta o artigo “*The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy*” publicado em 1966 na revista *Internationale Situationniste*, como um desses exemplos de aproximação. O artigo aborda a revolta no distrito de Watts, em Los Angeles - EUA, que aconteceu entre 11 e 16 de agosto de 1965. No artigo, a IS utilizou detalhes estatísticos e imagens da revolta de fontes de jornais disponíveis, como o *Le Monde*, mas fez uma reinterpretação radical do evento. A narrativa dominante tratava a revolta como um motim racial de negros pobres. Diferentemente, os situacionistas interpretaram a revolta como um episódio de luta de classe e como uma manifestação de crise do capitalismo. Para a IS o papel de uma publicação revolucionária não seria apenas justificar os insurgentes de Los Angeles, mas ajudar a descobrir as razões implícitas da revolta, ou seja, explicar teoricamente o que tais ações práticas expressavam e buscavam.

Dessa forma, os situacionistas se posicionaram como intelectuais capazes de teorizar a verdade de um evento do qual não participaram. Para

Stracey (2014), isso não significa que os protagonistas da revolta em Watts não foram capazes de apresentar sua própria verdade da situação. Para a IS, eles já haviam feito isso por meio de ações diretas e práticas. A IS apoiava ativamente todas as formas de autodeterminação por meio de atos autônomos de revolta e sempre defendeu a noção de que qualquer ação contra a sociedade do espetáculo deveria, necessariamente, ser realizada pelos próprios oprimidos, sem a necessidade de líderes agindo, supostamente, por seus interesses. Na revolta de Watts, valorizou a teoria crítica como um complemento à ação prática, capaz de transformá-la. Segundo Stracey (2014), a IS viu a revolta de Watts como correspondente à sua própria prática de construção de situações.

Uma das maneiras pelas quais a revolta de Watts recebeu uma nova memória e linguagem no artigo da IS, foi por meio do atravessamento da revolta com uma variedade de momentos de contestação em tempos e espaços diversos. Alguns deles são mais ou menos contemporâneos, como protestos contra a guerra do Vietnã e várias greves e protestos estudantis, ou como o enfrentamento de guerrilha na República Dominicana. Outros momentos eram do passado, como a aproximação com os aspectos destrutivos de um *potlatch*. Esses atravessamentos discutem a ideia de que momentos esquecidos poderiam, à luz de novas situações irruptivas, como Watts, reaparecer como fantasmas. A possibilidade de tais espectros históricos reaparecerem no presente, ou das realidades presentes que se abrem para as potencialidades revolucionárias passadas, foi um exemplo do que chamou de “coerência reversível do mundo” (para a IS, o que o espetáculo apresenta misticamente como eterno e inevitável, uma vida de consumo passivo, é de fato nada mais do que uma situação histórica particular, uma formação econômica e social particular, portanto, transformável) (STRACEY, 2014).

O artigo desvia duas fotos da revolta publicadas em jornais franceses, destacando duas formas principais de ação durante a revolta. A primeira apresenta um supermercado em chamas com a legenda “Crítica do urbanismo”. A segunda mostra um grupo de jovens ao redor de uma máquina registradora no chão. A legenda informa: “jogando com caixa registradora

saqueada". Desta forma, apresenta a destruição de propriedades pelo fogo e saques como os principais procedimentos usados durante a revolta de Watts para provocar o declínio e queda da economia das mercadorias-espetáculo. Ambos os procedimentos fundamentam a alegação da IS de que a revolta de Watts apresentou um *potlatch* de destruição moderno.

Os situacionistas interpretaram a destruição de propriedades pelas chamas como formas excessivas de gasto, típicas de um *potlatch*. Isso foi reafirmado pela descrição da IS da atmosfera festiva da revolta, chamando-a de "batalha e bola". No entanto, a IS não estava interessada na função da destruição desempenhada no *potlatch* arcaico para reforçar o status, onde o prestígio do líder tribal era estabelecido por sua capacidade de se entregar a tais extravagâncias inúteis. A IS entendeu esses gestos de destruição aparentemente inúteis como interrupções da lógica homogênea da troca capitalista, ou seja, eles não estavam defendendo atos de vandalismo niilistas e irracionais (ou como forma de garantir uma nova hierarquia social). Em vez disso, as destruições de propriedades foram interpretadas como decomposições de uma sociedade de consumo em crise.

A destruição de um supermercado torna-se o símbolo da destruição do mundo da mercadoria. A destruição apresenta um confronto com a mercantilização, na medida em que o que é destruído não pode mais ser trocado ou comprado, e não é mais possuído. Para a IS, esse ato destrutivo anunciava a passagem do consumo para a consumação. Consumar significa chegar a uma conclusão desejada. Dessa forma, as chamas de Watts teriam consumido o sistema de consumo.

A destruição de propriedades no distrito comercial de Watts também foi lida pela IS como um sinal de uma guerra de classes em ação, destinada a uma reestruturação do espaço socialmente dividido. Essa crítica do recorte de classe e de sua formação espacial foi enfatizada pela escolha de inserir um recorte de jornal impresso abaixo da imagem do supermercado em chamas. O artigo desviado é do jornal *Le Monde*, que descreve como as áreas negras da classe média fora do distrito de Watts foram deliberadamente alvejadas e como seus gramados e cercas bem conservados foram queimados. Os negros que conseguiram sair do pobre

gueto do distrito de Watts, principalmente para as comunidades de classe média e baixa, foram alvos nos distúrbios, não como participantes ativos, mas porque os ataques foram também dirigidos contra eles. Muitas das propriedades incendiadas no distrito comercial pertenciam a empresários negros. Isso se deu devido à crença generalizada de que aqueles que colheram as vantagens da cidade, ou seja, aqueles que estavam em contato com aquela outra Los Angeles, de oportunidade e mobilidade, de cultura e educação, abandonaram seus irmãos no sul da região central de Los Angeles. Isso indica uma divisão de classes dentro da comunidade negra. De fato, a solidariedade negra não se estendeu aos proprietários. Por exemplo, no início da revolta, empresas de propriedade de negros haviam colocado cartazes nas janelas declarando "eu sou um irmão de sangue", para evitar que suas propriedades fossem danificadas. Isso funcionou no começo, mas não a partir do segundo dia de tumultos (STRACEY, 2014).

O foco da IS na fúria contra a propriedade não teve como objetivo diminuir a gravidade da violência empreendida contra pessoas durante os seis dias de protesto. No início do artigo, eles reconhecem o nível geral de violência, fornecendo uma lista das estatísticas mais precisas. Depois de apenas seis dias de saques, queimadas e batalhas de rua com milhares de policiais de três forças diferentes (incluindo uma divisão blindada da Guarda Nacional dos EUA), houve trinta e dois mortos (vinte e sete negros, incluindo policiais e bombeiros), oitocentos feridos e três mil presos. Para a IS, no entanto, a maioria das reportagens da imprensa se concentrou em condenar a violência perpetrada apenas pelos rebeldes de Watts. Em contraste, a violência praticada pela polícia, especialmente as táticas brutais atribuídas à polícia de Los Angeles, foi apoiada não apenas pelo chefe de polícia, mas também pelo prefeito da cidade, por líderes da Igreja em comunidades brancas e negras e por líderes de organizações negras como a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor. Todas essas instituições denunciaram os saques, especialmente o álcool e as armas de fogo que foram retiradas principalmente dos penhoristas, bem como os dois mil incêndios que foram notificados. E todos apoiaram a violência da polícia de Los Angeles como necessária para reprimir tais distúrbios. Diferentemente,

os situacionistas viam essa violência como a única resposta apropriada à violência provocada pelas condições divisórias e alienantes do espetáculo. A destruição de propriedades pelo fogo tornou-se a assinatura da revolta de Watts. Embora nem todos tenham participado da destruição de propriedades, muitos apoiaram essas ações, esperando que os incêndios ajudassem a tornar visível a condição esquecida da comunidade.

A segunda foto desviada, com a legenda “jogando com caixa registradora saqueada”, captura o que a IS concebeu como a outra crítica chave da mercadoria influenciada por *potlatch*: sua ruína através do princípio de roubo como forma de presente. É importante pontuar que todas as imagens usadas pela IS no artigo foram desviadas de uma variedade de fontes não citadas, anunciando abertamente seu desrespeito pelas leis de direitos autorais. Os saques interromperam os circuitos de troca permitida, contestando as formas habituais de escoamento, como a circulação de mercadorias com base em dinheiro. Roubar mercadorias e, assim, apreender o objeto diretamente é levar literalmente a propaganda de uma sociedade de consumo abundante, que pendura bens diante de seus olhos, a fim de tentá-lo a comprar coisas que você não precisa ou não pode pagar. Os saqueadores escolheram possuir imediatamente todos os objetos expostos a eles, livres de restrições financeiras ou sociais. A pilhagem é uma recusa de uma forma monetária de troca e, portanto, uma crítica à economia capitalista em geral. Porém, é somente quando os bens são trocados por dinheiro que eles mantêm o status de fetiches. Roubar mercadorias sem aparente valor de uso, como em Watts, onde pessoas sem eletricidade em suas casas roubaram geladeiras, fornece uma imagem da referência de riqueza transformada em verdade no jogo. Jogar aqui se tornou um sinal da verdadeira inutilidade da geladeira para os manifestantes. Uma geladeira pode ter uma função útil desejada, mas é justamente desse uso que os pobres de Watts foram alienados. Para aqueles sem eletricidade, o uso funcional é o fetiche aqui. Assim, para a IS, o roubo e a destruição agem como frustrações, ressentimentos e recusas daqueles que não têm esse tipo de uso.

O objeto real com o que se está brincando na imagem é uma caixa registradora, um símbolo de troca monetária, que é saqueado e usado para jogar. Esse é um ato de jogo que torna redundante esse objeto, uma vez funcional, e encerra sua regra de discriminação contra quem não pode pagar. Mas jogar também é uma ação que trabalha para desfetichizar a mercadoria, transformando-a em um mero brinquedo. O resultado é que o jogador é capaz de demonstrar sua superioridade humana sobre a mercadoria. O foco na crítica sobre a importância dos atos de jogar e destruir mercadorias é uma tentativa de produzir uma nova relação entre objeto e sujeito, usando o objeto de uma nova maneira, ou seja, a relação entre sujeito e objeto depende do tipo específico de interação de uso entre eles, e não dos valores de cada um em si. Esse novo uso criativo das coisas não diz respeito a uma posição de controle hierárquico, de um (o sujeito) sobre o outro (o objeto), mas promove uma situação de reciprocidade precária, mas lúdica.

Figura 25 – Playing with rifled cash register (1966)



Fonte: STRACEY (2014)

O artigo da IS condenava a retórica racista empregada pelos que tentaram reprimir os distúrbios, com suas descrições dos manifestantes negros agindo como animais selvagens. Esses estereótipos racistas foram e são um lembrete de que a história negra nos EUA é de discriminação, degradação e segregação. A leitura de Watts baseada em classe não era uma negação de problemas raciais evidentes. O artigo como um todo procurou não homogeneizar queixas díspares, do desemprego à moradia precária, brutalidade policial e racismo, mas criar uma conexão causal mais ampla entre todos os tipos de discriminação como sintomas do próprio capitalismo. A revolta de Watts foi interpretada pela IS como uma guerra contra o consumo e sua alienação. Diferentemente dos *potlatches* tribais tradicionais e das ações de trabalhadores proletários, esses atos urbanos de destruição não foram ordenados ou realizados de acordo com a doutrina ou caprichos de algum chefe ou líder político do partido, mas por grupos de pessoas classificadas na época como marginais, desempregados, inúteis, animalescos, esquecidos e explorados (STRACEY, 2014).

O artigo desenvolvido pela IS a partir do desvio de notícias da imprensa, pode ser relacionado ao trabalho recente do artista olindense Paulo do Amparo, onde ele faz uma série de intervenções em jornais impressos e publica o material em uma rede social no espaço virtual internet. O procedimento no seu trabalho consiste em desviar partes do título e do texto de matérias, em fazer intervenções nas fotos publicadas e em dar um título a cada trabalho.

Paulo do Amparo acrescenta às publicações uma camada fantasmagórica com seus desvios, tornando o contexto da matéria decadente, em estado de decomposição. As intervenções nas matérias de jornais parecem realizar o que a IS apontou como a possibilidade de espectros históricos reaparecerem no presente (ou das realidades presentes se abrirem para as potencialidades revolucionárias passadas).

Nos comentários de uma das publicações, se destaca a sugestão de outro artista (Fernando Peres) de que ao final da série de intervenções, todos os trabalhos deveriam ser destruídos com fogo, sendo possível, dessa forma,

mais uma aproximação com a IS (e com uma cerimônia de *potlatch*), ao não possibilitar a retenção ou acumulação da produção/propriedade.

Figura 26 – Sombras vozes e vultos, ou abertura dos trabalhos. Pesadelo sobre jornal



Fonte: Paulo do Amparo(2019)

Figura 27 – Assuntos urgentes, ou decisões! decisões!. B17vtnc sobre jornal



Fonte: Paulo do Amparo (2019)

Figura 28 – sociedade bozoide, ou a bolsa manda no mercado, ou melhor jair se fuder.
aquarela sobre notícias cínicas



Fonte: Paulo do Amparo (2019)

Figura 29 – Dronocracia, ou a cidade não é para humanos. Perplexidade sobre jornal



Fonte: Paulo do Amparo (2019)

...

É possível fazer uma aproximação entre a noção de Situação Construída da IS e a “Teoria dos Momentos” de Henri Lefebvre, que era muito próximo dos situacionistas no início do movimento. Para Jacques (2012), a situação construída pode ser entendida como um desenvolvimento do pensamento de Lefebvre.

É no segundo volume do livro “*Crítica da vida cotidiana*”, publicado em 1961, que Lefebvre desenvolve sua “teoria dos momentos” e discute as “implicações no cotidiano das modificações no âmbito de um novo momento da sociedade capitalista” (MORAIS, 2019, p.34), buscando demonstrar os conflitos “entre o real e o irracional na nossa sociedade” (LEFEBVRE, 1991, p. 30). Esse conflito diz respeito à “contradição entre a abundância de bens materiais produzidos e na forma de utilizar esses recursos e da sociedade determinar de modo consciente os seus objetivos” (MORAIS, 2019, p.34).

A proposta central da “teoria dos momentos” é que o cotidiano, e seu “evidente empobrecimento na sociedade capitalista avançada, possui

momentos diferenciados, relativamente privilegiados, em relação às formas de comportamento condicionadas (MORAIS, 2019, p.35), exemplificados por Lefebvre pelo amor, o ócio, a festa, a ação, o conhecimento.

o que Lefebvre pretende com o desenvolvimento dessa teoria, em especial – sem tentar esgotar essa compreensão – , é combater a ideia de que o cotidiano só pode ser compreendido e criticado a partir de uma posição mais elevada, àquela representada pelas atividades separadas do teórico, do filósofo ou do artista. (...) Em sua própria experiência diária, os homens possuiriam a capacidade de emergir acima da alienação cotidiana justamente porque vivenciam momentos diferenciados, momentos tragicamente magníficos, do dia a dia (MORAIS, 2019, p.36).

Dessa forma, a livre criação de momentos seria, para Lefebvre, o principal fundamento da crítica da vida cotidiana. O conceito de momento do autor pode ser entendido como pertencente ao cotidiano, visto que “não se desenvolve como atividade especializada, mas também da negação do modo como o cotidiano é organizado e mortificado pela forma abstrata assumida pela atividade social, pela administração política e pelo consumo dirigido” (MORAIS, 2019, p.37)

O momento? É uma festa individual e livremente celebrada, festa trágica, portanto, verdadeiramente festa. O objetivo não será o de suprimir as festas ou de relegá-las ao abandono prosaico do mundo. O objetivo é de unir a Festa à vida cotidiana (LEFEBVRE apud MORAIS, 2019, p. 38).

No texto “*Teoria dos momentos e a construção de situações*” (SI, 1960), os situacionistas buscaram distanciar a noção da construção de situações da teoria dos momentos, evidenciando as diferenças entre elas. Os situacionistas apontaram que Lefebvre separava o momento em categorias distintas e repetíveis, como momentos de jogo, descanso, justiça, poesia, amor. Diferentemente, a situação compreenderia conformações únicas e irrepetíveis. Os situacionistas queriam criar momentos novos.

Ainda no mesmo texto, os situacionistas evidenciaram que o Momento permanece distinto da Situação na medida em que o momento é diagnosticado como uma zona temporal dominante (JACQUES, 2003). Já a situação é também uma relação com um determinado lugar, tornando-a completamente espaciotemporal em estrutura, ou seja, a principal diferença entre a situação e o momento se daria pela “demarcação do espaço urbano, proposto pelos situacionistas. A situação previa a necessidade de um espaço específico para ocorrer, já o momento é sobretudo temporal” (MORAIS, 2019, p.85). As situações seriam ambiências espaciotemporais de ruptura, de aceleração, de revoluções no cotidiano, em oposição ao modelo civilizatório de momentos de Lefebvre, que buscava resolver conflitos sociais para impor ordem ao caos. Dessa forma, os diferentes momentos seriam reintegrados ao cotidiano, sugerindo uma reconciliação dos conflitos sociais em vez de revolucioná-los. Já a concepção de situação construída seria mais semelhante a uma revolução permanente, a instauração de uma outra ordem da vida cotidiana. (STRACEY, 2014).

...

Michel de Certeau (2014), ao distinguir lugar de espaço, discute a relação entre a distribuição espacial dos elementos em um território e as atividades específicas praticadas pelos indivíduos no meio urbano. Para o autor “sempre há, no uso dos bens culturais e materiais, operações de apropriação e de resignificação não previstas na origem no planejamento (funcionalista) das coisas” (MORIAS, 2019, p.20).

Lugar, nesse caso, concebido como uma ordem segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência, implicando uma configuração instantânea de posições e uma indicação de estabilidade.

O *espaço*, por sua vez, diz respeito a «vetores de direção» e «cruzamento de móveis», que pressupõem uma dimensão temporal e operacional. O *espaço* seria, numa fórmula,

«lugar praticado». Fórmula fenomenológica, já que «haveria tantos espaços quanto experiências».

Se o mapa moderno é a melhor representação do *lugar*, o relato seria a do *espaço*. No primeiro, desaparecem os atos e percursos em prol de um quadro estável, totalizante e reversível. No segundo, delineiam-se movimentos, itinerários e experiências irrepetíveis, porque sempre atrelados a circunstâncias (PORTO FILHO, 2021, p.33).

O interesse em particular das análises de Certeau (2014) incidem nas lógicas operatórias que remontariam “às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente” (CERTEAU, 2014, p. 37). Esse interesse aponta para a compreensão e o desenvolvimento de outras maneiras de empregar os componentes de uma conjuntura imposta por uma ordem dominante. “Trazer à baila a confiança na liberdade das práticas anônimas, silenciosas é permitir enxergar que se passa no microcosmo dos espaços de sociabilização um jogo com os mecanismos de disciplina” (MORAIS, 2019, p.21). Dessa forma, a prática do espaço é posta em oposição “àquela da ordem de poder e saber sobre o espaço – a dos administradores, urbanistas, cartógrafos – que compreende o espaço apenas a partir de um olhar distanciado, não praticado, sobre este” (MORAIS, 2019, p.22)

Há *espaço*, portanto, quando há práticas ambulatórias por entre os objetos do lugar. Práticas que ocorrem como «traição de uma ordem», como um tipo de «delinquência», visto que, mesmo no interior do *lugar*, o andarilho se desloca por seus interstícios, usualmente transgredindo as legíveis demarcações do mapa (PORTO FILHO, 2021, p.34).

Para Morais (2019), ao se dedicar às maneiras de fazer, clandestinas e invisíveis, Certeau fornece elementos para uma teoria da contraposição:

A essas maneiras de fazer constituem as mil práticas pelas quais usuários se apropriam do espaço social e dos seus produtos através de maneiras quase microbianas, que proliferam no interior das estruturas do sistema, modificando seu funcionamento,

desviando-o. (...) uma espécie de sabedoria milenar orientando o enfrentamento da uniformização e do controle pretendidos pelos poderes e administradores (do espaço urbano). (...) Saberes e artes de fazer burlam ou provocam modos de domesticação social, mas também indicam a criação engenhosa, dando esperanças de que, nos interstícios dos códigos impostos, toda uma série de táticas subterrâneas possa dar vida a ações sem autores e sujeitos sem nome, demolindo as verdades de discursos morais, políticos e tecnocráticos e criando situações espaciais outras, que relutam contra o conformismo. (...) A contribuição de Certeau (se apresenta como) uma sociologia da vida cotidiana que é também uma política e uma estética da vida cotidiana, e do que nela escapa (MORAIS, 2019, p.25).

. . .

O termo heterotopia foi difundido a partir de uma conferência realizada pelo filósofo Michel Foucault em 1967, no Círculo de Estudos Arquiteturais de Paris, encabeçado pelos arquitetos Jean Dubuisson e Ionel Schein. O espaço era um dos raros círculos de reflexão de arquitetos sem corporativismo na época, e tinha a fama de ser local de agitação de ideias radicais em arquitetura. O conteúdo dessa conferência foi transformado em texto, tendo extratos publicados em 1968, na revista italiana *L'architettura*, até sua publicação completa em 1984 em Berlim, no quadro da exposição *Idée, Processus, Résultats* (DEFERT, 2013).

Para Foucault, o termo heterotopia se opõe à utopia, etimologicamente não lugar, um lugar que não existe. Este, seria um lugar impossível de rastrear, uma história sem cronologia, por não pertencer a espaço algum. Para Glusberg (1995), em toda a utopia existe algo de fantasia, mas no sentido criativo e nunca metafórico, pois o que a define é sua capacidade geradora de novas realidades e verdades. Segundo o autor, não é por acaso que as grandes utopias sociais, começando pela de Thomas Morus (2017), ocorrem em centros urbanos.

Já as heterotopias, etimologicamente lugar outro (*hetero*: diferente, outro e *topos*: lugar), seriam espaços absolutamente diferentes, contestações dos espaços onde vivemos, entendidos enquanto uma tipologia denominada pelo autor como contraespaço. Heterotopias seriam espaços utópicos “efetivamente realizados: (...) lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p.20). O autor exemplifica esses contraespaços com a grande cama dos pais para as crianças: “é nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar entre as molas (...) é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis; é enfim, o prazer, pois no retorno dos pais se será punido” (FOUCAULT, 2013, p.20).

A primeira utilização do termo heterotopia por Foucault está presente no prefácio do seu livro “*As palavras e as coisas*”, onde faz uso do conceito e discorre sobre o processo de desenvolvimento do livro partindo do texto de uma duvidosa enciclopédia chinesa intitulada “Empório Celestial do Conhecimento Benevolente”, existente no conto “*O idioma analítico de John Wilkins*”, do escritor argentino Jorge Luis Borges. Borges procura enumerar os animais existentes no mundo em sua totalidade, criando para isso categorias com aproximações absurdas, a exemplo de: “a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos (...)” (FOUCAULT, 1999, p. 5).

As utopias consolam, porque, se não dispõem de um tempo real, disseminam-se, no entanto, num espaço maravilhoso e liso: abrem cidades de vastas avenidas, jardins bem cultivados, países fáceis, mesmo que o acesso a eles seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida, porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases – aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1999, p. 8).

Mais à frente, o autor determina uma relação espacial que permite uma definição possível desses lugares absolutamente diferentes, as heterotopias. “Assim é que a enciclopédia *chinesa* citada por Borges e a taxinomia que ela propõe, conduzem a um pensamento sem espaço, as palavras e categorias sem tempo nem lugar mas que, em essência, repousam sobre um espaço solene” (FOUCAULT, 1999, p. 10). Entende-se, portanto, se tratar do espaço heterotópico.

A análise de Foucault sobre o bestiário de Borges nos mostra uma ligação de elementos heterogêneos de um modo bastante peculiar. Estes suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações designadas, em um lugar que podemos situar no mapa, no caso a China. (...) Nesse lugar, efetivamente delineado na instituição da sociedade e no imaginário ocidental, as utopias borgeneanas são efetivamente realizadas. Um lugar outro, que parece estar fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (MORAIS, 2019, p.29).

Já no texto “As Heterotopias” (FOUCAULT, 2013), é possível a identificação dos primeiros princípios para uma heterotopologia, pretensa ciência destinada a estudar as heterotopias. O autor também esboça uma classificação baseada em temporalidades, espaços, comportamentos e/ou rituais, além de citar uma série de exemplos, por vezes contraditórios, de espaços e situações heterotópicas como o presídio, a clínica psiquiátrica, a casa de recolhimento para idosos, o teatro, a viagem de núpcias, a biblioteca, o cemitério, as grandes feiras temáticas, a casa de tolerância. A partir de exemplos como o presídio e a clínica psiquiátrica (espaços anti-utópicos ou distópicos), é possível perceber que para Foucault, o conceito de heterotopia poderia abarcar também um entendimento enquanto sintoma de problemas de uma sociedade. Dessa forma, um espaço heterotópico poderia ser criado como resposta a um problema específico (a violência, o crime ou qualquer comportamento que fuja às normas e condutas aceitas socialmente, no caso do presídio). Nesse sentido, alguns espaços heterotópicos atuariam como um conjunto de mecanismos destinados a atuar como “modeladores de condutas e gestos dos indivíduos na sociedade. Tais mecanismos agem na

captura das subjetividades: condicionam os corpos e os desejos individuais a partir de processos de disciplina e controle” (BRITTO, 2016, p. 34). Embora os aspectos das heterotopias enquanto mecanismos reacionários e disciplinadores sejam flagrantes, esta pesquisa deve se voltar apenas para os aspectos das heterotopias enquanto espaços de contestação da normatividade: contraespaços.

Foucault (2013) apresenta os seis princípios das heterotopias, aqui apresentados pelas seguintes nomeações: crise e desvio; mutações de funções; justaposição; heterocronias; abertura e fechamento; ilusão e compensação.

1. Crise e desvio: Diz que as heterotopias são constantes dos agrupamentos humanos: “Não há, provavelmente, nenhuma sociedade que não constitua sua heterotopia ou suas heterotopias. (...) Na verdade, porém, essas heterotopias pode assumir, e assumem sempre, formas extraordinariamente variadas” (FOUCAULT, 2013, p.21). Nas sociedades ditas primitivas predominavam as heterotopias de crise, “mas estes lugares privilegiados, ou sagrados, são, em geral, reservados aos indivíduos em crise biológica” (FOUCAULT, 2013, p.21). Havia casas especiais para os adolescentes na puberdade, para as mulheres em trabalho de parto. “Em nossa sociedade, as heterotopias para os indivíduos em crise biológica pouco a pouco desapareceram” (FOUCAULT, 2013, p.21). Na modernidade, as heterotopias de crise inclinam-se a dar lugar às heterotopias de desvio, “espaços para onde são encaminhados aqueles que escapam à norma: casas de repouso, hospitais psiquiátricos, prisões” (MORAIS, 2019, p.30).

2. Mutações de funções: No Segundo princípio Foucault afirma que “no curso de sua história, toda sociedade pode perfeitamente diluir e fazer desaparecer uma heterotopia que constituíra outrora, ou então, organizar uma que não existisse ainda” (FOUCAULT, 2013, p.22). Foucault afirma ainda que as heterotopias possuem um funcionamento preciso e definido nas sociedades, podendo diversificar de função, de acordo com o momento histórico ou a cultura onde se inserem (MORAIS, 2019). O autor aponta como exemplo “o cemitério, que no curso da história passa de um espaço sagrado, situado no interior das cidades, ao lado das igrejas, para um dessacralizado,

a partir do século XIX, quando é deslocado para a periferia urbana” (MORAIS, 2019, p.30-31). Nessa época, a morte passa a ser entendida de maneira individualizada e como possível fonte de proliferação de doenças.

3. Justaposição: Afirma que a heterotopia apresenta como regra “justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p.24). O autor aponta como exemplo o cinema e o teatro como espaços de convergência aparentemente inconciliáveis de lugares e dimensões: “no teatro, num único espaço - o palco - sucedem-se lugares estranhos uns aos outros, enquanto no cinema, um retângulo bidimensional - a tela - abriga projeções em três dimensões” (MORAIS, 2019, p.31). Foucault toma ainda como exemplo o jardim:

criação milenar que tinha certamente no Oriente uma significação mágica. (...) Se considerarmos que os tapetes orientais eram, na origem, reproduções de jardins – no sentido estrito de “jardins de inverno” – compreenderemos o valor lendário dos tapetes voadores, tapetes que percorriam o mundo (FOUCAULT, 2013, p.24).

4. Heterocronias: O quarto princípio diz que as heterotopias são “frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias” (FOUCAULT, 2013, p.25).

Por este motivo, o cemitério é uma heterotopia por excelência, pois é o lugar para onde vamos quando já não somos mais, lugar, portanto, de uma eternidade que não cessa de nos dissolver. Heterotopia e heterocronia se articulam, em nossa sociedade, de forma bastante complexa. Por um lado, há heterotopias de fixação e acumulação do tempo, como os museus e bibliotecas e, por outro, há heterotopias crônicas, que realizam a fugacidade e a sensação de abolição do tempo, como feiras e festas, como o carnaval, ou as cidades marcadamente turísticas (MORAIS, 2019, p.31).

5. Abertura e fechamento: O Quinto princípio diz que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante” (FOUCAULT, 2012, p.26). Com relação ao seu

acesso, “entra-se (em uma heterotopia) porque se é obrigado (as prisões, evidentemente), ou entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação” (FOUCAUL, 2012, p.26), como nas casas de banho muçulmanas. O autor ainda chama a atenção para heterotopias que ocultam sutis exclusões, não sendo “fechadas ao mundo exterior, mas constituem pura e simples abertura. Todo mundo pode entrar, mas, na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar de uma ilusão e que se entrou em parte alguma” (FOUCAUL, 2012, p.27).

6. Ilusão e compensação: O Sexto princípio discute o papel das heterotopias em relação aos outros espaços:

Elas são a contestação de todos os outros espaços, uma contestação que pode ser exercida de duas maneiras: (...) criando uma ilusão que denuncia todo o resto da realidade como ilusão, ou, ao contrário, criando outro espaço real tão perfeito, tão meticuloso, tão bem disposto quanto o nosso é desordenado, mal posto e desarranjado (FOUCAUL, 2012, p.28).

A partir desse princípios das heterotopias levantados, é possível identificar que “a relação de transformação do espaço acontece como indicação de possibilidade de desvio de um lugar de poder” (MORAIS, 2019, p. 32), através da criação de um novo arranjo espaciotemporal. Um aspecto importante do conceito de heterotopia diz respeito à instauração de lugares paradoxais em meio à normatividade do cotidiano. Dessa forma, as heterotopias teriam a potência de desestabilizar a ordenação presente no espaço urbano. (MORAIS, 2109).

Via de regra, as heterotopias operam justapondo em um recinto ambiências que, normalmente, seriam incompatíveis, estando frequentemente ligadas a recortes singulares no tempo. Esses espaços-tempo singulares não refletem a estrutura social ou a estrutura da produção econômica, mas materializam rupturas da vida ordinária. São carnavalizações da existência cotidiana que operam ritualizando cortes, limiares e desvios, localizando-os (FOUCAULT, 2013).

as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante. Em geral, não se entra em uma heterotopia como em um moinho, entra-se porque se é obrigado, ou entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação. (...) há outras heterotopias que não são fechadas ao mundo exterior, mas constituem pura e simples abertura. Todo mundo pode entrar, mas, na verdade, uma vez que se entrou, percebe-se tratar-se de uma ilusão e que se entrou em parte alguma. A heterotopia é um livro aberto, que tem, contudo, a propriedade de nos manter fora (FOUCAULT, 2013, p.26).

Pode-se fazer uma aproximação dessa forma de operação das heterotopias com a arte, através do conceito de dissenso de Rancière (2012). Para o autor, o dissenso seria a ruptura da concordância entre uma ocupação e uma capacidade, o que significa incapacidade de conquistar outros espaços e tempos. Cria-se um dissenso quando um sujeito que estaria adaptado para uma ocupação específica, põe em ação as capacidades de falar, pensar, sentir e agir que não pertencem a nenhuma ocupação em particular.

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência. É que toda situação é passível de ser fendida em seu interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo (...) a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma topografia do possível (RANCIÈRE, 2012, p.48-49).

Agindo de forma contrária aos mecanismos de disciplina e controle, os espaços heterotópicos podem ser entendidos como promotores de dissensos. Eles atuam no sentido oposto de qualquer tentativa de captura e controle das subjetividades, direcionando a dinâmica cotidiana para “a inscrição dos indivíduos no espaço de poder, e para a decorrente criação de espaços de contestação” (MORAIS, 2019, p.33). Com as heterotopias, Foucault volta sua atenção para a vida cotidiana como um “espaço de criação de processos alternativos à dominação moderna” (MORAIS, 2019, p.37-38).

Sobre uma aproximação com a noção de situação construída situacionista, embora ambos os conceitos sejam destinados a instaurar desarranjos na normatividade cotidiana, a situação constitui-se como parte integrante do próprio cotidiano, buscando revolucioná-lo. Ela apresenta-se como ambiência efêmera, aberta e participativa. Já a heterotopia tende a desvalorizar o espaço público, ao priorizar a proteção das práticas não hegemônicas através de um isolamento espacial, ou seja, a heterotopia tende a criar espaços autônomos e separados dos espaços normatizados do cotidiano. A heterotopia se apresenta de forma excessivamente espacial e privativa, criando recintos próprios (vinculados a certas tipologias). Diferentemente, a situação abre clareiras, operando desvios no cotidiano (PORTO FILHO, 2021).

Um dos principais focos da resistência política em nossa atualidade é a luta contra as formas de uniformização impostas pelo estado e pela mídia (RAGO, 2007). As formas contemporâneas de controle das subjetividades, de captura dos corpos e mentes, evidenciam que nenhuma transformação radical da vida em sociedade é possível se não passar pela transformação dos próprios indivíduos e se não questionar os modos pelos quais estes são levados a se constituírem. A discussão apresentada sobre situação e heterotopia, busca reunir meios de escapar de formas de sujeição e de inventar a si mesmo a partir de práticas de liberdade, apresentando-se como um caminho possível para a construção de novas configurações e agenciamentos na cotidianidade urbana na atualidade.

As abordagens teóricas e práticas que dão forma e problematizam a aproximação da arte e da vida cotidiana discutidas nesse capítulo, auxilia a

perseguir na discussão dos experimentos de que forma eles despertam o entendimento de uma ética criativa, capaz de transformar e ressignificar a vida cotidiana, enunciada como aspiração das vanguardas. Essa base teórico-prática será testada no próximo capítulo por meio da análise de experimentos que situam tais abordagens no contexto da cultura ébria recifense.

4 Experimentação

É que o fantasma da desordem absoluta, a abolição de todas as diferenças, pessoais, sexuais, culturais que a festa do vinho põe em cena – a festa dos loucos – não é realizável em parte alguma, atualmente, na vida social. A conveniência exige que se pare a tempo, a fim, precisamente, de se permanecer no tempo (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p.143).

Na passagem acima, Mayol aponta os limites impostos por uma embriaguez inserida no contexto normatizado da vida social cotidiana. Nesta tese, busca-se identificar os elementos dessa normatização e discutir a realização de desvios desses elementos em contextos específicos, por meio de experimentos, de forma a criar ambiências que busquem se aproximar da desordem absoluta colocada por Mayol, ou seja, que busquem a criação de “contraespaços”, entendidos como unidades espaciotemporais singulares, que podem ser aproximados das noções de “situações construídas” ou de “heterotopias”.

Experimentos são ferramentas de pesquisa usadas para “abordar fenômenos amplos e complexos que não podem ser estudados fora do contexto no qual ocorrem. Tem por objetivo avaliar e aprofundar conhecimentos ainda pouco consolidados” (MORAIS, 2019, p.125). Nesta pesquisa, essas ferramentas metodológicas foram adotadas por permitir uma forma de aprofundamento das noções amplas, da Situação Construída e da Heterotopia, noções voltadas à “uma prática com objetivo de revolucionar aspectos da vida inteira” (MORAIS, 2019, p.125), ainda pouco investigadas no recorte ébrio proposto.

É possível destacar dois elementos recorrentes que se relacionam continuamente na noção de Situação Construída situacionista e um elemento na Heterotopia, verificados a partir desta pesquisa. Da Situação Construída, destacam-se:

1. Cenários materiais da vida: refere-se ao contexto urbano e ao uso

da arquitetura e do urbanismo para o emprego de conteúdos políticos visando uma revolução social. O objetivo seria a construção artificial de unidades espaciotemporais efêmeras e nômades, que deveriam ser construídas e vividas coletivamente (MORAIS, 2019).

2. Comportamentos que esse cenário provoca e que o alteram: diz respeito ao comportamento experimental e coletivo gerado pelos cenários materiais da vida, buscando “promover um jogo lúdico de acontecimentos construtivos, a ponto de constituir um novo momento que emerge da vida normatizada, libertando assim, o indivíduo de sua alienação cotidiana” (MORAIS, 2019, p.123).

Da Heterotopia, destaca-se:

3. Ritualização no cotidiano: refere-se à repetição de procedimentos e comportamentos ligados à um determinado espaço-tempo, de modo a formalizar rupturas, cortes ou deslocamentos na vida cotidiana.

Dessa forma, é possível investigar, a partir desses aspectos e suas implicações, suas aproximações e afastamentos e ainda o modo como se desenvolvem articulados no contexto da cultura ébria recifense. Desse modo, o exame das noções de Situação Construída e de Heterotopia, contextualizadas na atualidade, é a base para análise dos projetos e ações apresentados nos experimentos, que possuem um cunho autoral e utilizam práticas e procedimentos próprios do campo da arte para a sua realização.

Essa base teórico-prática auxilia a identificar na discussão dos experimentos, de que forma eles despertam o entendimento de uma ética criativa, capaz de transformar e ressignificar a vida cotidiana, enunciada como aspiração das vanguardas, e que permeia as ações aqui estudadas.

Embora os experimentos aconteçam de maneira efêmera, operam quebrando certas normas do espaço urbano, dos modos de fazer arte e das formas hegemônicas de embriaguez. São propostas localizadas no limiar entre arte e vida cotidiana, que buscam deslocar de modo temporário determinados espaços e comportamentos, visando construir uma alternativa à normatividade cotidiana, se articulando em espaços físicos específicos e nos corpos dos sujeitos envolvidos.

Esta tese é estruturada em capítulos, sendo o segundo e o terceiro dedicados à fundamentação teórica da pesquisa. O segundo capítulo consiste em uma explanação sobre a embriaguez e sua relação com sociedades e culturas ao longo da história, apresentando um breve apanhado de autores e de ações representativos de experiências urbanas ébrias. O terceiro contém um levantamento e uma discussão teórica geral de conceitos que embasam a discussão de determinadas práticas contidas nos experimentos, sobretudo nos processos que se articulam no cotidiano criando espaços e tempos singulares. O quarto capítulo retoma o arcabouço teórico apresentada nos capítulos anteriores, empregando os conceitos estudados na análise dos experimentos apresentados.

Na seção 4.1. Antecedentes, é apresentado um apanhado de ações passadas do pesquisador que tangenciam ou atravessam a discussão da construção de contraespaços. Relata também o nascimento e o desenvolvimento do projeto da cerveja Turvalina (bebida cujo o pesquisador tem participação na criação e na produção), bem como um panorama das ações e atividades realizadas por meio da Turvalina e seu etendimento de forma expandida, não apenas como negócio de produção e distribuição de bebida, mas como uma plataforma propícia para o desenvolvimento de ações e conexões no contexto cultural e político da cidade.

A seção 4.2. Experimentos diz respeito às ações realizadas por meio da plataforma ébria da Turvalina. No primeiro experimento, “A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico”, são discutidos os procedimentos e ritualizações praticados em um espaço físico (a cozinha) que é ativado momentaneamente enquanto “contraespaço” durante as “cozinhas” festivas e exploratórias do grupo que forma a Turvalina. Assim, busca-se uma aproximação desses eventos festivos com a noção de heterotopia. Discute-se ainda nesse experimento os conflitos e inadequações entre as práticas conformadas por uma ética criativa e alinhadas à uma generosidade artística (que demandam investimento de recursos físicos, temporais, intelectuais, afetivos e financeiros) e a viabilidade econômica e empresarial de uma cerveja entendida enquanto plataforma de criação.

No segundo experimento, “Fonte Urbana”, é discutida a apropriação

de espaços públicos a partir da instalação de equipamentos ébrios em improváveis peças do mobiliário urbano. Assim, busca-se investigar a capacidade de construção de uma nova situação a partir deste desvio do mobiliário, somada à propostas comportamentais e relacionais de modos de bebedeiras que se afastam de um contexto mercadológico da circulação da bebida.

No terceiro experimento, “Deriva Etilica e Deambulação Imaginativa Ébria”, são discutidas errâncias e narrativas ébrias em práticas de deslocamento pela cidade e em práticas de deslocamento no espaço da memória.

Na composição metodológica dos experimentos, é levada em consideração o próprio pesquisador como participante e construtor dos fenômenos urbanos analisados. Dessa forma, os relatos, narrativas e análises são impregnados da intenção do pesquisador, que está imerso no objeto de pesquisa, não pretendendo apreendê-lo, decifrá-lo ou mapeá-lo de uma forma totalizante, mas pretendendo antes interagir e criar com ele, narrá-lo e fazer dos próprios experimentos da pesquisa uma experiência ébria. A embriaguez, entendida como um agitador das energias mais profundas, atravessa o percurso deste doutoramento, sendo um catalisador de sociabilidade, criação, produção de afetos e encontros, e que instiga e multiplica uma série de relações insuspeitas que, ao fim, dão forma ao espaço urbano e a própria vida.

É ainda importante ressaltar que as práticas, realizações e repetições dos experimentos foram interrompidos pela pandemia da covid-19. Pretendia-se montar “Fontes Urbanas” em outros lugares e contextos da cidade; praticar e investigar a formação de um espaço heterotópico durante as “cozinhas” no novo endereço da Turvalina (em março de 2020 houve uma mudança de casa); e se lançar em mais errâncias em experiências ébrias de cidade. Dessa forma, os experimentos podem ser entendidos como ainda em processo de instauração, sendo sua abordagem direcionada para a observação do seu processo criativo. As reflexões contidas nesse tipo de abordagem devem assumir os riscos de precipitações ou de análises pouco conclusivas. Ao mesmo tempo, entende-se que esses experimentos são fruto

de reflexões e estão impregnados de questionamentos e intenções relacionadas às hipóteses dessa pesquisa. Dessa forma, toma-se como objeto de debate nos experimentos, as diversas negociações próprias do processo de instauração dessas propostas enquanto tentativas de construção de ambiências singulares e de práticas desviantes.

Ainda que o isolamento imposto pela pandemia de covid-19 tenha impossibilitado a repetição e o desenvolvimento de alguns experimentos, foi possível testar os três “tipos” de experimentos ébrios desenhados para essa pesquisa ainda antes do contexto pandêmico:

É possível imaginar três tipos distintos de experimentos, que levariam a procedimentos e metodologias também distintos.

O primeiro tipo diz respeito à reunião de um grupo de indivíduos para beber, e, eventualmente, criar contraespaços. Nesse caso, os contraespaços emergiriam de forma espontânea e não planejada a partir de uma sociabilidade ébria. É evidente nessa proposta a possibilidade do contraespaço não ser construído, visto que a simples embriaguez não leva à a construção de contraespaços.

O segundo tipo diz respeito à reunião de um grupo de indivíduos para beber e, intencionalmente, criar contraespaços durante a bebedeira. Nesse caso, a embriaguez estaria intencionalmente incluída no processo criativo de concepção e realização do contraespaço. Nesse sentido, seria possível investigar a compatibilidade da embriaguez com a concepção e a realização de contraespaços. Seria possível discutir tanto a indicação de que só se cria um contraespaço de fato no estado de embriaguez, já que um enfrentamento na esfera da racionalidade tende a ser vencido pelos diversos mecanismos de controle instaurados,

“sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário” (BENJAMIN, 1987, p.33), quanto a indicação de que a embriaguez não seria compatível com a concepção ou a realização de contraespaços, ou que seria necessário um momento a posteriori para uma formulação sóbria e racional para a sua efetiva instauração.

O terceiro tipo diz respeito à reunião de um grupo de indivíduos que se reúne para criar contraespaços voltados para embriaguez. Nesse caso, o processo criativo é voltado para intensificar/complexificar o contexto ébrio, sendo planejada/projetada de forma sóbria e racional a ambiência onde a partir da embriaguez os aspectos espaciais, temporais e comportamentais não hegemônicos acontecem. (MACIEL, 2020. memorial de qualificação).

É possível observar que o experimento “A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico” se aproxima do primeiro tipo de experimento definido acima, onde um “contraespaço” pode ser, ou não, conformado durante a cozinhada, mas, de qualquer modo, a cerveja será produzida e seus produtores irão beber durante esse processo.

Já o experimento da “Fonte Urbana”, se aproxima do terceiro tipo de experimento apresentado. Na “Fonte Urbana” o local de sua realização e sua ambiência são previamente estudadas e projetadas, os componentes para sua montagem são selecionados e há uma divulgação sobre a realização da ação.

Por fim, o experimento da “Deriva Étlica e Deambulação Imaginativa Ébria” se aproxima do segundo tipo de experimento apresentado, onde a embriaguez é condição para a realização da ação.

O exercício de recontar e narrar experiências é uma criação, um empilhamento de distintos tempos heterogêneos acionados pela memória. Subjetividade e objetividade são entrelaçados nesse jogo, podendo as

narrativas e análises apresentadas nos experimentos não decorrerem de uma linearidade temporal e lógica, mas se apresentarem como uma montagem de registros de revelações, memórias, trechos de cadernos de anotação, epifanias, delírios imaginativos, descrições de estados corporais, podendo por vezes, problematizar a distância entre linguagem científica e objeto de pesquisa.

Nesse contexto, a linguagem científica, por vezes, parece não abarcar a profusão de intensidades (manifestadas em imagens, ideias e sentimentos) que emergem à consciência em estados ébrios. A linguagem perde a sua força, utilidade e significado, determinações fundamentais para o pensamento científico (PRACIANO, 2014). A experiência ébria e seus conteúdos tomam uma nova forma que escapam à tentativa de posse que a racionalidade comumente empreende por meio da linguagem. Walter Benjamin expõe essa contradição (posta nesta pesquisa), quando toma a linguagem científica, objetiva e racional enquanto obstrutora da clareza de um conhecimento direto e intuitivo, induzido em um contexto de experiências ébrias: “O objeto de nossa atenção murcha subitamente, mal a linguagem lhe toca” (BENJAMIN, 2017, p.149).

4.1 Antecedentes

Especificamente nessa seção, escrevo em primeira pessoa, por se tratar de uma apresentação de meus antecedentes: formação, projetos, trabalhos e a história da Turvalina.

Meu interesse pelos atravessamentos da arte no cotidiano e no espaço urbano tem início no período da graduação em arquitetura e urbanismo na UFPE, onde tive o primeiro contato com o pensamento situacionista por meio do livro *“Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade”* (2003), da professora e pesquisadora Paola Jacques. Esse interesse se desdobrou em duas experiências significativas para mim.

O primeiro desdobramento diz respeito à realização de uma dissertação de mestrado finalizada em 2013. Intitulada *“O détournement em*

intervenções urbanas: métodos situacionistas na arte contemporânea brasileira”, a pesquisa foi desenvolvida no PPGDesign-UFPE e orientada pelo professor Gentil Porto Filho (coorientador desta presente tese). Nesta pesquisa, discuto o uso de técnicas situacionistas em processos artísticos inseridos em um contexto mais amplo da dinâmica cotidiana.

O segundo desdobramento, que se deu concomitantemente ao primeiro, diz respeito à determinados projetos desenvolvidos dentro do VAASTU, coletivo | escritório de arquitetura do qual fui cofundador com seis amigos, todos recém graduados em arquitetura na UFPE¹². No VAASTU, além da rica troca cotidiana com os integrantes do grupo (que atualmente, após o fim do coletivo em 2014, é reativada em projetos esporádicos), iniciei a prática de intervenções, interferências e experimentações no espaço urbano. Ações como a *performance* Rega (2012) e intervenções como Distrito da luz vermelha (2013), a ação urbana Pandemônio (2013), e Ouvido de Charlotte (2013) foram realizadas nessa época. Outros projetos que seguem a mesma linha aconteceram após esse período do VAASTU, como a *performance* Visceras (2015), a intervenção sonora Algoz do Brasil (2016) e a ação Rádio Bike (2017).

Figura 30 e 31 – *Performance Rega*



Fonte: Bia Baggio (2012)

¹² O VAASTU era formado por Adriana Rozendo (xuxu), Amanda Florêncio, André Moraes, Larissa Almeida, Paulo Cesar (PC) Silva, Sávio Machado e Vitor Maciel.

Figura 32 – Intervenção urbana Distrito da Luz Vermelha



Fonte: Vitor Maciel (2013)

Figura 33 – Intervenção urbana Distrito da Luz Vermelha



Fonte: Vitor Maciel (2013)

Figura 34 – Intervenção urbana Distrito da Luz Vermelha



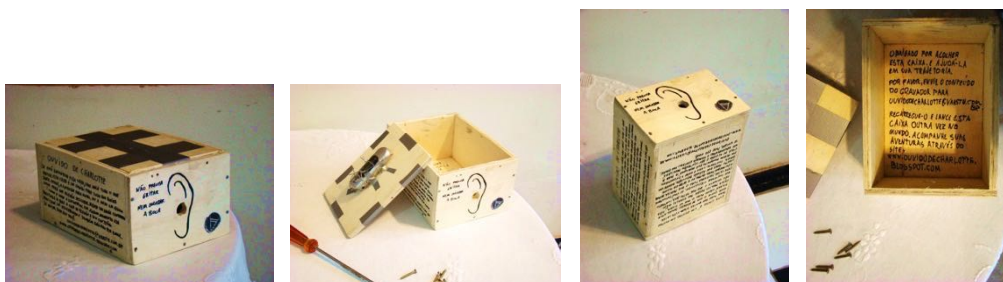
Fonte: Vitor Maciel (2013)

Figura 35 – Ação urbana Pandemônio



Fonte: Bia Baggio (2013)

Figura 36, 37, 38 e 39 – Ação urbana Ouvido de Charlotte



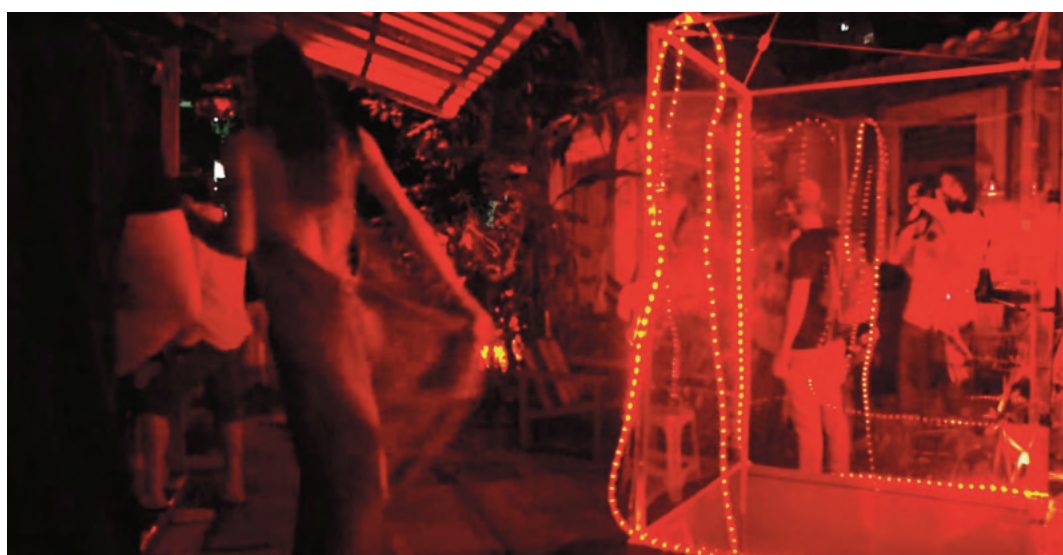
Fonte: Vitor Maciel (2013)

Figura 40 e 41 – Ação urbana Ouvido de Charlotte



Fonte: Bia Baggio (2013)

Figura 42 – Performance Visceras



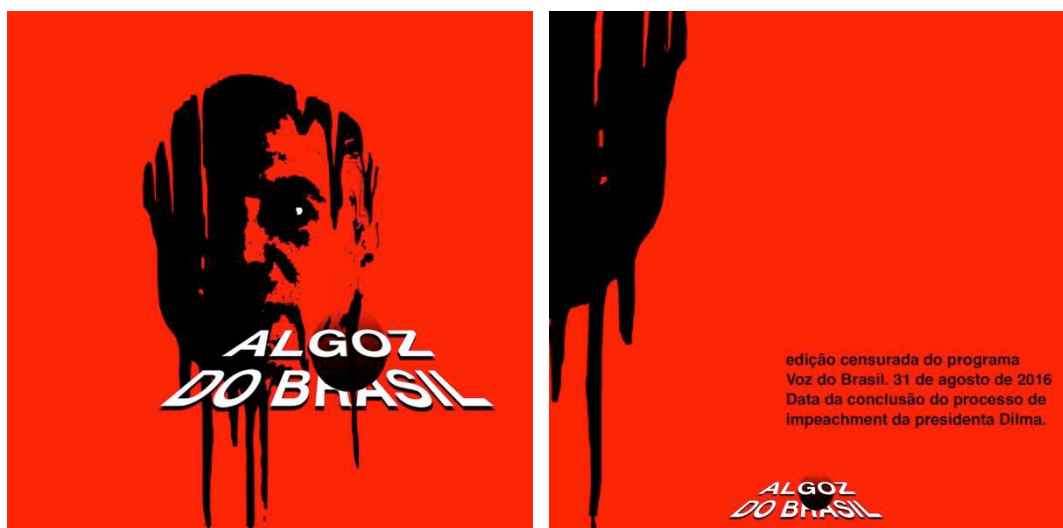
Fonte: Bia Baggio (2015)

Figura 43 – Performance Visceras



Fonte: Bia Baggio (2015)

Figura 44 e 45 – Intervenção sonora Algoz do Brasil



Fonte: Vitor Maciel (2016)

Figura 46 e 47– Intervenção sonora Algoz do Brasil



Fonte: Vitor Maciel (2016)

Figura 48 e 49 – Ação urbana Rádio Bike



Fonte: Bia Baggio (2017)

Figura 50 e 51– Ação urbana Rádio Bike



Fonte: Vitor Maciel (2017)

Os trabalhos acima citados, têm como base algumas problemáticas que atravessam essa tese, como a utilização de técnicas e procedimentos vanguardistas e a imprecisão da fronteira entre arte e vida cotidiana instaurada em determinadas ações: na *performance* “Rega”, o ambiente projetado pelo coletivo VAASTU para o evento “casa-cor” é desviado durante a ação, que se configura pela rega ininterrupta das plantas penduradas no ambiente projetado e pelo consequente extravasamento da água dos vasos, que molham os passantes; na intervenção “Distrito da Luz Vermelha”, a operação fundante da proposta é um desvio nos postes de iluminação pública, realizado com a inserção de filtros vermelhos nas luminárias da Av. Conselheiro Aguiar (local de prostituição na cidade); na ação “Pandemônio”, o cenário material artificialmente desviado pela luz vermelha da intervenção “Distrito da Luz Vermelha” é deflagrador dos comportamentos experimentais

vivenciados na ação; na ação “Ouvido de Charlotte”, um objeto é construído e deixado em espaços públicos da cidade para ser encontrado. É possível ler instruções escritas no objeto direcionadas à pessoa que o encontrar. O “Ouvido de Charlotte” se apresenta, portanto, como um acaso, uma centelha poética na rotina cotidiana da cidade; na intervenção sonora “Algoz do Brasil”, um programa de rádio é criado a partir do desvio do tradicional programa “A voz do Brasil”, que vai ao ar diariamente às 19h em emissoras de rádio de todo o Brasil. O programa “Algoz do Brasil” circulou através de equipamentos de som de vendedores ambulantes de CDs, que tocavam o “Algoz do Brasil” precisamente às 19h nas ruas da cidade; a ação “Rádio bike” foi um desdobramento das investigações iniciadas com “Algoz do Brasil”. Na ação, uma estação de rádio de curto alcance foi montada em uma bicicleta e circulou pelas ruas da cidade em bicicletas (passeios de grupos de ciclistas pela cidade). Aparelhos de rádio a pilha foram distribuídos para a ação e os participantes eram convidados a sintonizar a rádio em seus celulares. Durante o deslocamento da bicicletada, pausas eram feitas de forma circunstanciais para a realização de entrevistas e uma batalha de *hip hop* promovida pelo grupo “batalha da escadaria¹³” foi transmitida pela rádio, fruto do encontro circunstancial entre a bicicletada e a aglomeração gerada pela batalha.

Essas ações estavam bem próximas do meu tema de entrada neste processo de doutoramento, iniciado em 2016. A primeira versão do projeto de pesquisa era intitulado “Crítica e utopia em intervenções urbanas: técnicas situacionistas em dois experimentos na cidade”. A proposta de uma reflexão sobre a embriaguez enquanto pesquisa acadêmica só seria desenhada em 2017.

Sobre minha relação com a embriaguez, posso dizer que ela dava de uma forma normatizada. Meu contato com os inebriantes acontecia, sobretudo, como um modo de interação social. O interesse em relacionar a embriaguez à questões éticas, estéticas, existenciais, urbanas e políticas, e

¹³ Grupo que surgiu em 2008 e que é promotor de batalhas entre MCs. Essas batalhas geralmente acontecem em calçadas do Centro do Recife. O público forma um círculo em torno dos competidores e, ao fim de cada rodada, é decidido qual MC saiu vitorioso.

deslocá-la para um lugar que até então, para mim, pertencia ao domínio da arte, tem início apenas após o surgimento da Turvalina.

Dessa forma, a Turvalina ganha um grande espaço nessa pesquisa, estando presente nos três experimentos realizados e em grande parte destes “antecedentes”.

A cerveja Turvalina nasce na noite de sábado, dia 09 de agosto de 2014, em uma festa de “lançamento” que agregava também os aniversários de seus criadores (Bia Baggio e Vitor Maciel), ambos aniversariantes de agosto. Após a primeira “cozinhada” (brassagem), feita na cozinha de casa e repleta de precariedades e gambiarras para o preparo da cerveja, ficamos muito empolgados com a probabilidade de um bom resultado da brincadeira da cerveja, por causa das provas e testes preliminares que começamos a fazer alguns dias após a cozinhada.

A cerveja, do modo que até hoje preparamos, leva quase um mês para ficar pronta e nos demos conta de que isso aconteceria entre as datas de nossos aniversários. Essa coincidência da data, somada à uma expectativa crescente de um bom resultado na primeira tentativa, deu início à uma série de ações que levariam, mais tarde, ao atual entendimento da Turvalina enquanto plataforma de criação. Decidimos fazer uma festa de aniversário/lançamento e para a ocasião, o nome Turvalina foi definido (termo inventado por Bia Baggio, derivado da palavra turva), o rótulo da primeira receita foi desenhado, bem como o nome desse primeiro rótulo/poção foi determinado: Receita N.1 ou alquimia irresponsável.

Figura 52 – Rótulo Turvalina n.1 ou alquimia irresponsável



Fonte: Vitor Maciel (2014)

Após o envase da cerveja nas garrafas e da impressão dos rótulos, fizemos com esses elementos um vídeo-convite em *stop-motion* para a festa de lançamento, divulgado pelo meu perfil do facebook e pelo perfil de Bia¹⁴.

Figura 53 e 54 – Vídeo-convite Turvalina



Fonte: Bia Baggio (2014)

¹⁴ Bia Baggio é cervejeira, montadora audiovisual e criadora do espaço pé de planta.

A festa oferecia como atrativo, e razão de existir, a distribuição da cerveja produzida (nesse início era produzido apenas uma grade de cerveja por cozinhada). Por causa da quantidade limitada, pedimos para que as pessoas levassem mais bebidas para serem compartilhadas quando a Turvalina acabasse, o que aconteceu muito rápido. Acredito que a maioria dos participantes da festa nem chegaram a provar dessa primeira Turvalina produzida.

Figura 55 – Festa de lançamento da Turvalina



Fonte: Bia Baggio (2014)

Embora o engradado de Turvalina tenha acabado rapidamente, a festa de lançamento durou até o amanhecer. A casa nossa lotou (inclusive com pessoas desconhecidas, que não sabemos como souberam do evento), a festa transbordou para a rua¹⁵ e, ao final, já estávamos com uma infinidade

¹⁵ A casa 172 da rua da Alegria foi o primeiro endereço da Turvalina. A vizinhança da rua é bastante heterogênea, sendo habitada por uma rica diversidade de personagens. A casa 172 também foi habitada por um tempo por outro pesquisador do MDU, André Moraes, que fez experimentos (intervenções efêmeras) nessa rua para sua dissertação, que discutia o urbanismo tático. André chegou a fazer sua defesa da dissertação na rua, projetando a apresentação em um muro da vizinhança. Na ocasião da defesa, a Turvalina habitava a casa 214 da mesma rua, e montamos uma choppeira para distribuição e venda de cerveja durante a apresentação.

de encomendas de garrafas de uma esperada segunda cozinhada (encomendas tanto de pessoas que beberam e gostaram da cerveja, quanto de pessoas que nem chegaram a provar).

Nesse primeiro momento da Turvalina, formada apenas por Bia e Vitor, outros quatro rótulos são criados, as experiências de rua com a Turvalina são iniciadas e as primeiras parcerias são estabelecidas.

Figura 56 – Rótulo Turvalina n.2 ou dopamina/ml



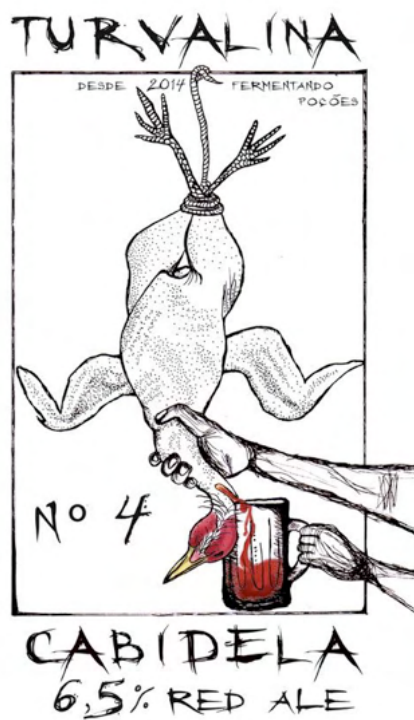
Fonte: Bia Baggio (2014)

Figura 57 – Rótulo Turvalina n.3 ou pé da preta



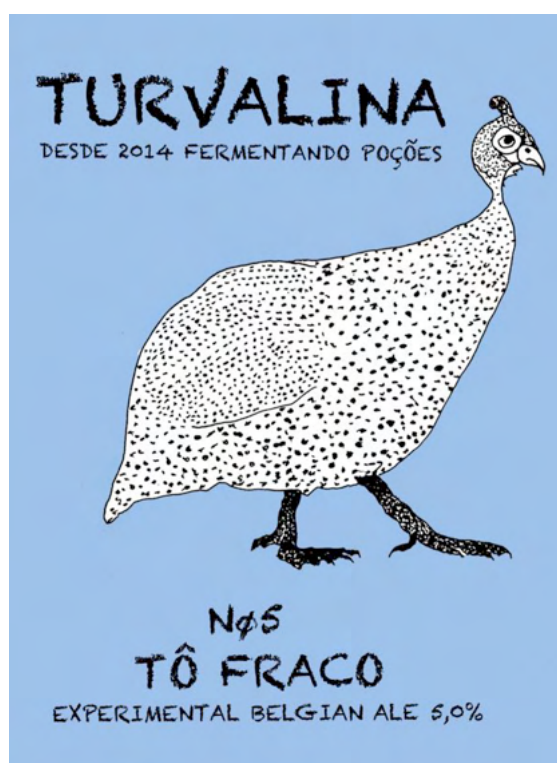
Fonte: Vitor Maciel (2014)

Figura 58 – Rótulo Turvalina n.4 ou cabidela



Fonte: Bia Baggio (2014)

Figura 59 – Rótulo Turvalina n.5 ou tô fraco



Fonte: Vitor Maciel (2015)

Em 2015, escuto a música “Cerveja Caseira 666”, de autoria de Paulo do Amparo¹⁶ (Paulinho), Grilowsky¹⁷ (Grilo), Wander Wildner¹⁸ e Matheus Torreão¹⁹. A música dava instruções sobre os modos de fazer e os modos de beber de uma bebida fictícia, a cerveja 666, feita de uma forma muito precária, filtrada em “um daqueles saquinhos de lavar calcinha na máquina de lavar”. Entro em contato com Paulo do Amparo (que já conhecia de vista e acompanhava o trabalho como músico e artista plástico), propondo fazer uma cerveja 666 da forma mais próxima possível das instruções da música. Paulinho topa a ideia e conversa com Grilo e Wander, que também embarcam na experiência. Uma data foi agendada com Paulinho e Grilo para a cozinhada na casa da rua da Alegria. Wander Wildner, que também é

¹⁶ Paulo do Amparo é cervejeiro, artista plástico, *performer*, poeta, roteirista, músico, compositor e inventor e construtor de instrumentos musicais elétricos e eletrônicos.

¹⁷ Grilowsky (Gustavo Mendonça) é cervejeiro, músico, compositor, realizador audiovisual e *performer*. Foi membro da produtora de vídeo experimental Telephone Colorido e do coletivo Molusco-Lama.

¹⁸ Wander Wildner é cervejeiro, músico e compositor.

¹⁹ Matheus Torreão é músico, compositor, ator e roteirista. Matheus não teve aproximação com a Turvalina.

cervejeiro caseiro e mora em Porto Alegre, participa discutindo adequações na receita e nos modos de preparo, de forma a viabilizar a produção da cerveja com os equipamentos disponíveis na Turvalina. O resultado é a Turvalina 666, com rótulo de autoria de Paulo do Amparo.

Figura 60 – Rótulo Turvalina 666



Fonte: Paulo do Amparo (2015)

Figura 61, 62 e 63 – Estudos para rótulo Turvalina 666



Fonte: Paulo do Amparo (2015)

Passamos a repetir com frequência as cozinhas da Turvalina 666 com Paulinho e Grilo. A parceria se estreita e se consolida. Em algum momento, eu e Bia nos damos conta de que Paulinho e Grilo não são mais parceiros e sim integrantes da Turvalina. Com a entrada dos dois, a dimensão estética e experimental da Turvalina é ampliada e a prática de ações e experimentos em diversas mídias e suportes (música, fotografia, audiovisual, encontros, festas, material gráfico, cozinhas festivas, intervenções na cidade) é intensificada.

Figura 64, 65 e 66 – Cozinhas da Turvalina



Fonte: Bia Baggio (2015)

Em uma das visitas de Wander Wildner ao Recife, agendamos uma cozinhada da Turvalina 666 com a participação de todos os cinco. Alguns convidados e visitas inesperadas aparecem e a cozinhada se transforma em uma longa festa. Os convites para participação em cozinhas já eram uma prática antes da incorporação de Paulinho e Grilo ao grupo (cozinhar a cerveja junto já havia se tornado uma forma de estabelecer parcerias), mas tornaram-se mais frequentes, festivas, públicas e estetizadas com a chegada dos dois. Nesse dia, Wander nos conta que tinha o desejo de se tornar (ele mesmo) um tipo de cerveja. Uma cerveja “tipo Wander”. Ele faz referência às lembranças de quando era criança, relacionadas a laranjas e naves espaciais. Pouco menos de dois meses depois, surge a Turvalina Wander: cerveja tipo Wander Ale.

Figura 67 – Rótulo Turvalina Wander Ale



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Figura 68, 69, 70, 71, 72 e 73 – Estudos para rótulo Wander Ale

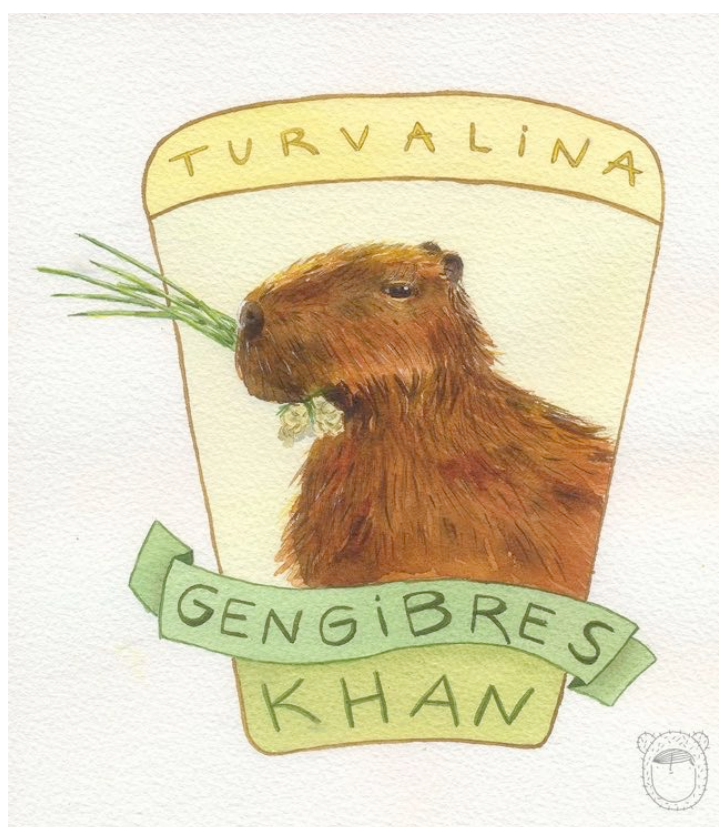


Fonte: Paulo do Amparo (2016)

A partir dessa configuração que incluía Paulinho e Grilo como integrantes do grupo, passamos a entender a Turvalina como uma plataforma de criação, propícia para o desenvolvimento de ações e conexões no contexto cultural e político da cidade. Nesse sentido, é possível pontuar a construção de uma rede de sociabilidade que seria improvável sem essa plataforma. Entre esses encontros e parcerias, podemos destacar a criação do rótulo desenvolvido por Simoninha (artista plástica Simone Mendes) para a cerveja Turvalina Gengibres Khan, criada para o lançamento do álbum “a concorrência é demais” do músico Graxa; o rótulo desenvolvido pelo artista Fernando Peres para a cerveja Turvalina Lesbian Beer, criada para o Lesbian Bar, espaço cultural festivo coordenado por ele; eventos ébrios e festivos realizados em parceria com artistas e agitadores da cena cultural local como os músicos Thelmo Cristovam e D Mingus, a atriz e performer Irma Brown (coordenadora da Galeria MauMau), o chef de cozinha Kovacic, o fotógrafo e coordenador do Texas Bar Pedro Escobar, o artista plástico e coordenador do ateliê amparo 40 Daaniel Araújo, entre outros; a aproximação com

espaços integrantes de um circuito independente de cultura e arte da cidade como a Galeria Maumau, o Texas bar, a Tv tumulto, o Sebo Casa Azul, o Coletivo Sexto Andar, o ateliê Amparo 40, o Suplex Xangai, entre outros; a aproximação com espaços vinculados à lutas e à resistência social, como o armazém do campo do MST, e de ativismo urbano, como a Ameciclo (Associação Metropolitana de Ciclistas do Recife); a parceria com a cervejaria portuguesa A.M.O., com a troca de receitas e processos de produção cervejeira; entre outros. Essas parcerias se davam de forma muito variada, podendo se tratar apenas da disponibilização e venda da cerveja no lugar, como poderia ser realizada a partir de ações realizadas no local (como o “Copo sem órgão, realizado no Lesbian bar) ou de eventos criados e realizados conjuntamente com determinados parceiros.

Figura 74 – Turvalina Gengibres Khan



Fonte: Simone Mendes (2017)

Figura 75 – Turvalina Lesbian Beer



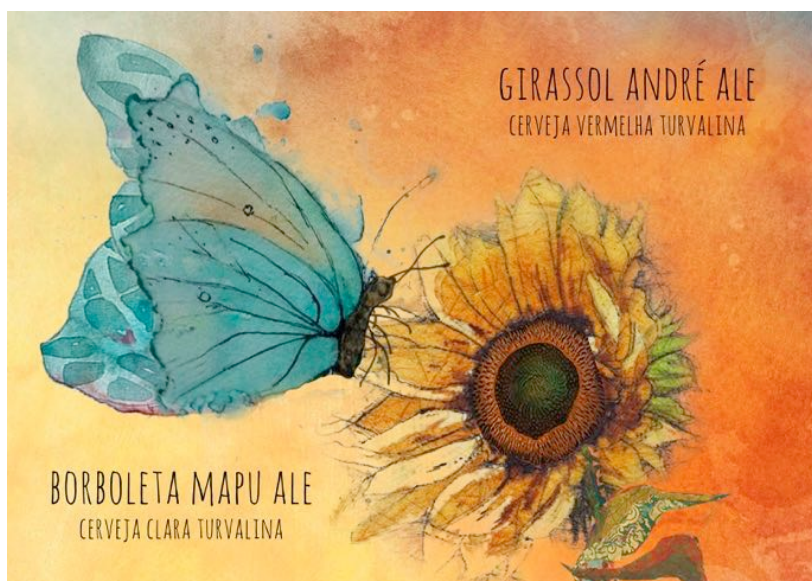
Fonte: Fernando Peres (2015)

Figura 76 – Rótulo da receita 666 produzida na cervejaria portuguesa A.M.O.



Fonte: Paulo do Amparo (2019)

Figura 77 – Cartaz para cerveja de casamento, André e Mapu



Fonte: Bia Baggio (2020)

Figura 78 e 79 – Cartaz para cerveja de casamento, Nati e Diego / Cartaz em homenagem ao Dr. Cléber, cirurgião que operou ombro e cotovelo de Vitor



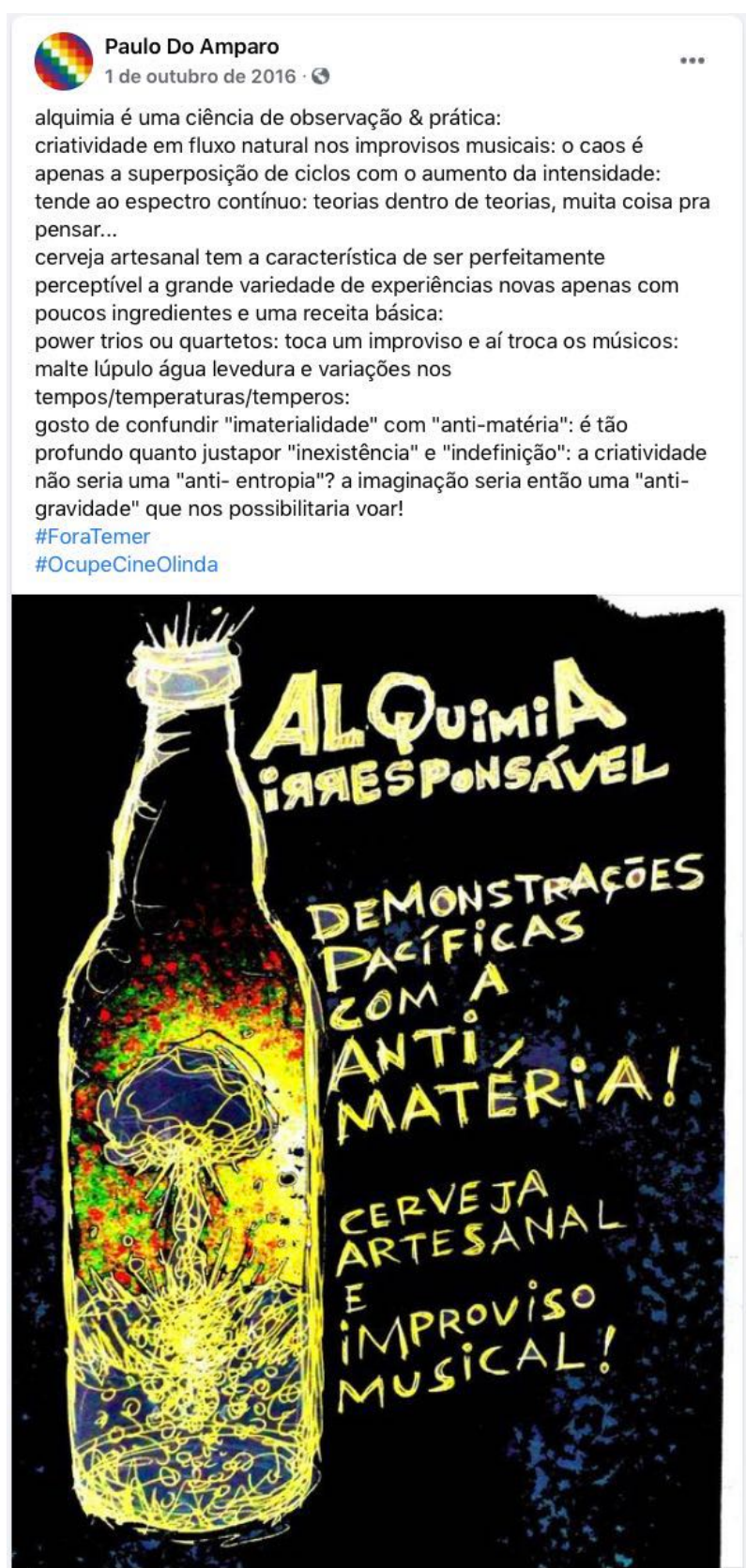
Fonte: Vitor Maciel (2016)

Figura 80 – Cartaz para Suplex Xangai



Fonte: Paulo do Amparo (2018)

Figura 81 – Cartaz e chamada para evento



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Figura 82, 83 e 84 – Reportagens de Revistas e Jornais locais



Fonte: Vitor Maciel (2018)

Toda essa movimentação nos rendeu em 2018 o inesperado e improvável prêmio “Marcas Preferidas de Pernambuco”, na categoria cerveja artesanal. Em uma matéria da coluna social de um jornal do Recife:

A sociedade pernambucana compareceu em peso ao Arcádia do Paço Alfândega para prestigiar o Marcas Favoritas. O evento, promovido pelo Diário de Pernambuco, premiou as marcas que conquistaram os corações dos pernambucanos neste ano de 2018 (ALBERTO, 2018).

Ficamos muito surpresos ao saber da premiação. A organização do evento não entrou em contato com a Turvalina para que participássemos da festa ou retirássemos o prêmio (uma espécie de placa ou troféu). Só soubemos do prêmio por meio de uma amiga, que viu a matéria no jornal e ligou para “tirar onda” e dar os parabéns. Até hoje não sabemos como o nome da Turvalina foi aparecer nessa premiação.

Figura 85 – Prêmio marcas preferidas

Queijo	Regina
Leite	Ninho
automóveis	
Fábrica de automóveis	Fiat
Revendedora da GM / Chevrolet	Autonunes
Revendedora da Fiat	Italiana
Revendedora da Volkswagen	Disnove
Revendedora da Ford	América Veículos
Revendedora Jeep	Concessionária Jeep Fiori
Bateria para automóveis	Moura
bebidas	
Uísque	Johnnie Walker
Rum	Montilla
Aguardente	Pitú
Cerveja	Skol
Água mineral	Indaiá
Refrigerante	Coca-Cola
Vinho nacional	Quinta do Morgado
Café	Santa Clara
Cerveja artesanal	Turvalina
construtoras	
Construtoras	Moura Dubeux
Imobiliárias	Paulo Miranda
construção	
Loja de materiais de construção	Armazém Coral / Achaqui
Cimento	Poty
Tinta	Coral
Home center	Armazém Coral / Achaqui

Fonte: Diário de Pernambuco (2018). Disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/economia/2018/08/as-marcas-preferidas-dos-pernambucanos.html>

Em 2015, decidimos aumentar nossa capacidade de produção de cerveja a cada cozinhada. Conseguimos três panelões, tão grandes que quase não passaram pela porta da casa 172, e mal cabiam dentro dela. Eu e Bia decidimos nos mudar para uma casa maior, onde coubesse a nova parafernália da Turvalina, que ainda não tinha sido sequer testada por falta de espaço. Encontramos uma casa maior na mesma rua da Alegria, a pouco menos de cinquenta metros de distância, a casa 214. Com a mudança, percebemos que a Turvalina havia se tornado, sobretudo, um bem afetivo, como um piano cheio de histórias e que está na família há gerações, mas que só entra ou sai de dentro de casa com um guindaste.

Se nos mudamos para a casa 214 por causa da Turvalina, também tivemos que sair dela pelo mesmo motivo. É impressionante como as relações de vizinhança podem mudar em menos de cinquenta metros de distância. Durante o período da Turvalina na casa 172, nunca houve problemas com os eventos festivos ou de qualquer outra natureza com a vizinhança. Na casa 214, já no segundo evento festivo que realizamos, instaurou-se uma situação violenta de conflito com três casas da vizinhança que nos pareceu incontornável. É verdade que, apesar de nossa preocupação com o horário de encerramento (previsto para acabar às 22h), a festa causou uma grande movimentação na rua.

O evento aconteceu no final da tarde do dia 02 abril de 2016, no salão da casa onde aconteciam as cozinhas da Turvalina. A princípio, seria um encontro tranquilo e com pouca gente, cujo o ponto alto seria uma improvisação musical de D Mingus e Grilowsky em cima de uma projeção do filme *"The holy mountain"*, de Jodorowsky. A poucos dias do evento, porém, amigos entram em contato comigo falando sobre a festa de aniversário do Tucano da Boa Vista²⁰, que aconteceria no mesmo 02 de abril. Haveria uma grande festa de comemoração que acabaria com uma orquestra de frevo saindo em cortejo pelas ruas da Boa Vista. Combinamos que o cortejo passaria em frente da casa 214, ficaria pelo tempo de algumas músicas, e seguiria seu percurso.

²⁰ Figura boêmia do bairro da Boa Vista e pai do amigo arquiteto e quadrinista Vitor Valença.

Figura 86 – Grilo e D mingus improvisando sons com projeção de filme de Jodorowsky



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Figura 87 – Cartaz da “festa do tiro pra cima”



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Por volta das 21h, a orquestra de frevo dobra a esquina e entra na rua da Alegria. Dentro da casa 214, D Mingus e Grilowsky improvisavam uma trilha *noise* cheia de ruídos, durante a projeção do filme. Acompanhando a orquestra de frevo, uma horda de ébrios em fúria atravessa a rua e para em frente à casa 214. O improviso musical e a projeção do filme são interrompidos e a orquestra entra em fila no salão, seguida por uma parte da horda dionisiaca. A casa e o espaço da rua em frente à casa lotam de gente, enquanto a orquestra inflama a todos com frevo. Após uma evolução arrebatadora, a orquestra encerra a apresentação e o cortejo no salão da casa 214. No entanto, a horda ébria permanece ali na casa e na rua. Uma confusão geral se instaura e, pouco antes das 22h, uma correria e gritos se sobrepõem ao desregramento reinante: um vizinho, que é policial, havia dado um tiro para cima em frente à casa, enquanto mandava acabar com a festa. Junto a ele, outros vizinhos também pediam pelo fim da festa. Alguns estavam indignados por haver casais homoafetivos “se beijando no meio da rua”. Outros reclamavam do bando de drogados perturbando a vizinhança. Já o vizinho que deu o tiro para cima (e logo depois fez ameaças dizendo que o próximo tiro não seria para cima), achava inadmissível que algumas pessoas fumassem maconha na calçada, em frente à sua casa. Esse evento ficou conhecido como “a festa do tiro pra cima”.

Poucas semanas após o evento, fiscais da prefeitura batem na porta da casa 214, explicando que havia recebido uma denúncia sobre a produção de cerveja no local²¹. A recomendação do fiscal foi de que tentássemos resolver o conflito com o denunciante, pois se as denúncias continuassem, ele teria que tomar providências. Decidimos nos mudar mais uma vez...

Nessa ocasião, decidimos tirar a Turvalina de dentro de casa. Fizemos uma parceria com a Cervejaria Pernambucana, levamos nossa parafernália para lá e passamos a utilizar a cozinha deles, no bairro da Encruzilhada, para nossa cozinhada. Nesse lugar, que ofertava as facilidades e equipamentos

²¹ Até hoje a Turvalina não é regularizada. No Brasil, não existe regulamentação que contemple uma produção de cerveja tão pequena quanto a da Turvalina. Para a regularização, a categoria de menor escala seria a de microcervejaria, que considera como micro uma produção mensal de até 200.000 litros de cerveja. A produção mensal da Turvalina girava em torno de 450 litros em 2019, antes da pandemia.

de um espaço mais profissional, voltado especificamente para a produção da cerveja, perdemos a conexão com a dimensão íntima e festiva que havíamos construído nas cozinhas das casas da rua da Alegria. Dessa forma, decidimos sair do espaço da Cervejaria Pernambucana. Passamos ainda pela garagem da casa de uma amiga, no bairro de Campo Grande, para então, no início de 2019, alugarmos uma casa maior, no bairro de Santo Amaro, para termos a Turvalina ocupando novamente a sala de nossa casa.

Podemos destacar algumas ações que aproximam o entendimento da Turvalina enquanto plataforma de invenção e dispositivo de experimentação ética e estética: A ação O Copo sem Órgãos foi realizada no Lesbian Bar em 2018, e consistiu na disponibilização de diversos ingredientes, temperos e bebidas para a criação de misturas e invenções com o uso de vidrarias de laboratório. Na ocasião, drinks esfumaçantes, terríveis e desejantes foram criados e tragados.

Figura 88, 89 e 90 – O Copo sem Órgãos



Fonte: Fernando Peres (2018)

Outro exemplo é a AMBOV: América Bovina, nome que damos à cerveja quando, por qualquer motivo, o resultado da cozinhada não fica muito bom, fica ruim ou mesmo intragável. A aparição de uma AMBOV é tratada sempre como um grande acontecimento na Turvalina. Criamos rótulos para cada leva “defeituosa” da AMBOV e fazemos o evento Invocação da AMBOV, onde a cerveja é distribuída gratuitamente ou a preço muito baixo. O prejuízo financeiro²² gerado por uma AMBOV é assumido por Vitor e Bia e a viabilização dos eventos relacionados à AMBOV se dá, sobretudo, a partir de trocas não monetárias entre os parceiros da Turvalina que se interessam pela proposta, contribuindo com a disponibilização de espaço, sistema de som, etc. Esses eventos podem ser bem pequenos e íntimos, como também podem ter um caráter mais público, com alguma divulgação e “atrações”, que são “remuneradas” com muita AMBOV.

Figura 91, 92, 93 e 94 – AmBov



Fonte: Paulo do Amparo (2015)

²² Os aspectos financeiros da Turvalina serão melhor discutidos na seção 4.2.1. “A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico”.

Figura 95, 96 e 97 – AmBov



a primeira reação da AmBov (américa bovina, grupo anarquista alcoólico, exército sem guerra, eterno carnaval cotidiano...) a respeito da proibição dos camarotes privatizando espaço público foi positiva e de apoio total, mas aí eles se lembraram que se não tiver camarotes como é que eles vão entrar de penetras pra beber de graça?

👍 Grilo Tchubas Mendonça e outras 10 pessoas 19 comentários

👍 Curtir

💬 Comentar

➦ Compartilhar



Paulo Do Amparo

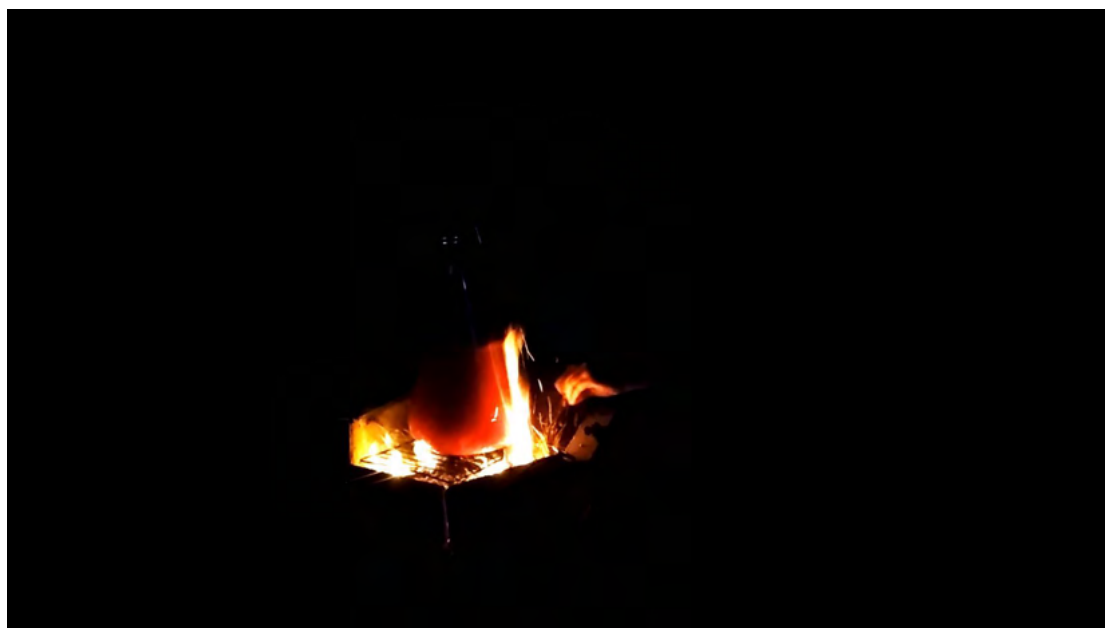
a AmBov leva muito a sério essa tradição de pular o muro, fingir que conhece alguém e fazer cara de cachorrinho abandonado pra turma ficar com pena e deixar entrar no baile

Fonte: Paulo do Amparo (2015)

Em março de 2020, pouco antes do início da quarentena, nos mudamos para uma casa nos Aflitos, e trouxemos o “piano” (parafernália da Turvalina) nas costas, conformando mais uma vez a cozinha enquanto espaço íntimo e doméstico, já que percebemos ser esse um aspecto fundamental para seu funcionamento enquanto plataforma de invenção e dispositivo de experimentação. Geralmente, é nesse espaço e durante ou após as cozinhas que as ideias, projetos e experimentações estéticas ganham forma.

Durante a quarentena (iniciada em meados de março de 2020) imposta pela pandemia da Covid-19, as atividades coletivas da Turvalina foram interrompidas. Nesse tempo, eu e Bia fizemos experimentações que exploraram essa dimensão do isolamento social imposta pela pandemia. Em uma madrugada, fizemos uma fogueira no quintal de casa e nela cozinhamos uma poção fermentada a base de melancia. A ambiência dessa cozinha foi pensada para a produção de um registro audiovisual. Esse cenário e a produção do vídeo nos levou a experimentar um série de comportamentos e ações durante a cozinha. Dançamos e cantamos ao redor da fogueira, fizemos anotações, registros fotográficos e de vídeo. Chamamos as sobras, os resquícios e os registros dessa noite de “diário maldito ou o livro das maldições”. Ainda não sabemos muito bem o que fazer com esse material e com essa experiência, mas intuo ser o princípio de experimentações que busquem construir “Situações domésticas”.

Figura 98 – Preparo do fermentado de melancia



Fonte: Bia Baggio (2020)

O levantamento desse histórico apresentado, permitiu a visualização panorâmica de contextos, ambientes, pessoas e parcerias que atravessaram de algum modo a Turvalina (e a mim) até aqui. Encontros, cooperações, aventuras, planos e devaneios compartilhados por meio dessa plataforma e praticados no contexto de uma cena cultural ébria, que agora parece tão distante, e que precisa urgentemente ser reinventada e construída na realidade pandêmica e pós-pandêmica.

Também a partir desse histórico apresentado, é possível perceber o local de proximidade em que me posicionei enquanto pesquisador com relação ao objeto estudado. Um local onde os limites entre as especificidades dos campos do urbanismo, do design e da arte podem, talvez, ser borrados por uma dimensão ébria que atravesse a pesquisa científica. Ou seja, sem a convivência intensa e estreita com alguns dos sujeitos apresentados na pesquisa, esse trabalho não seria possível. Os experimentos apresentados a seguir são fruto dessa vivência ébria iniciada em 2014 com o surgimento da Turvalina.

Figura 99 – Turvalina



Fonte: Bia Baggio (2021)

4.2 Experimentos

Nesta seção, os experimentos ébrios realizados para tese são discutidos e analisados a partir dos conceitos e dos autores anteriormente apresentados.

Discute-se aqui como essas propostas transformam temporariamente determinados espaços, tempos, comportamentos e existências através da construção e vivência de ambiências ébrias singulares.

4.2.1 A cozinha da cerveja Turvalina enquanto espaço heterotópico

A cozinha da Turvalina (apresentada na seção 4.1) é o lugar onde a cerveja é produzida. Neste tópico, discute-se criticamente as aproximações e afastamentos das diversas configurações dessa cozinha enquanto uma ambiência ébria singular. A primeira cozinha da Turvalina foi a própria casa de seus criadores (Bia e Vitor), no n.172 da rua da Alegria, no bairro da Boa Vista. Além dessa casa, ela habitou outros cinco endereços, sendo apenas dois deles fora do lugar de moradia de seus criadores. É possível considerar em grande medida, portanto, a cozinha da Turvalina como um experimento urbano caseiro.

Aqui, a heterotopia (discutida no capítulo 3) é o conceito chave utilizado para análise. Com ênfase na dimensão espacial, o conceito de heterotopia de Foucault (2013) é tratado em termos tipológicos e valoriza a estrutura e repetições dos fenômenos. Dessa forma, a noção de heterotopia se apresenta especialmente pertinente para a problematização da cozinha da Turvalina, visto que esta constitui um tipo espacial específico (cozinha), com um programa de uso específico (preparo de cerveja) e atrelado à um recorte singular de tempo (o dia da cozinhada da cerveja). É importante ressaltar que a análise não se reduz às possibilidades de problematização apontadas pelo conceito de heterotopia, já que os sujeitos, seus comportamentos e ações também se mostram essenciais para a conformação das ambiências analisadas. Sendo assim, também interessa observar de que forma as práticas, usos e comportamentos que se desenvolvem na cozinha, propõem

uma apropriação, um deslocamento ou uma distorção “não apenas do espaço, mas também do tempo vivido, e da existência dos atores desses processos” (MORAIS, 2019, p.217). Para isso, outros autores e conceitos devem ser trazidos para a discussão.

Serão destacadas determinadas características espaciais, e também as características comuns, de cada um dos seis endereços onde a cozinha da Turvalina foi instalada para, a partir daí, fazer aproximações e afastamentos com a noção de heterotopia e problematizar a construção de espaços-tempo não hegemônicos em sua prática cotidiana de preparo de cerveja.

O cozinhar, esse ato cotidiano que Certeau, Giard e Mayol (2013) denominam como prática ordinária, pode passar despercebido ou mesmo ser desvalorizado, mas ocupa um lugar de inventividade, afeto e criatividade para o indivíduo, podendo, assim, ser um meio para reinvenção do cotidiano. Em muitas culturas, o cozinhar é um ato predominantemente coletivo, como também está associado à credos e pode representar, por si só, uma cerimônia. Nesse sentido, entende-se que as ações e propostas realizadas e desenvolvidas na cozinha da Turvalina, se inscrevem como experiências éticas e estéticas localizadas nos limites da arte e da vida. As operações aqui destacadas buscam orientar a vida como prática experimental, de forma a “estabelecer, a partir de desejos reconhecidos com maior ou menor clareza, um campo de atividade temporária favorável a esses desejos” (IS nº1, 1958, apud JACQUES, 2003, p. 62).

No momento em que certas práticas monopolistas norteiam a produção, distribuição e consumo de inebriantes visando a um mercado globalizado, as práticas desenvolvidas na Turvalina se apresentam não só como contestação, mas como alternativa possível, ao buscar uma existência que se opõe à certas convenções aparentemente inquestionáveis. Assim como outras esferas da vida, a embriaguez tem sido gerenciada pelo “mundo-mercado”, sendo mercantilizada e explorada por corporações. Para o

PORO²³, cozinhar é um ato revolucionário. Ter o controle do preparo de seu inebriante em casa é um ato capaz de criar conexões desconhecidas e imprevistas com o estado de embriaguez, culturalmente tão fundamental ao longo da história da humanidade.

Figura 100 – Cartaz do Poro



Fonte: Poro (2011)

²³ Coletivo artístico mineiro formado por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada!. "Atua desde 2002 com trabalhos que buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, (...) reivindicar a cidade como espaço para a arte" (PORO).

Figura 101 – Pichação sobre tapume: “eu faço minha própria cerveja. Foda-se Ambev! Ass. Ambov”



Fonte: Paulo do Amparo (2015)

...

Casa 172 da rua da alegria (2014): Criação enquanto Momento

Como dito anteriormente, a casa n.172 da rua da Alegria foi o local de nascimento da Turvalina . Apenas nela houve o compartilhamento do mesmo ambiente como cozinha da casa e da cerveja, sendo o espaço mais doméstico e de maior intimidade entre todos os seis endereços por onde a Turvalina passou. Nessa cozinha se inicia as investigações das possibilidades de construção de um cotidiano inventivo, a partir da atividade banal do preparo de bebidas.

Figura 102 – Casa da rua da alegria n.172



Fonte: Bia Baggio (2014)

Na cozinha compartilhada com a casa (habitada por Bia e Vitor), a cada cozinhada (brassagem), que dura em torno de sete horas (a cerveja só fica pronta de três a quatro semanas após a cozinhada), o espaço precisava ser adaptado com uma parafernália de equipamentos para o preparo da cerveja.

Se no início de sua atividade, em 2014, a cozinha da Turvalina precisava ser toda montada por cima da cozinha da casa, e desmontada logo depois da cozinhada, após alguns meses as duas começam a passar por um processo de hibridização. O fogão de alta pressão da Turvalina já não era escondido em um quartinho após a cozinhada, mas virava mesa de apoio ao lado do fogão da casa; as panelas tinham lugar em estantes e passaram a

compor a decoração permanente; os equipamentos, conexões e demais parafernália ganharam espaços próprios na sala e passaram a ser expostos e facilmente acessados. Ou seja, havia ocorrido uma troca: a sala de estar pela expansão da cozinha da Turvalina. A casa 172 se transformava em “residência cervejeira”.

Figura 103 e 104 – Residência cervejeira



Fonte: Bia Baggio (2014)

A partir dessa expansão e consolidação da cozinha da Turvalina e a consequente conformação do tipo específico “residência cervejeira”, é possível fazer uma aproximação com a noção de heterotopia. Na construção dessa ambiência não hegemônica, é possível problematizar a ideia da “oposição no cotidiano entre a trivialidade normativa e a Festa por meio da constituição de heterotopias enquanto utopias localizadas” (MORAIS, 2019, p.203). Entre os princípios definidos por Foucault (2013), destacam-se: a heterotopia tem como regra justapor espaços incompatíveis em um lugar real (residência e local de produção e invenção cervejeira²⁴); a heterotopia possui um sistema de abertura e fechamento que define sua acessibilidade (as noites de cozinhada coletiva). A heterotopia é uma ambiência reinventada

²⁴ Importante pontuar que esta é uma condição normativa que a modernidade apresenta como idealização, não necessariamente como realização. O espaço, entendido do ponto de vista das parcelas articuladas à constituir sistemas espaciais, oferece condições para a manifestação de vários tipos de eventos, sendo programados ou não. A casa nunca foi apenas a casa, como pré-concebida. Colocados em perspectiva, residência e produção de cerveja podem não ser normativos quando vistos segundo a lógica de determinados modos de vida, mas pode, e o é, normalidade em outros contextos sociais.

pelos comportamentos de determinados indivíduos. Na residência cervejeira, o desregramento ébrio se apresenta contido na utilização programada do espaço e condensado nas cozinhas coletivas. Nesse sentido, “a relação de transformação do espaço acontece como indicação de possibilidade de desvio de um lugar de poder” (MORAIS, 2019, p.32) (configurado enquanto monopólio dos saberes da produção alcoólica pela indústria), através da criação de um novo arranjo espaciotemporal.

A conformação desse tipo espacial também poderia ser entendido como implementação dos componentes da Situação situacionista: “os cenários materiais da vida” e os “comportamentos que ele provoca e altera”. O caráter permanente, estrutural e localizado da residência cervejeira, no entanto, a afasta da dimensão efêmera e mutante de uma Situação. Também a afasta da Situação um utilitarismo relacionado ao uso programado e específico do espaço. Entende-se que os arranjos empreendidos pelos moradores se enquadram como uma prática comportamental experimental, de modo a buscar uma aproximação entre arte e vida, não tendo como ambição a ideia de superação da arte por uma revolução social totalizante (ambição essa fruto de um contexto histórico, político e cultural bastante diverso do atual).

É possível afirmar ainda que, de fato, essa consolidação do espaço em residência cervejeira mudou a forma como seus habitantes passaram a se relacionar e ver os espaços, móveis e utensílios da estreitíssima casa (um sobrado com quatro metros de largura e onze de comprimento). Praticamente tudo poderia ser também usado e adaptado para as tarefas da produção de cerveja.

Figura 105 – Gambiarras cervejeiras



Fonte: Bia Baggio (2014)

Já a partir da segunda cozinhada, se iniciam os convites para que amigos participassem do preparo da cerveja, o que se tornaria bastante frequente, predominantemente no período da noite. Tratava-se de abrir a cozinha, de modo a exaltar o encontro em longas noites ébrias. Em pouco tempo, a Turvalina havia ganhado um espaço significativo na vida de seus criadores e se tornado um projeto que concretizava ações estéticas de natureza caseira relacionadas à cerveja. Essas ações e invenções, por vezes privadas ou semi-privadas, eram pautadas pelas dinâmicas das cozinhas e também dos encontros que aconteciam entre pessoas que tinham anteriormente ou estabeleciam vínculos afetivos com os integrantes da Turvalina, por meio da participação no preparo da cerveja ou apenas no consumo coletivo da bebida. Essa investigação e aprimoramento das práticas cotidianas do espaço vivido “é uma forma de perceber e intensificar os modos como praticamos os espaços e a vida” (MORAIS, 2019, p.199), em uma dinâmica que se aproxima da ideia do “jogo” situacionista: praticado de forma coletiva e subtraído dos elementos de competição e de qualquer separação da vida cotidiana. “A «escolha moral» por ampliar o máximo possível «a parte não medíocre da vida» exigiria, antes, um «jogo revolucionário», que corresponde à própria realização da poesia no cotidiano” (PORTO FILHO, 2021, p.28).

Com a expansão da Turvalina (formada agora por Bia, Vitor, Paulinho e Grilo, formação que permanece até a atualidade), a compreensão dela enquanto constituição de um espaço de ação artística colaborativa começa a ser desenhada. Em uma ocasião, Paulinho chega a utilizar o termo “cerveja de artista”, ao se referir à Turvalina. Se formava assim o entendimento da Turvalina enquanto plataforma de invenção e ação estética.

Com as cozinhas cada vez mais frequentes (no período de maior atividade, eram realizadas até quatro por mês), foram desenvolvidos procedimentos para a construção de uma ambiência lúdica e festiva. Procedimentos simples que consistiam em: receber os participantes (geralmente no início chegam apenas os integrantes da Turvalina, os convidados ou visitas ocasionais e inesperadas vão chegando espontaneamente); definir quem fará o preparo de comidinhas para todos que, dependendo da hora do início, poderia ser o almoço, o jantar, ou comidinhas da madrugada (era preciso alimentar os presentes pelas sete horas da cozinha, e mais algumas horas de bebedeiras após o seu fim); definir quem ficará responsável pela trilha sonora do dia; para, só então, dar início à cozinha.

É possível aqui, fazer mais uma aproximação com a heterotopia. O estabelecimento desses procedimentos pode ser entendido como um programa de uso do espaço, através do qual seria constituído um contraespaço. Esses procedimentos conformam, assim, uma espécie de estrutura que permite uma repetição (um recorte ritualizado no cotidiano) que opera e localiza desvios e recortes singulares de tempo, na medida em que a cozinha da Turvalina e suas operações não refletem a estrutura social ou a da produção econômica. Tais procedimentos aproximariam as cozinhas do que Foucault chamou de heterotopias crônicas, “a festa de todas as noites” (FOUCAULT, 2013, p.26).

São nas bebedeiras no espaço da cozinha, durante e após as cozinhas, que surgem e se desenvolvem coletivamente os projetos e ações estéticas ligadas à Turvalina. Houve uma série de movimentos e experimentos de saída dessa cozinha para a rua, e vice-versa, seja na criação de ações no espaço público (ou de abertura pública), seja de ações

realizadas na cozinha (tornada momentaneamente pública), seja na apresentação de seus processos e projetos em exposições, como na ocasião do lançamento da Turvalina 666 na galeria Maumau.

Figura 106 – Lançamento da Turvalina 666



Fonte: Galeria MauMau (2015), disponível em:

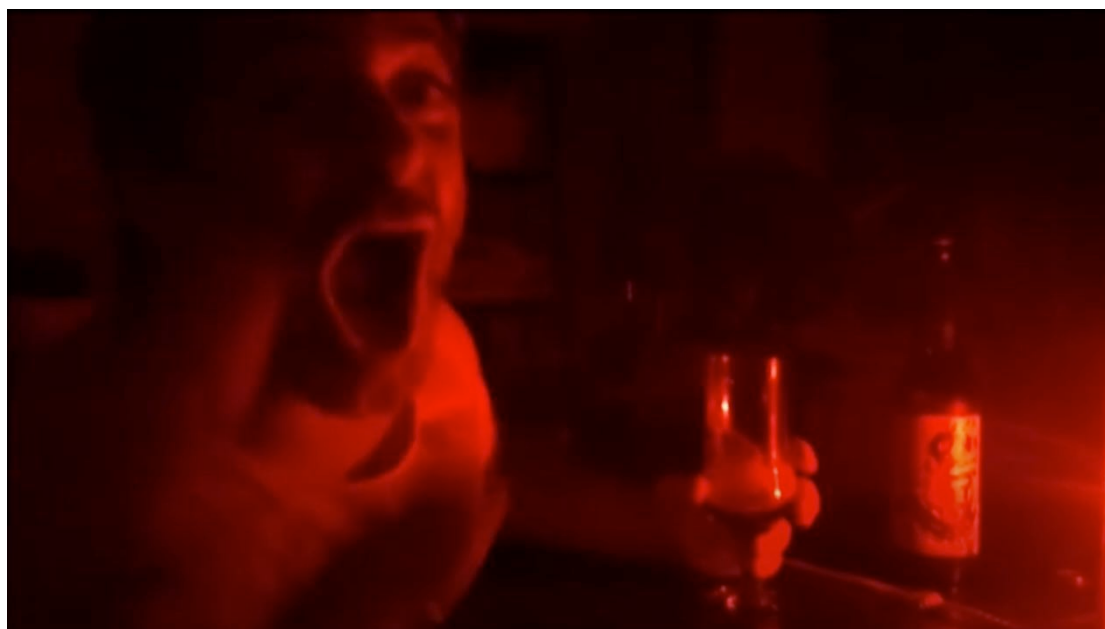
<https://maumaugaleria.com/cartaz/lançamento-turvalina-666>

Essa criação coletiva de projetos nas cozinhas, durante as bebedeiras, ou mesmo a própria realização de uma ação criada a partir de um estímulo provocado pela espaço (geralmente, algum procedimento da feitura da cerveja) ou pelo comportamento experimental de algum dos presentes na bebedeira, nem sempre se apresenta como um processo intencional e racional (em um primeiro momento), mas pode-se dar de modo totalmente circunstancial. Esses projetos geralmente surgem como brincadeiras²⁵, entendida como “jogo livremente estruturado, que mistura diversão e criação, com qualquer coisa que esteja à mão” (PORTO FILHO,

²⁵ “A brincadeira consiste na atividade desregrada por excelência. Diferentemente do jogo, ela não obedece a normas preestabelecidas. (...) Ao contrário, a brincadeira é brincadeira, e não jogo, porque acontece - ali, onde e quando não se espera” (PORTO FILHO, 2018).

2018), potencializadas pela embriaguez e pelo ambiente lúdico e festivo frequentemente instaurado nas cozinhas da Turvalina.

Figura 107 – Frame do do vídeo Turvalina 666-Space sugars



Fonte: Grilowsky (2015)

Nessa cozinha, era priorizada a criação de uma ambiência ébria, lúdica, festiva, criativa e voltada à criação e experimentação de projetos e manifestações estéticas, em detrimento de aspectos técnicos, comerciais e empresariais que envolvem a cozinha e seu uso (a exemplo de uma eficiência no uso dos insumos, padronização rígida dos procedimentos da cozinhada, separação de funções e tarefas entre os integrantes. Na prática, pelo contrário, até mesmo os visitantes são convidados a participar e ajudar no preparo). Ao fazer essa inversão, a Turvalina acaba por se aproximar da noção de heterotopia como um “lugar outro”, um lugar que se opõe a todos os outros.

Essa contestação se dá, portanto, como afirmação de um modo singular de existência da cozinha e dos integrantes do grupo e se desdobra em um modo de se rebelar e se localizar em meio às exigências de um mercado e de um contexto local cervejeiro exacerbadamente racional e

tecnicista e de uma cultura ébria normatizada em seus espaços, tempos e modos de embriaguez. Dessa maneira, as práticas da Turvalina operam em uma dinâmica marcada por contradições e ambiguidades entre a afirmação dessa singularidade e suas fricções com um contexto normatizante.

A afirmação desse modo singular de existência da cozinha é, portanto, negociada. Agenciamentos precisam ser criados e relações transformadas de forma a viabilizar esse espaço impróprio de produção e invenção ébria para promover a fuga das “estratégias” da racionalidade tecnocrática. Estratégia entendida aqui como “manipulação de forças efetivada por estruturas de poder que, não apenas circunscrevem um lugar como «próprio» — dominado pela vista e pelo saber —, como impõem leis e produtos aos seus consumidores” (PORTO FILHO, 2021, p.34).

Dessa forma, a Turvalina se apresenta como imprópria em sua estrutura (precária e não equipada de forma adequada para o preparo sistemático de cerveja), imprópria em seu programa de uso (que põe os sujeitos envolvidos, suas ações e impulsos como centralidade, em detrimento de uma racionalidade tecnicista), imprópria quanto aos corpos dos seus integrantes, participantes e convidados (corpos ébrios, demasiadamente bêbados para a tarefa do preparo da cerveja), imprópria enquanto corpo coletivo inserido no contexto local hegemônico de produção de cerveja (absorvido em discussões mercadológicas e empresarias sobre legislação e legalidade, eficiência na produção, materiais adequados, especificidades de equipamentos, etc).

Esse corpo ébrio coletivo²⁶, construído em torno das práticas e ações estéticas na cozinha, não é só considerado impróprio, nesse contexto local hegemônico de produção de cerveja, como também é negado, afastado e combatido. Nesse sentido, até mesmo a sua existência é tida como imprópria, podendo ser entendida como marginal, irregular ou ilegal,

²⁶ Esse corpo ébrio coletivo pode ser entendido como um Corpo sem Órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996). É necessário fabricar esse corpo, produzir um plano de experimentação, um programa: bebe-se junto; engaja-se no preparo da bebida; embriaga-se, produzindo intensidades e velocidades de alteração da consciência; se alcança um grau de intensidade e ali se mantém; cria-se e executa-se manifestações estéticas.

precisando ser, em determinados momentos, invisibilizada como “tática” de sobrevivência (a invisibilidade como tática de sobrevivência será discutido mais detalhadamente por meio da cozinha da casa 214). Dessa forma, a Turvalina habita um local permeado pelo conflito ético relacionado à viabilidade de uma existência eminentemente estética (que busca resistir à reificação mercantil da vida social) em meio à um contexto cristalizado por hábitos e por exigências econômicas. Ao habitar nessa fronteira entre arte e vida cotidiana, as práticas fermentadas em sua cozinha se valem de um forte componente afetivo, que se pauta na amizade e na colaboração para articular novas redes de cooperação, encontros inusitados e agenciamentos que se contrapõem ao individualismo, à eficácia e ao empreendedorismo economicista hegemônico da sociedade contemporânea, que tende a transformar tudo em mercadoria e espetáculo.

Por fim, destaca-se o episódio da festa de lançamento da Turvalina (festa para comemorar a criação e apresentar a cerveja, relatada anteriormente na seção 4.1. Antecedentes) enquanto construção de uma ambiência espaciotemporal singular e efêmera. Essa festa se apresenta como uma irrupção no cotidiano daquele espaço (que em pouco tempo se tornaria residência cervejeira) e marca profundamente a existência dos moradores daquela casa.

Figura 108 – Lançamento da Turvalina



Fonte: Bia Baggio (2014)

Para Henri Lefebvre (2014), Momento é aquilo que permanece. “Ao marcar a história do indivíduo, o momento se torna então memória, algo que, de um modo ou de outro, deverá ser repetido. (...) O *momento* constituiria, assim, «a mais alta forma de repetição»” (PORTO FILHO, 2021. P.29), extraindo sua intensidade da impossibilidade de uma almejada permanência. (PORTO FILHO, 2021). A ambiência singular daquela festa se aproxima ainda do Momento pela característica do espaço, carregado de significado e afetividade (além de ser uma residência que se abria para amigos e convidados, o espaço da festa era também o mesmo da cozinha da Turvalina). A importância da espacialidade do evento aponta, dessa forma, para a afetividade, onde a Turvalina (enquanto projeto existencial) emerge para se tornar memorável (pelo menos para seus criadores).

Compreende-se, portanto, que o Momento que marca a criação da cerveja (a festa de lançamento), deixa vestígios impregnados tanto no espaço da casa 172, quanto em seus moradores. É a partir desses vestígios que é construído o espaço heterotópico dessa residência cervejeira, entendendo que construir coletivamente ambiências autônomas, “mesmo que efêmeras e no limite entre a esfera pública e privada, equivale hoje à realização de pequenas utopias” (MORAIS, 2019, p.204).

Dessa forma, a experiência da criação e do desenvolvimento da Turvalina problematiza o binômio arte/vida das vanguardas históricas e contribui para a discussão da dimensão social das práticas artísticas contemporâneas. O estudo das ações e projetos “fermentados” na cozinha pode jogar luz na forma de operação desses pontos de resistência aos modos hegemônicos de vida urbana e também nas formas de subjetivação e constituição de si que podem ser tratados como arte (MORAIS, 2019). Esse tipo de ação aparece como:

reminiscências das vanguardas e neovanguardas que colocam como chave da sua significação as circunstâncias de produção dos projetos e a maneira como os realizadores demonstravam publicamente sua própria existência. Esses modos de existência, carregados de “atividades ordinárias”, apesar de variadas e singulares no seu conjunto, vêm

marcadas historicamente pela contestação dos valores éticos e políticos associados ao modo de produção e racionalização do trabalho na civilização industrial, crítica que marca o pensamento da arte moderna (MORAIS, 2019, p.201).

...

Casa 214 da rua da alegria (2015): Astúcia e invisibilidade como sobrevivência

Com a aquisição de painéis maiores, que permitiam o preparo de uma maior quantidade de cerveja a cada cozinhada (as novas painéis tinham uma capacidade de produção de quase cinco vezes mais que as painéis antigas), a casa 172 da rua da Alegria ficou muito pequena e seus moradores, junto com a Turvalina, se mudaram para a casa 214, da mesma rua.

Nesse novo endereço, a cozinha da Turvalina foi instalada na sala de estar, um salão imenso, que acomodava toda a parafernália da Turvalina e ainda sobrava muito espaço livre para um uso compartilhado das atividades da cerveja e da habitação. Esse grande salão integrado ao espaço de preparo da bebida se mostrou muito favorável para as reuniões festivas das cozinhas. Nessa casa, elas geralmente eram diurnas e realizadas durante os finais de semana, embora as noturnas durante a semana ainda acontecessem de forma mais rara. O tempo de realização do preparo festivo cresceu (na verdade, cresceu a continuação da festa após as cozinhas, que começavam pela manhã e, em dias mais animados, se estendiam até tarde da noite). Cresceu também o número de participantes e convidados desses eventos, que agora aconteciam com a frequência de apenas uma ou duas vezes por mês, devido ao aumento da quantidade de cerveja produzida nas painéis novas a cada cozinhada.

Figura 109 – Cozinha da casa 214 da rua da Alegria



Fonte: Bia Baggio (2015)

Figura 110 – Salão da casa 214 da rua da Alegria



Fonte: Bia Baggio (2015)

Figura 111 – Cozinhada na casa 214 da rua da Alegria



Fonte: Bia Baggio (2015)

A ambiência lúdica e festiva, nesse contexto, opera como potente dispositivo aglutinador e catalisador de sociabilidades possíveis. Hakim Bey (2001) aponta para a emergência de uma cultura festiva que já não faça parte do lazer programado e gerenciado das grandes cidades. A festa, segundo o autor, são zonas libertas:

Seja ela apenas para poucos amigos, como é o caso de um jantar, ou para milhares de pessoas, como um carnaval de rua, a festa é sempre “aberta” porque não é “ordenada” (...). A espontaneidade é essencial. A essência da festa: cara a cara, um grupo de seres humanos coloca seus esforços em

sinergia para realizar desejos mútuos, seja por boa comida e alegria, por dança, conversa, pelas artes da vida (...) ou para criar uma obra de arte comunal (BEY, 2001, p. 26).

Os procedimentos para instauração de uma ambiência lúdica e festiva nas cozinhas era o mesmo do desenvolvido na cozinha da casa 172, mas agora potencializado pelo maior número de participantes: No início, chegam apenas os integrantes da Turvalina. Os convidados só começam a chegar perto da hora do almoço ou pela tarde, por vezes trazendo comidinhas ou saindo para comprar ingredientes para o preparo. Após o almoço, a bebedeira começa a se intensificar. Os participantes continuam chegando e a reunião festiva, que começa concentrada no espaço de preparo da cerveja, se espalha pelo salão da casa. Alguns instrumentos musicais estão sempre disponíveis e frequentemente algum convidado chega com mais algum. Os comportamentos experimentais e a invenção e implementação de projetos estéticos geralmente começam a acontecer nesse momento, quando a festa é instaurada durante o processo da cozinha, onde os participantes se revezam para finalizar as atividades do preparo da cerveja já em um estado de embriaguez, enquanto a reunião festiva seguirá sem hora para terminar.

Nessa casa, foi possível perceber que a ritualização dos procedimentos ativadores dessas ambiências singulares tratam da “consciência e manipulação de comportamentos catalisadores de outras atenções” (MORAIS, 2019, p.203), entendendo a bebedeira, a comida, a música e o engajamento no preparo da cerveja como agenciador de conversas e de aberturas às circunstâncias daquele espaço-tempo coletivamente construído.

Figura 112 – Cozinhada na casa 214 da rua da Alegria



Fonte: Paulo do Amparo (2015)

Aqui cabe o questionamento sobre uma definição mais precisa sobre o lugar da embriaguez na construção dessas ambiências singulares durante as cozinhadas (tanto na casa 214, quanto na 172). Ambiências singulares contra hegemônicas seriam criadas durante o preparo da bebida sem o uso de inebriantes? Essa possibilidade não foi colocada em teste, mas acredita-se aqui que sim, seria possível a criação de outras ambiências singulares. Heterotopias de outro tipo, ambiências singulares sóbrias, provocadoras de outros cenários e de outros comportamentos experimentais. Mesmo com a embriaguez, há sempre a possibilidade de falha²⁷ no processo de instauração dessas ambiências, como apontaram os situacionistas e como de fato aconteceu em algumas cozinhadas. Dias em que os comportamentos e ações dos participantes eram objetivos e funcionais, visando simplesmente o

²⁷ A Situação não tem limites ou fins prescritos. Seu sucesso ou falha, suas coordenadas e parâmetros, não podem ser conhecidos antes de sua execução real. Sua instauração “praxial” é particular no tempo e no espaço (STRACEY, 2014, p.11 – tradução nossa).

preparo da cerveja. Dias em que a cozinhada era apenas trabalho, alienado de uma dimensão existencial. Ao mesmo tempo, é possível perceber que a embriaguez, além de ser um importante facilitador no processo de construção dessas ambiências, também é responsável por conformar especificidades à ambiência criada, injetando uma alegria, uma sociabilidade, um desregramento e uma disposição à investigação e a transformação de situações dadas, próprias de uma ebriedade festiva, ilustrada na passagem abaixo da relação indígena com o cauim:

Quando não tem cauim, as pessoas, homens e mulheres, são caladas, discretas, parecem tímidas. Quando tem, amam a alegria, a conversa ruidosa, as pessoas expansivas e brincalhonas (...) cabe ao marido da produtora do cauim abrir com alarde o acontecimento que ele e a esposa vão proporcionar: a troca da discricção e do comedimento pelo riso e pela desmedida (LIMA apud PERRONE-MOISÉS, 2015, p.95).

Alguns dos registros realizados, tanto na casa 172, quanto na 214, eram tornados públicos por meio de redes vituais como youtube e facebook (em 2014, pouco tempo após a festa de “lançamento”, a Turvalina ganha um perfil próprio no facebook para a publicização de suas ações), embora sejam raros os momentos em que houve uma maior preocupação quanto ao registro de suas atividades (reunir essas anotações para produção dessa tese foi um verdadeiro garimpo na internet e nos acervos pessoais de seus integrantes). Alguns desses registros e ações chegaram a ser deslocados para a agenda da arte, a exemplo da música e do posterior vídeo-clipe “Turvalina 666-Spacesugars”, de composição e direção de Grilo, que foi premiado no 17º FestCine (festival de curtas de Pernambuco), em 2015; e da exposição-festiva da Turvalina na galeria Maumau, realizada também em 2015. Ainda assim, é possível observar uma resistência de seus integrantes a classificações e inserções da cerveja no campo da arte, explicitando, assim, o lugar de fronteira (por vezes ambíguo e contraditório) entre arte e vida cotidiana habitado pela Turvalina.

Figura 113 – Frame do do vídeo Turvalina 666-Space sugars



Fonte: Grilowsky (2015)

Figura 114 – Cartaz de fechamento da exposição Distrito da Luz Vermelha + lançamento
Turvalina 666



Fonte: Vitor Maciel (2015)

Ainda no binômio arte/vida, é possível discutir a criação da identidade “artista-cervejeiro”, denominação usada por Irma Brown (coordenadora da galeria Maumau) para se referir a Vitor, na ocasião de sua exposição do Distrito da Luz Vermelha, por onde circulou a cerveja Turvalina.

(...) Mas aqui nos trópicos, o que bebemos não é vinho: é cerveja. E o Distrito da Luz Vermelha conta ainda com cervejas artesanais, fabricadas pelo próprio artista. Vitor, o artista-cervejeiro, ao lado de Bia Baggio, apresenta 4 receitas dessa bebida tão apreciada por nós. As cervejas, já por seus nomes de batismo, criam certa curiosidade. São elas: Alquimia Irresponsável, Dopamina/ml, Pé da Preta e Cabidela (BROWN, 2015).

Essa identificação ou reconhecimento enquanto cervejeiro surge também na vizinhança da rua da Alegria, onde Vitor passa a ser conhecido como o “cara que faz cerveja”. A construção dessa identidade se dá por uma existência estreitamente relacionada à Turvalina, que passa a ocupar e moldar boa parte do tempo, das energias e das ações de Vitor e de Bia em um grau maior, mas também de Paulinho e de Grilo em um grau menor. Essa identificação na vizinhança, passa também por determinadas características do preparo da cerveja, como o intenso aroma de lúpulo que toma a casa e a rua durante a cozinhada, sendo o local onde a cozinha se encontrava (logo na entrada da casa) um facilitador dessa fuga aromática. A definição de cervejeiro passa mesmo a ser usado cotidianamente por Vitor, deixando as definições de arquiteto, urbanista, artista ou pesquisador em um segundo plano. O fato da alcunha de cervejeiro ter colado apenas em Vitor, mas não em Bia, que também morava na casa e sempre esteve presente no desenvolvimento do projeto da Turvalina, pode ser entendido, de um lado, pelo notório domínio masculino que envolve o universo cervejeiro local, como por outro lado, pelo fato de ser Vitor o responsável pelos deslocamentos e entregas da Turvalina (tendo mais contato com as pessoas e as parcerias estabelecidas fora da cozinha), muitas vezes realizadas de bicicleta, em um fluxo frequente pela rua levando garrafas, barris, cilindros de gás, geladeiras, invenções ébrias etc.

No livro "Formas de vida: arte moderna e a invenção de si", Nicolas Bourriaud problematiza a cultura do comportamento, apontando que a ideia de criação de si mesmo é em parte “reflexo de um paradigma da arte moderna, a união da arte à práxis vital. O autor alerta e especifica que boa parte da arte produzida no século XX se fundamente nos pontos de passagem entre arte e vida” (MORAIS, 2019, p.43), pois “não se trata de abolir a fronteira que separa uma da outra (arte e vida), mas de suspendê-la, ao mesmo tempo que a mantém intacta.” (BOURRIAUD, 2011, p.16).

Nesse processo, a arte moderna opera de modo diferenciado à medida que coloca como chave de significação um determinado conjunto de artifícios, tais como: as circunstâncias de produção dos projetos, a maneira como os realizadores demonstram sua própria existência e tornam essas instâncias públicas.

Esses modos de existência, carregados de atividades ordinárias, apesar de variados e singulares, (...) são marcados social e historicamente por uma contestação do modo de produção e racionalização do trabalho (e do valor ético), subproduto da civilização industrial. Desde o modernismo, a arte ultrapassaria uma série de transformações formais e passaria para o plano da existência (MORAIS, 2019, p.43-44)

Nesse sentido, a realização artística deveria estar “submetida a uma concepção existencial, e não o inverso. Antes de uma estética, valeria pensar – sempre e mais do que nunca – numa ética, que mesmo concebida em termos estéticos não implica na presença da arte” (PORTO FILHO, 2009, p. 31).

Ainda na casa 214, faz-se necessária a discussão de um momento que transformaria os modos de operação da Turvalina: a “festa do tiro pra cima”, que aconteceu no sábado, dois de abril de 2016 (relatada anteriormente na seção 4.1. Antecedentes). Um acontecimento que instaura tempos contrários àqueles que ordenam e norteiam o dia-a-dia das cidades, uma ruptura festiva em meio ao cotidiano automatizado, em que a festa, muitas vezes, é vista como sinônimo de vagabundagem e perturbação.

Figura 115 – Cartaz da “festa do tiro pra cima”



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Após a memorável apresentação de Grilo e D Mingus interrompida pela entrada apoteótica da orquestra de frevo no salão da casa, acontecimento marcante de uma noite que teve um igualmente memorável fim (porém triste e violento), os integrantes da Turvalina sentiram a necessidade de serem mais cautelosos quanto às aberturas da cozinha (e da casa) e quanto à exposição de suas ações e projetos. Essa necessidade de cautela foi reafirmada quando, algumas semanas após “a festa do tiro pra cima”, uma fiscalização da prefeitura foi à casa 214 por ocasião de uma denúncia anônima sobre a fabricação e venda ilegal de cerveja no local.

Figura 116 – “Festa do tiro pra cima”



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Figura 117 – “Festa do tiro pra cima”



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Esse episódio sugere como esses projetos que transbordam para além da cozinha da Turvalina, longe de serem motivados por interesses utilitários ou comerciais, são desregrados, lúdicos, festivos e desviantes, mas intrinsecamente politizados, já que deslocam o lugar estabelecido pelas estratégias de poder e têm a propriedade de fazer aflorar conflitos latentes que, depois de expostos, talvez possam ser negociados e pacificados como também tensionados e radicalizados.

Esse evento traz também a tona como, em algumas circunstâncias, o limite entre o urbano e o edifício, ou entre o público e o privado, é tênue e pode ser rompido. Se o espaço público oferece maior probabilidade de ocorrência de eventos inesperados e aleatórios, não quer dizer que as edificações, mais controladas e restritivas por natureza, não ofereçam oportunidades para o acaso.

A partir da noção de “táticas” praticadas no “espaço” de Michel de Certeau (2014), é possível fazer uma leitura da mudança dos modos de operação da Turvalina implementados após a trágica noite. O interesse do autor recai nas lógicas operatórias que dizem respeito “às astúcias multimilenares dos peixes disfarçados ou dos insetos camuflados, e que, em todo caso, é ocultada por uma racionalidade hoje dominante no Ocidente” (CERTEAU, 2014, p. 37). Trata-se de empreender táticas de fuga frente às conjunturas impostas por uma ordem dominante que, no caso, assume a forma de uma vizinhança violenta e controladora. Essas “astúcias” podem ser entendidas enquanto resistências à essas imposições sociais e, no caso da Turvalina, tendeu ao encolhimento e à invisibilidade.

Nesse sentido, a dimensão pública das ações e das cozinhas foram consideravelmente reduzidas. Os preparos festivos diminuíram de tamanho e ficaram reduzidas à participação dos seus integrantes e alguns poucos convidados. O ambiente de conflito e tensão havia afetado as características festiva e estética das cozinhas. A rua passou a ser entendida como o “lugar” de uma ordem imposta pela violência de uma vizinhança que zelava pela uniformização e pelo controle. Ordem essa implementada em prol de um saber superior e de um contestável interesse comum, que se refletia no

controle dos corpos dos frequentadores da casa 214, dos usos e atividades que lá aconteciam e da embriaguez exercitada na cozinha da Turvalina.

Na configuração de um Momento (como o evento da “festa do tiro pra cima”) algo emerge (um desregramento dionisíaco de corpos ébrios em fúria) para se tornar memorável. Essa ruptura da normatização do local, embora momentânea, foi deflagadora de um conflito que resultou no rompimento do frágil equilíbrio pautado na forma como a Turvalina se apropriava da rua enquanto “lugar praticado”, onde os procedimentos tendiam à invisibilidade. “Mas da mesma forma que um lugar pode vir a ser um espaço, quando praticado, um espaço pode vir a ser um lugar, na implementação de uma ordem imóvel” (MORAIS, 2019, p.23).

A Turvalina sai da invisibilidade também no que diz respeito aos aspectos legais de sua atividade de produção de cerveja, sendo a fiscalização da prefeitura mais uma expressão desses mecanismos de controle e disciplina, ativados na rua após a ruptura do jogo contínuo de relações que permitiam, até então, uma existência marginal e ao mesmo tempo íntegra da Turvalina

Algumas táticas de fuga dessa conjuntura foram inventadas e até começaram a ser desenvolvidas pelos integrantes do grupo, como a criação de uma igreja, onde a Turvalina seria uma bebida ritual e os eventos festivos uma celebração religiosa; a interrupção das vendas²⁸, sendo a circulação da cerveja realizada apenas por trocas; ou a exigência das vendas serem feitas exclusivamente por meio de criptomoedas, em uma radicalização da clandestinidade. Nenhuma dessas táticas chegou a ser implementada.

As ações da Turvalina promovem, mesmo que de maneira efêmera, “rupturas de certas leis invisíveis que regem sua vivência nos espaços públicos e privados” (MORAIS, 2013, p.201), emergindo, dessa forma, como heterotopias entendidas como “utopias localizadas” (FOUCAUL, 2013). Por ser localizada (e localizável), a heterotopia é também passível de investidas

²⁸ Do ponto de vista legal, a produção da bebida é permitida, mas, para sua comercialização, faz-se necessário autorizações de uma série de órgãos controladores. Como comentado anteriormente, também não há nenhuma categoria específica para uma produção em escala tão pequena como a da Turvalina.

que podem desfazê-la: “toda sociedade pode perfeitamente diluir e fazer desaparecer uma heterotopia que constituíra outrora, ou então, organizar uma que não existe ainda” (FOUCAULT, 2013, p.22). Seria possível que esse conflito, não apenas direto, mas também de perspectivas entre a Turvalina e a vizinhança da rua, pudesse se estender para o surgimento de propostas de criação de novos arranjos nos usos do espaço. “É precisamente do conflito que pode emergir o outro e a possibilidade de transformação dos sistemas de relações e dos significados impregnados no espaço urbano” (MORAIS, 2019, p.26). Entretanto, o grau de violência posto desde o início do choque, parecia impossibilitar um arranjo passível de acordo²⁹. Suprimir a potência política das suas ações e práticas, negligenciando os evidentes conflitos e contradições instalados no cotidiano da vizinhança, em favor de uma da construção (mais adequado falar em submissão, visto que esta ordem foi imposta) de uma nova forma de ordem consensual implantada/imposta por determinados moradores da rua, seria um desvio ético aniquilador para a existência da Turvalina. Assim, exposta e vulnerável em sua clandestinidade, e em uma condição de funcionamento onde era preciso suprimir as características mais caras de sua existência, a cozinha heterotópica da Turvalina fecha as portas e mais uma vez muda de endereço. Dessa vez, para continuar existindo.

...

Cozinha da Cervejaria Pernambucana (2016): adequação e falha

Com a fuga da rua da Alegria, a Turvalina monta uma parceria e passa a usar a cozinha da Cervejaria Pernambucana (no bairro da Encruzilhada). A parceria consistia na disponibilização das panelas da Turvalina para o uso da

²⁹ Em conversas com vizinhos mais acessíveis, soubemos que o vizinho policial que disparou para o alto e seus familiares (a família habita três ou quatro casas), alguns desses também policiais, são moradores muito antigos da rua e têm um extenso histórico de violência na vizinhança.

Cervejaria Pernambucana (elas tinham o dobro da capacidade de produção das usadas pela Cervejaria Pernambucana), e na disponibilização do espaço da cozinha da Cervejaria Pernambucana para uso da Turvalina.

Desse modo, a cozinha sai de dentro da casa de Bia e Vitor para um espaço voltado especificamente para uma produção profissional de cerveja, tendo a Cervejaria Pernambuca todos os registros e autorizações para uma produção e comercialização legalizada. Os integrantes da Turvalina ganham, assim, uma experiência profissional no que diz respeito aos métodos e protocolos de produção da cerveja. Por outro lado, a cozinha da Turvalina perde a conexão com a dimensão íntima, caseira, festiva e lúdica, característica dos dois primeiros endereços.

O espaço da Cervejaria Pernambucana se apresentava como uma loja (chamada CiBrew). Uma área de jardim/estacionamento na frente, seguido por um grande salão onde ficavam dispostos produtos à venda, como equipamentos e insumos para fabricação de cerveja. No fundo desse salão, um caixa onde os clientes eram atendidos, e um “paredão” com dez torneiras de chopp³⁰. Nos fundos, em um espaço mais reservado, a cozinha para produção de cerveja.

Figura 118 – Espaço da loja (Cibrew) da Cervejaria Pernambucana



Fonte: Cibrew (2016)

³⁰ Esse “paredão” de chopp era utilizado, sobretudo, em dia de eventos organizados pela Cervejaria Pernambucana/CiBrew, como o “Growler Day”, evento que ganhou notoriedade no meio cervejeiro local e que acontecia aos sábados pela manhã na área do jardim e do salão do espaço. Nesses eventos se ofertava música (por vezes com bandas tocando ao vivo), e se vendia comida e chopp artesanal.

Figura 122 e 123 – Cozinha da Cervejaria Pernambucana



Fonte: Paulo do Amparo (2016)

Nessa cozinha, as cozinhas³¹ tinham que se adequar ao horário de abertura da Cervejaria Pernambucana (horário comercial), ou seja, havia hora para começar e hora para terminar; não havia um local para o preparo de comida (era preciso sair para fazer as refeições); não havia lugar para sentar e confraternizar (na cozinha ou na loja); mas havia uma caixa de som, que Paulinho utilizava com os *pendrives* que passou a comprar no centro da cidade, especialmente para tocar nas cozinhas da Cervejaria Pernambucana. Esses *pendrivers*, vendidos em carrocinhas de música ambulantes, continham uma *playlist* feita por um Dj específico.

Se nessa cozinha, a Turvalina ganhava em profissionalismo e facilidade no preparo, perdia em seus aspectos lúdicos e festivos. Sua espacialidade inviabilizava a instauração de uma ambiência singular durante as cozinhas. As ações, manifestações e projetos estéticos deixam de ser produzidos; passa-se a beber muito pouco, ou mesmo nada de alcoólico se bebe durante o preparo da bebida; Bia em pouco tempo deixa de participar (por causa de seu novo caráter objetivista e utilitarista); e Grilo viaja para a Europa sem data para voltar.

Nesse espaço, a cozinha da Turvalina perde sua dimensão heterotópica. Ali, a atividade de preparo da cerveja se torna alienada de sua dimensão estética, embora essa dimensão continuasse existindo por meio de parcerias e participações festivas em espaços de arte e cultura na cidade, a exemplo do Lesbian Bar, Suplex Xangai, Galeria Maumau, Ameciclo, Coletivo Sexto Andar, entre outros. São nessas parcerias que a produção estética da Turvalina passa a se concentrar. Se antes, essas ações, projetos e manifestações estéticas eram gestadas na cozinha durante as cozinhas, agora, surgiam da fricção com esses espaços parceiros (a exemplo do “Copo sem Órgão”, do desenvolvimento da cerveja para o lançamento do álbum “a concorrência é demais” do músico Graxa e do “Troféu Turvalina Champions de Ebriedade Ciclística” da Ameciclo, entre outros já comentados anteriormente na seção 4.1 Antecedentes).

³¹ Nesse espaço, seria mais preciso chamar a cozinha de brassagem, já que eram mais técnicas e utilitaristas.

Dessa forma, a cozinha (e as cozinhas) da Turvalina faz uma aproximação com o contexto objetivista e utilitarista de um mercado e de uma cultura ébria normatizada. Aqui, cabe uma ilustração sobre esses espaços e comportamentos hegemônicos da cultura ébria local: um tipo de evento que se tornou recorrente no contexto da cerveja artesanal local foi o tour/visita às fábricas. Nesses eventos, de modo geral, há todo um regramento com relação a sua operacionalização, sendo definidos: o número de participantes; a quantidade e a variedade das bebidas, da refeição e dos petiscos; os horários e o roteiro das atividades (percurso pela fábrica, aula sobre a história da cerveja e seus modos de preparo, degustação de cervejas e harmonização com comidas, e o horário do fim do acontecimento). Há um notório esforço do proponente do evento de planejar e controlar a experiência de cada um dos participantes. Essa ambiência impõe uma intrínseca e rigorosa obediência às leis do lugar, onde os fatores circunstanciais devem ser enquadrados e adaptados para caberem nos tempos e nos comportamentos aceitos nesses espaços. A embriaguez, aqui, não potencializa processos de desregramento desviantes e comportamentos experimentais (ou faz isso de forma muito contida). O tour/visita à fábrica é pautada no entretenimento e no lazer “espetacular”, onde os participantes contemplam e recebem uma experiência já construída da qual só podem participar de forma passiva.

Em contraste, os momentos de abertura da cozinha da Turvalina (nas cozinhas da rua da Alegria), são abertos (e desejantes) ao acaso e às circunstâncias, entendidas como faíscas desviantes e estéticas. Visitas poderiam aparecer sem qualquer aviso e se engajar na atividade em desenvolvimento no momento; e, mesmo quando há um convite para um dia de cozinhada, os papéis, funções e atividades do convidado não são definidos a priori. É exatamente essa abertura para a circunstância, aliás, que abre a possibilidade de transformar as atividades ordinárias na cozinha, como o dia da limpeza, do envase e da cozinhada, em situações ébrias desviantes. O acontecimento desses momentos de irrupção, por vezes pequenos gestos e ações feitas por integrantes da Turvalina ou por visitantes, são suficientes para a conformação dessa ambiência acolhedora, afetiva, festiva e

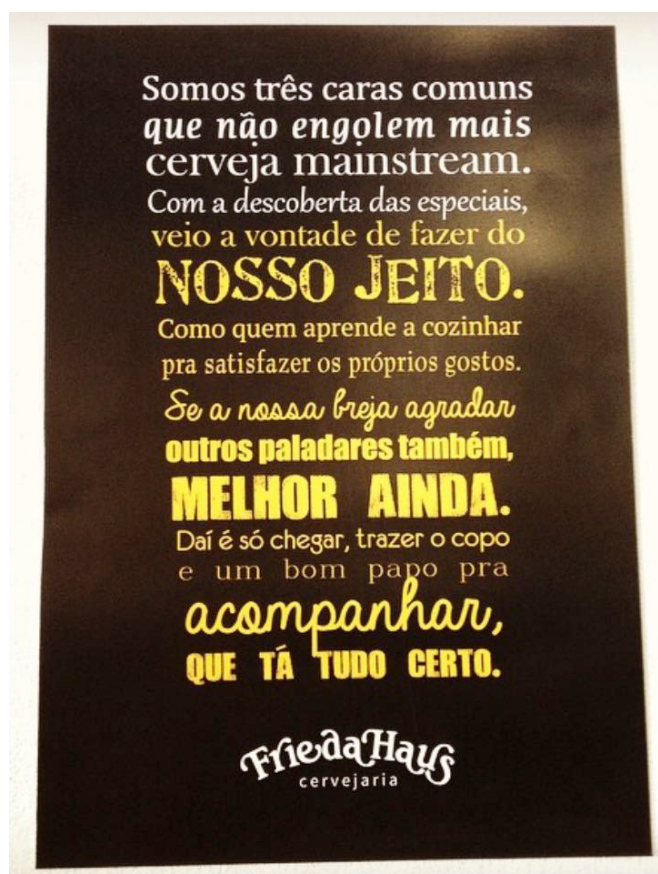
desregrada. O preparo de comidinhas e guloseimas, fazer um som com instrumentos da casa ou trazidos para a ocasião, o compartilhamento de inebriantes e a interação com os utensílios e particularidades da cozinha e da atividade de produção da cerveja são algumas dessas ações ordinárias que podem conformar esse espaço ébrio não hegemônico. Em outras ocasiões, a construção desse espaço também pode ser realizada por meio de ações mais planejadas, como o preparo de pratos meticulosamente elaborados, a exemplo dos oferecidos pelo chef Kovacic durante a cozinhada de uma cerveja super temperada feita em parceria com ele (nenhum dos experimentos dessa cerveja temperada ficou bom, e ela foi distribuída em um evento no Texas bar, onde estava sediado o restaurante de Kovacic na época). Outra forma de construção desse espaço não hegemônico é a partir do desenvolvimento de comportamentos experimentais (usualmente potencializados por um desregramento ébrio), que geralmente aconteciam durante as cozinhas e que, quando eram registrados, viravam vídeos, fotos, frases e aforismos utilizados livremente nos espaços de publicização da Turvalina (como a página do facebook), ou se transformavam em projetos e ações que seriam executados em outros momentos, ou mesmo em outros espaços.

O contexto local da cerveja artesanal apresenta, por vezes, um discurso contraditório. No meio cervejeiro, existe um entendimento predominante de que há uma “revolução cervejeira” em curso, movida pelas fábricas e pelos espaços direcionados ao mercado da cerveja artesanal. No entanto, esse mercado geralmente opera nos moldes das grandes indústrias que dominam a produção e distribuição em escala nacional (por meio do domínio e da expansão de seus territórios de comercialização, sempre visando o aumento e o acúmulo de capital). Algumas pautas e discursos contra hegemônicos certamente emergem juntamente com o contexto da cerveja artesanal e promovem uma movimentação e renovação na cultura ébria, sendo responsáveis por promover inclusões e acessos, a exemplo do #beba local (iniciativa com o intuito de fomentar a comercialização das cervejas fabricadas pelas cervejarias artesanais. “A melhor cerveja do mundo é a que foi fabricada mais perto de você!”), e da notória variedade, qualidade

e acesso às cervejas produzidas, podendo ser exemplificada em um cartaz da cervejaria recifense Friedahaus, que sugere essa renovação pautada na qualidade e na criatividade na cozinha:

Somos três caras comuns que não engolem mais cerveja mainstream. Com a descoberta das especiais, veio a vontade de fazer do nosso jeito. Como quem aprende a cozinhar pra satisfazer os próprios gostos. Se a nossa breja agradar outros paladares também, melhor ainda. Daí é só chegar, trazer o copo e um bom papo pra acompanhar, que tá tudo certo (FRIEDAHAUS, 2016 - cartaz).

Figura 124 – Cartaz Friedahaus



Fonte: Friedahaus (2016)

Outra característica dessa movimentação (com mais possibilidades de aproximações não hegemônicas) diz respeito à proliferação de uma produção

caseira de bebidas, que transforma a relação da embriaguez com os produtores/fabricantes e cria possibilidades de encontros e formação de redes capazes de questionar e inventar fugas da normatividade de uma cultura ébria hegemônica.

Aqui, cabe ainda uma discussão sobre os aspectos financeiros da Turvalina, visto que se trata de uma atividade que permeia as fronteiras entre arte e vida, onde as relações entre trabalho e lazer se apresentam de grande importância política.

A administração, gerenciamento e controle dos aspectos financeiros e empresariais sempre foram muito precários na Turvalina, tanto por nenhum de seus quatro integrantes ter formação ou capacitação nessa área, mas também por uma certa resistência em se enquadrar ou se aproximar de modelos de negócios que tendem a reduzir a dimensão estética e experimental (tão cara à Turvalina) à propaganda e ao *marketing*.

Essa resistência é, talvez, consequência de uma ética criativa que se constitui e reconhece em sua prática a possibilidade de fuga de um sistema por meio de uma reivenção de mundo, de modos de vida e de relações de trabalho não reificadas (ou talvez essa resistência seja consequência de um romantismo, ou de uma ignorância e preconceito relacionados à uma profissionalização que, não necessariamente, levaria a uma acomodação ou cooptação da produção estética da Turvalina).

Fato é que nenhum dos integrantes, em momento algum, viveu exclusivamente da remuneração da Turvalina, ou mesmo teve nessa atividade sua principal fonte de renda. Especificamente com relação à Paulinho e Grilo, a remuneração baseava-se no dia da cozinhada (entendida como uma diária de trabalho). Essa forma de remuneração seguia um entendimento que, se a Turvalina circulava e vendia mais, seriam necessárias mais cozinhas, havendo assim uma lógica de distribuição da renda gerada baseada nesse volume de movimentação e vendas (as demais contribuições e ações, como a produção de músicas, vídeos, material gráfico, etc., trabalhos realizados fora do contexto da cozinhada, não eram monetizados). Em 2019, a produção da bebida girava em torno de 450L por

mês (duas cozinhas), onde cada cozinha (diária) era remunerada em aproximadamente $\frac{1}{4}$ de salário mínimo (R\$240,00). Para se chegar a uma remuneração aproximada de um salário mínimo, seria necessário, portanto, dobrar o volume médio de produção e venda da cerveja (o que representaria quatro cozinhas no mês).

Já o trabalho restante, além das próprias cozinhas, ficava a cargo de Bia e Vitor: a frequente distribuição da cerveja para os lugares parceiros, a manutenção dos equipamentos, a encomenda dos insumos, o gerenciamento da contabilidade, o planejamento das cozinhas, etc. toda a parte operacional que não dizia respeito ao dia do preparo. Além disso, toda a parte dos investimentos em aquisição e manutenção de equipamentos e maquinário, os eventuais prejuízos referentes a perdas e desperdícios da cerveja (quando uma AmBov surge ou quando ocorrem problemas com envase ou distribuição), os eventuais prejuízos de experimentações mal sucedidas, os eventuais calotes de parceiros etc. são assumidos pelos dois. De modo diferente de Paulinho e Grilo, a remuneração de Vitor e Bia se dá de forma muito imprecisa e representa o montante que sobra após todo o giro do ciclo de produção e venda da cozinha. Assim, essa remuneração é condicionada a todo o processo da produção da cerveja, desde a variação do preço dos insumos, até o efetivo pagamento pelos parceiros que a encomendam. Desconsiderando os investimentos em equipamentos e perdas mais significativas, estima-se que a remuneração deles a cada cozinha ficava abaixo de um salário mínimo e meio, a ser dividido entre os dois.

Havia ainda a possibilidade de uma remuneração extra pela venda direta da cerveja. Os integrantes da Turvalina tinham à disposição os equipamentos para realizar vendas em eventos ou como ambulantes na rua. O chopp ou a cerveja eram disponibilizados pelo preço de custo aos integrantes do grupo, que faziam as vendas e ficavam com o lucro.

A renda gerada pela Turvalina cresceu de forma lenta e relativamente constante até 2019. Em vários momentos sua saúde financeira foi discutida entre seus integrantes, sendo perceptível o interesse comum em um crescimento da produção e do tempo investido nas atividades.

...

Garagem de Fabi (2018): pausa e respiro

Após mais de um ano habitando a cozinha da Cervejaria Pernambucana, foi possível perceber a necessidade da cozinha da Turvalina habitar um espaço que oferecesse mais liberdade para o desenvolvimento e o exercício da dimensão existencial, estética, lúdica e festiva das cozinhas.

Em mais uma mudança, a cozinha é agora montada na garagem da casa de Fabi Tubino³², em Campo Grande, voltando, portanto, para o espaço doméstico de uma residência, embora não fosse a residência de nenhum dos seus integrantes.

Nesse lugar, havia mais liberdade quanto aos horários e ao uso de determinados espaços comuns da casa, como o quintal posicionado na lateral da garagem, bastante usado durante as cozinhas. Essa liberdade, no entanto, precisava ser frequentemente negociada e adaptada à dinâmica da residência e de seus moradores (na época, Fabi, Jheni e Ana).

Nessa época, o processo de produção continuou sendo realizado apenas por Paulinho e Vitor. Um período de pouca movimentação e atividade. As cozinhas não voltaram a ser festivas, mas, pelo contrário, passaram a ser tranquilas e lentas, com os intervalos aproveitados em baixo de um grande pé de pitanga do quintal.

“Ampliar a parte não medíocre da vida, (...) diminuindo ao máximo os momentos nulos de vida” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 56) por meio de uma concepção lúdica da existência, para os situacionistas, passava pela realização de ações e pela transformação do lugar de passividade imposta pelo espetáculo. Há uma urgência da ação no pensamento situacionista. Uma existência íntegra e apaixonante, no entanto, também necessita de pausas, intervalos e respiros.

³² Fabi Tubino é uma ciclista ativista e coordena a oficina Mapuche. Natural de São Paulo, morou com Bia e Vitor por alguns meses assim que se mudou para o Recife.

O repouso não é sinônimo nem da passividade do espetáculo, nem da paralisia e esvaziamento característico da falha do corpo ébrio, entendido enquanto Corpo sem Órgãos: “se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.21). Nesse momento da cozinha da Turvalina, seria mais preciso associar esse repouso ao ócio. No contexto urbano, o ócio é uma atividade cada vez mais rara, posto que todo tempo e todo espaço se movem em torno do conjunto de forças econômicas, nas quais os corpos do trabalho importam, enquanto os outros são vagabundos e vadios. Esse ócio presente durante as cozinhas na garagem da casa de Fabi, constituía um espaço-tempo onde eram possíveis uma interação e uma integração harmônica entre as atividades da (e seus integrantes) e as atividades da residência (e seus moradores), além de permitir uma observação mais atenta dos processos e dos tempos do preparo da bebida. Atividades e gestos simples, como comer pitangas e conversar na sombra da pitangueira ou fazer refeições junto com os moradores e visitas da casa, eram deflagradores de transformações nos comportamentos dos sujeitos (tanto da cozinha Turvalina, quanto da casa de Fabi) na constituição de um “espaço outro”.

A aproximação dessa cozinha com a heterotopia se dá, portanto, não mais pela instauração de uma ambiência festiva, ébria e desregrada, mas pela ritualização dos tempos de pausa e repouso que se davam no espaço “entre” do quintal. Nas cozinhas, era no quintal que se conformava esse espaço de afetação mútua entre a cozinha cervejeira e a residência. Mas, ao mesmo tempo em que proporcionava um entrelaçamento, esse espaço “entre” também mantinha a integridade e autonomia de ambos os usos.

Nesse sentido, a montagem da cozinha na casa de Fabi pode ser entendida como a instauração de um uso misto em uma escala micro (na escala da intimidade de uma residência), efetivado por meio do espaço de integração e afeto do quintal, que possibilitava a mistura, não apenas dos usos, como também dos tempos e dos comportamentos de todos que de alguma forma habitavam a casa.

Da passagem da Turvalina por esse local, ficaram um chuveirão instalado no quintal e as gambiarras hidráulicas instaladas na garagem, hoje utilizada pela bicicletaria de Fabi, a bicicletaria Mapuche. Ficou também a “Bike Ébria”, projeto da Turvalina iniciado com ajuda de Fabi e fruto desse período em sua casa.

...

Casa de Santo Amaro (2019): tempo de suspensão

Após o período na casa de Fabi, a cozinha da Turvalina mais uma vez volta a ocupar a sala da casa de Bia e Vitor, em Santo Amaro, para onde os dois haviam recentemente se mudado. Sobre a mudança para esse novo endereço, cabem algumas considerações.

Antes da mudança para Santo Amaro, Bia e Vitor estavam na expectativa de se mudarem para uma casa nos Aflitos e de montar a cozinha da Turvalina dentro dela (a casa tinha quintal e espaços amplos que davam suporte, tanto para a residência quanto para a produção da cerveja). A moradia estava ocupada até então pela irmã de Bia, que tinha planos muito prováveis de se mudar. Os dois aguardavam, portanto, que a irmã se mudasse para que eles ocupassem a casa, juntamente com a Turvalina. Por determinadas razões, os planos da irmã de Bia não se realizaram no tempo previsto, sendo adiados em um ano. Entretanto, Bia e Vitor, estavam muito desejosos de ter novamente a Turvalina no espaço da própria residência, e decidem habitar provisoriamente a casa de Santo Amaro até que a dos Aflitos estivesse disponível.

A casa de Santo Amaro não era aconchegante como a dos Aflitos. Não havia quintal e a residência era “toda na cerâmica” (literalmente! Todas as paredes da casa, inclusive dos espaços internos, eram revestidas com cerâmica). Na sala cabia apenas a cozinha da Turvalina. Não havia espaço para mesas, cadeiras ou qualquer mobiliário que desse suporte para uma

permanência. Por causa disso, nas cozinhas, os espaços de permanência e interação eram quase todos os outros locais da casa, com exceção da própria cozinha. A falta de integração da sala onde estava instalada a cozinha e os demais espaços da moradia (a sala era acessada por duas portas), criava uma separação espacial durante a cozinhada: dentro da cozinha (local do preparo de bebida), e fora dela (local da interação e confraternização entre os participantes).

Figura 125 – Cozinha da casa de Santo Amaro



Fonte: Paulo do Amparo (2019)

O tempo dessa casa era, portanto, um tempo de suspensão. Um tempo de espera e expectativa pela hora da mudança para a casa dos Aflitos. A aproximação dessa cozinha com a Heterotopia se dá, dessa forma, por meio desse tempo fora do tempo, desse “tempo outro”, dessa heterocronia: “Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias” (FOUCAULT, 2013, p.25). Essa fuga do tempo presente, tomava forma no comportamento e no corpo de Bia e Vitor. No lugar da pontencialização das energias, da alegria e da criatividade dos corpos durante as cozinhas, “encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10), essa heterocronia provocava um esvaziamento das potências, um adiamento das ações, das experimentações e dos projetos, e a morada na promessa de um porvir imaginário.

Ao mesmo tempo, se na cozinha (e na casa inteira) uma suspensão havia sido instaurada, fora dela a Turvalina vivia um período de bastante inquietação, com o desenvolvimento e realização de diversas ações estéticas que apontavam para uma tomada das ruas. São exemplos de ações desse período a “Fonte Urbana” (que será discutida na seção 4.2.2) e diversas incursões da “Bike Ébria³³”.

Figura 126 – Bike Ébria



Fonte: Bia Baggio (2019)

³³ Trata-se de um híbrido entre uma bicicleta cargueira e uma choppeira, onde uma torneira de chopp é acoplada como extensão do guidão da bicicleta. A Bike Ébria possibilita a realização de bebedeiras errantes e o deslocamento e distribuição de grandes quantidades de chopp para lugares improváveis.

...

Casa dos Aflitos (2020): Chamas de cauim e melancia

No início de março de 2020, Bia e Vitor se mudam para a casa dos Aflitos, após um ano habitando a de Santo Amaro. Grilo havia retornado de sua temporada na Europa no início do ano e a Turvalina estava novamente com a sua formação completa.

Ainda em meio às adequações do lugar e da montagem da cozinha na casa, a pandemia de Covid-19 faz-se presente no Brasil. Medidas de isolamento social são tomadas, uma quarentena é instaurada na cidade e a Turvalina suspende suas atividades, que na verdade nem tinham sido iniciadas no novo espaço.

Figura 127 – Cozinha da casa dos Aflitos



Fonte: Vitor Maciel (2021)

Figura 128 – Cozinha da casa dos Aflitos



Fonte: Vitor Maciel (2021)

Após meses de isolamento, um projeto estético começa a ser desenhado por Bia e Vitor. Uma experimentação condicionada pelo contexto do isolamento. Uma experimentação doméstica, mas fora da cozinha da Turvalina, que girava em torno da pergunta: como construir uma unidade espaciotemporal singular, lúdica, festiva, ébria e desregrada em um isolamento doméstico?

O projeto tinha apenas dois elementos de partida: uma fogueira e uma melancia. A ideia consistia na feitura de uma fogueira no quintal, onde seria preparada uma bebida fermentada à base de melancia. Esperá-va-se, então, o desenvolvimento de brincadeiras e experimentações a partir da manipulação desses dois elementos.

Galhos da poda de um pé de limão e de outras plantas da casa foram reservados e colocados para secar, uma melancia inteira foi incluída na feira, e, sem agendamento prévio, no início de uma noite aleatoriamente escolhida, a fogueira foi preparada. Após a preparação da fogueira, passou-se a interação com a melancia, de modo a fazer os cortes e colocá-los aos

poucos no pilão para a extração do suco. A melancia e o suco pareciam belíssimos no escuro da noite e esse processo serviu como objeto para uma longa sessão de vídeos e fotos.

Figura 129, 130 ,131 e 132 – Preparo do fermentado de melancia



Fonte: Bia Baggio (2020)

Com o suco de melancia no vidro que iria ao fogo, a fogueira foi acesa. Todas as luzes da casa foram apagadas e apenas a luz das chamas iluminava o quintal. A sessão de fotos e vídeos continuou. O cenário da fogueira no quintal escuro tinha uma forte conotação onírica e remetia à um contexto ritualístico. Durante o tempo de preparo do fermentado de melancia no fogo, algumas manifestações estéticas aconteceram, como danças e gritos em volta da fogueira; a utilização de figurinos e máscaras; a colheita de temperos do quintal (hortelã) para adição à poção que estava no fogo; e anotações em um caderno. Os fragmentos dessa noite (as sobras, os resquícios e os registros) foram posteriormente intitulados de “diário maldito ou o livro das maldições” (embora esses fragmentos ainda não tenham tomado uma forma de apresentação).

Figura 133, 134, 135 e 136 – Preparo do fermentado de melancia



Fonte: Bia Baggio (2020)

Figura 137 – Preparo do fermentado de melancia



Fonte: Bia Baggio (2020)

O fim dos galhos secos para alimentação da fogueira decretou o final do preparo. O vidro com a poção de melancia foi colocado para esfriar, foi feita a adição de leveduras para a fermentação e, em alguns dias, estava pronta a bebida, uma espécie de sidra de baixo teor alcoólico.

O preparo do fermentado de melancia aconteceu como um ritual de retorno ao período inicial da Turvalina, realizado enquanto uma brincadeira espontânea, onde foi possível uma experimentação do espaço e de objetos e utensílios domésticos para a produção da bebida.

Aqui, é possível fazer uma aproximação com a cauinagem indígena, onde eram criadas ambiências dotadas de uma completude que abarcava ao mesmo tempo práticas cotidianas, políticas, guerreiras, festivas, estéticas, religiosas e transcendetais em torno da ebriedade provocada pelo cauim (era celebrada, enfim, a vida nos mais diversos aspectos dessa sociedade).

A festa torna evidente o processo incessante de troca entre interior e exterior. Estamos diante de sociedades que se realizam somente na relação com o outro, isso implica novamente a ênfase na 'saída de si', no 'êxtase antropofágico'. Droga da inconstância, o cauim existe para

reafirmar a incompletude ontológica experimentada na vida terrena, apontando os caminhos da transformação a que todos os seus consumidores estão subordinados (SZTUTMAN apud CASTRO; MENDES, 2009, p.68)

Guardada as enormes e evidentes diferenças em diversos aspectos, sobretudo culturais, é possível afirmar que, assim como na cauinagem indígena, na ação do preparo da poção de melancia também era celebrada a vida, em seus aspectos possíveis e nas condições de isolamento imposta pela realidade pandêmica. Essa celebração caseira certamente não tinha a força, ou a pretensão de ser totalizante (como a festividade indígena ou como seriam as pretensões situacionistas), sobretudo por se encerrar nos dois moradores da casa, tanto em sua produção, quanto em sua vivência e recepção (embora seja provável que os registros, anotações, fotos e vídeos produzidos ainda tomem uma forma de apresentação e sejam de algum modo publicizados).

A partir dessa aproximação e fricção com a ambiência da cauinagem indígena, a ação do preparo da poção de melancia pode ser aproximada também da noção de heterotopia: “a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p.24). Esse embaralhamento simbólico de espaços e tempos na conformação de um “lugar outro”, na transformação de uma ambiência ordinária em uma utopia localizada, é operada por meio do deslocamento ou da suspensão momentânea da fronteira entre arte e vida cotidiana. Mas aqui, diferentemente da operação que acontecia nas cozinhas da Turvalina, essa ambiência não é criada enquanto estrutura, nem tampouco constitui um tipo espacial, mas, pelo contrário, se dá em uma espacialidade tão efêmera quanto as brasas de uma fogueira. Também não há um programa de uso, como nas cozinhas. Na ação do preparo da poção, as manifestações estéticas eram imprevisivelmente experimentadas e praticadas no tempo e aconteciam conforme as circunstâncias que surgiam da fricção dos comportamentos experimentais com o cenário material criado naquela noite, ambos atravessados por um desregramento festivo, lúdico e ébrio.

Dessa forma, essa ação pode ser entendida enquanto possibilidade de fuga/transformação momentânea de uma realidade pandêmica posta: a conquista de outros tempos, espaços e realidades possíveis em meio a um confinamento doméstico, a partir de uma inventividade possível na simplicidade e cotidianidade de uma fogueira no quintal.

...

Discussão

A partir da percepção dos vários espaços onde a cozinha da Turvalina foi montada, é possível perceber uma operação recorrente: os projetos e ações são “fermentados” (criados, desenvolvidos e amadurecidos) na “utopia localizada” da cozinha, para, por vezes, transbordar para a rua como afirmação de uma existência.

Se no início os equipamentos e parafernalias se adaptavam ao espaço da casa onde era montada, isso logo se inverte e as casas que Bia e Vitor escolhem para morar passam a atender certas exigências espaciais para que comportem a cozinha da Turvalina.

A construção de “outros” espaços de vivência no tecido de cotidianidade normatizada, aproxima essa cozinha da noção de heterotopia. Isso se dá por meio de desvios de “modelos comportamentais e urbanos, reificados por hábito e por exigências econômicas e pela própria racionalidade instrumental” (MORAIS, 2019, p.211). Nesse sentido, é possível o entendimento de que a construção de ambiências coletivas de convívio e de exercício ébrio como prática estética podem ser multiplicados de modo a organizar a maior parte da vida cotidiana. A cozinha da Turvalina, sobretudo nos momentos de cozinhada, se apresenta como um dispositivo de expansão da vida doméstica, onde uma dimensão pública, estética, ébria e desregreda é trazida para o centro da intimidade doméstica da residência-cervejeira. A festa é também uma fresta, um momento oportuno para a

liberação dos desejos e dos afetos, que vai na contramão da normatização e controle dos corpos e dos comportamentos dissonantes na cidade. Espaço de intervalo e de suspensão, a festa interrompe certas normas inventando outras.

As práticas, projetos e ações da Turvalina provocam, assim, reverberações que passam por uma crítica da cultura ébria e seus modos de fazer, consumir e se relacionar com a embriaguez enquanto parte de uma normatividade do cotidiano. Dessa forma, grande parte das ações e propostas realizadas eram dedicadas à instigar um modo de vida caseiro experimental que era permanentemente atravessado pela ebriedade.

4.2.2 Fonte Urbana

A Fonte Urbana consiste em uma série de intervenções efêmeras realizadas pelos integrantes da Turvalina, Bia Baggio, Vitor Maciel e Paulo do Amparo (Grilo não se encontrava no Brasil nessa época) que buscam instaurar ambiências ébrias singulares em espaços públicos da cidade do Recife. A intervenção consiste na apropriação de peças do mobiliário urbano da cidade, transformando-as em dispensadoras de cerveja. Sua constituição se dá pela montagem de componentes de uma chopeira, acoplados à peça do mobiliário escolhido para intervenção, em um processo de hibridização que soma elementos estéticos e sugere novos usos e relações com a peça “desviada” e seu entorno. Essa aparente contradição, de se apropriar de objetos técnicos a partir de uma compreensão estética, se dissolve quando adotamos perspectivas que os subtraem de seus contextos originais, permitindo que seus significados ecoem através de procedimentos próprios do campo da arte.

A escolha do objeto para montagem da Fonte Urbana leva em consideração aspectos espaciais (localização e entorno), estéticos (dimensão e componentes plásticos do mobiliário urbano) e de uso (funcionalidade, formas de apropriação e uso do objeto), além de considerar questões condicionantes como a viabilidade do acoplamento dos componentes da chopeira na peça escolhida.

Figura 138 – componentes da chopeira para acoplamento no mobiliário urbano



Fonte: Vitor Maciel (2019)

A intervenção busca promover a criação de uma unidade spatiotemporal ébria não hegemônica por meio do desvio de modelos comportamentais reificados por práticas ébrias normatizadas no cotidiano; pela complexificação dos processos e operações dessas práticas, ao explorar diferentes formas de distribuição da bebida (se afastando dos espaços e tempos pré-estabelecidos de um contexto ébrio inserido na dinâmica de manutenção da normatividade cotidiana); pela sugestão de diferentes formas de relação com os bebedores/participantes (promovendo encontros e conexões improváveis, troca de saberes, sobretudo os étlicos, e comportamentos experimentais estimulados pelo “jogo” das trocas não monetárias e pelo cenário material produzido); e pelas diferentes formas de relação com o espaço onde a Fonte Urbana é montada (com a criação de novos vínculos, percepções e relações com o objeto urbano desviado e seu entorno).

Bourriaud (2011) afirma que a obra de arte contemporânea conquista seu espaço quando consegue impregnar um fragmento de tempo. Nesse sentido, a atenção nas Fontes Urbanas apontam para a forma que estas propõem uma criação, apropriação, deslocamento ou distorção não apenas do espaço e dos objetos desviados, mas também do tempo e dos comportamentos dos bebedores/participantes envolvidos na ação. Nesse sentido, busca-se discutir em que medida as Fontes Urbanas promovem aproximações e afastamentos com a ideia de “Situação Construída” situacionista (conceito chave utilizado para análise dos projetos desta seção), bem como problematizar o processo de instauração de unidades spatiotemporais ébrias não hegemônicas durante as ações.

Nas Fontes Urbanas, procedimentos próprios da arte de vanguarda, que buscam aproximar ou suspender a fronteira entre arte e vida cotidiana, são utilizados como principal meio para instauração dessas ambiências efêmeras. A internacional Situacionista defendia o uso de todos os meios, incluindo os artísticos, na Construção de Situações que eles definiram como um "momento da vida concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos" (SI, 1958). Para os situacionistas, “os desvios no

ordenamento estratégico da cidade *afirmam* concretamente uma transformação sociocultural a um só tempo crítica e festiva” (PORTO FILHO, 2021, p. 39).

...

Fonte Urbana #1: ambiência ébria e arte pública

A primeira montagem da Fonte Urbana (Fonte Urbana #1) aconteceu no dia 02 de fevereiro de 2019. O Memorial Pessoas Imprescindíveis, localizado no Cais da Aurora, em Recife, foi a peça do mobiliário escolhido para a intervenção. O memorial faz parte do projeto “Direito à memória e à verdade”, da Secretaria Nacional de Direitos Humanos, que presta homenagem às vítimas da Ditadura Civil-militar Brasileira. O projeto atuou de 2006 a 2011 e instalou vinte e seis Memoriais Pessoas Imprescindíveis em diversas partes do país.

O Memorial do Recife é uma escultura em aço de aproximadamente quatro metros de altura, inaugurada em 2009, de autoria dos artistas plásticos Cristina Pozzobom e Tiago Balem e que homenageia o Padre Antônio Henrique Pereira Neto (1940-1969). Segundo o texto inscrito no próprio memorial, na época de sua morte o padre era coordenador da Pastoral da Arquidiocese de Olinda e auxiliar direto do Arcebispo Dom Helder Câmara. Devido às contundentes denúncias contra o regime militar, foi jurado de morte pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC), integrado por agentes do aparelho de repressão da ditadura. Seu corpo foi encontrado em um matagal localizado na cidade universitária do Recife e estava coberto de hematomas, queimaduras, cortes e perfurações por armas de fogo. O inquérito policial acusou vários torturadores e levantou a possibilidade de participação direta do serviço secreto dos Estados Unidos e da CIA, mas mesmo assim foi arquivado (MEMORIAL PESSOAS IMPRESCINDÍVEIS – informações retiradas do texto inscrito no Memorial).

Figura 139 – Memorial Pessoas Imprescindíveis



Fonte: Clínica de direitos humanos (disponível em:
<https://clinicadireitoshumanos.wordpress.com/justica-de-transicao/>)

Alguns aspectos plásticos e espaciais foram relevantes para a escolha do memorial para a intervenção: o material rugoso da escultura (aço enferrujado) assimilava bem em sua superfície a inscrição de textos e desenhos (com giz, tinta ou outro material. Na intervenção foi utilizado apenas giz); a sua composição, formada pela sobreposição de três elementos principais (um paralelepípedo com recortes, uma peça representativa de uma mão e outra de uma bandeira), deixavam espaços vazios em sua conformação (esses espaços foram utilizados para as passagens e os encaixes dos componentes da chopeira, não havendo necessidade de realizar nenhuma modificação na escultura, como furos, dobras etc); e a sua localização, vizinha ao Monumento Tortura Nunca

Mais³⁴.

A montagem da Fonte Urbana #1 aconteceu concomitantemente ao evento URBE-SE, projeto que reuniu propostas de projeção de vídeo *mapping* (projeções que naquele dia eram realizadas no Monumento Tortura Nunca Mais, localizado a poucos metros do local onde foi montada a Fonte Urbana #1). A escolha dessa data foi intencional e buscou estabelecer uma relação com o público, com os artistas e com as propostas apresentadas no URBE-SE.

Desse modo, tanto o Memorial Pessoas Imprescindíveis quanto o Monumento Tortura Nunca Mais podem ser compreendidos enquanto a categoria de Arte Pública³⁵ definida como “Arte Pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento” (REGATÃO, 2010). Essa categoria apontaria para uma crítica à função tradicional do monumento, tendo como principais características a subversão de seus princípios estéticos e ideológicos (no caso dos monumentos da rua da Aurora, há apenas a subversão de princípios ideológicos). As obras dessa categoria não procuram representar uma imagem ou mensagem, mas prender o espectador, muitas vezes de forma desconfortável, em atos de lembrança pessoal e compreensão individual dos acontecimentos históricos. Lucena (2011) destaca que essas obras demandam estratégias de memorização coerentes com o que aconteceu de fato, proposta que se pretende avessa à ideia de enaltecimento patriótico e que despreza, desta forma “qualquer tipo de convenções mais profundas sobre monumentos comemorativos: o seu objectivo não é consolar mas provocar; (...) não é ser ignorado pelos que por ele passam mas obrigar à sua interação” (James Young apud Regatão 2010, p.126).

³⁴ Concebido pelos arquitetos Eric Perman, Albérico Paes Barreto, Luiz Augusto Rangel e Demetrio Albuquerque (sendo Demetrio responsável pela criação e execução da escultura do conjunto), o Monumento Tortura Nunca Mais, inaugurado em 1993, foi um dos primeiros construídos no país em homenagem aos mortos e desaparecidos políticos brasileiros.

³⁵ José Pedro Regatão (2010) aponta cinco categorias da Arte Pública: “Arte Pública de provocação e ruptura com a concepção de monumento; Arte Pública de caráter utilitário; Arte Pública integrada na arquitetura; Arte Pública de intervenção comunitária; e Arte Pública efêmera”.

Alguns dias antes da intervenção foi realizada uma visita ao monumento Tortura Nunca Mais para estudo da possibilidade da montagem em seu entorno, de forma a buscar uma relação próxima entre a intervenção da Fonte Urbana #1 e as projeções do URBE-SE. A partir dessa visita foi possível realizar a escolha do Memorial Pessoas Imprescindíveis como objeto de intervenção. É razoável apontar algumas aproximações entre as duas propostas (Fonte Urbana #1 e URBE-SE), como: o uso de monumentos públicos como suporte de experimentação para realização da ação; o intuito de promover discussões e questionamentos e proporcionar novas conexões e relações com os lugares das ações e com a cidade; a promoção de trocas (artísticas e/ou éticas); e o estímulo do uso de tecnologias utilizadas no espaço urbano. Em entrevista à um jornal local, Lúcia Padilha (à frente do projeto juntamente com Gabriel Furtado, do grupo VJs Retinantz), afirma que:

Recife é um lugar cheio de referências, que nem notamos. São monumentos e edificações que contam muito de uma história que poucos sabem. Percebemos que temos o que aprender, pensar, entender, ressignificar. O 'Urbe-se', como ação de arte e política, quer ativar esses lugares, por meio da tecnologia que pode ser aliada a intervenções urbanas (PADILHA, 2019).

Figura 140 – Projeções de vídeo mapping durante o URBE-SE + Fonte Urbana #1



Fonte: Bia Baggio (2019)

Figura 141 – Projeções de vídeo mapping durante o URBE-SE + Fonte Urbana #1



Fonte: Bia Baggio (2019)

Dessa maneira, ambas as propostas podem ser compreendidos enquanto a categoria de Arte Pública definida como “Arte Pública efêmera” (REGATÃO, 2010). Essa categoria baseia-se numa concepção transitória da prática artística, que é concebida para ter uma curta duração, sendo “direcionada a interferir sobre uma dada situação para promover alguma transformação ou reação, no plano físico, intelectual ou sensorial” (INTERVENÇÃO. In: ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2012).

Regatão (2010) aponta quatro características fundamentais da Arte Pública efêmera: a possibilidade de uso de materiais não duráveis (cerveja na Fonte Urbana e projeções no URBE-SE); uma propensão mais experimental em relação às outras categorias da Arte Pública; a possibilidade de ser praticada de forma mais informal e espontânea, com menos dependência do apoio institucional (A Fonte Urbana foi realizada de forma independente, enquanto o URBE-SE teve apoio do Governo do Estado de Pernambuco por meio do FUNCULTURA PE³⁶); e a possibilidade de envolver

³⁶ O Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA PE) é o principal mecanismo de fomento e difusão da produção cultural no Estado de Pernambuco.

um grande número de participantes. O autor afirma ainda que, nessa categoria, é comum que as propostas “assumam uma atitude mais arrojada e demonstrem uma grande vontade de ultrapassar os limites do que tem sido definido como seu campo de trabalho” (REGATÃO, 2010, p.113).

Com o início da noite, começaram as projeções do URBE-SE (que contava também com composições sonoras e falas que se relacionavam às projeções), bem como o funcionamento da Fonte Urbana #1. Ao lado da torneira de chopp (encaixada entre os dedos da escultura) estava escrito com giz “fonte urbana etílica” e logo abaixo um “A” anarquista. Os integrantes da Turvalina explicavam o funcionamento da Fonte para as pessoas que se aproximavam (e por vezes circulavam pelo local de projeção do URBE-SE, onde se aglomerava a maior parte das pessoas, para chamar atenção sobre a intervenção vizinha) e pediam uma contribuição de dez reais por três copos de chopp (mesmo valor de três latões de cerveja vendidos por ambulantes na rua), ou uma contribuição não monetária que deveria ser sugerida e executada pelo bebedor/participante, que também era responsável pelo manuseio da Fonte Urbana (os bebedores deveriam, necessariamente, se servir na Fonte).

Dentro do arcabouço determinado para a realização da Situação Construída situacionista, como a elaboração de um jogo não competitivo deliberadamente criado e jogado no tecido da cotidianidade, entende-se que a partir da apropriação desse programa é possível identificar a atividade dos integrantes da Turvalina como “roteiristas/diretores” da instauração da ambiência ébria não hegemônica proposta na Fonte Urbana #1.

A situação construída, por sua preparação e seu desenrolar, é forçosamente coletiva. Pode porém ocorrer que, pelo menos no período das experiências iniciais, um indivíduo exerça, em dada situação, uma certa predominância, faça o papel de roteirista. A partir de um projeto de situação, elaborado por uma equipe de pesquisadores, que marque, por exemplo, uma *reunião emocionante* de algumas pessoas, será necessário fazer uma distinção entre diretor ou roteirista – encarregado de coordenar os elementos prévios de

construção do cenário, bem como de prever algumas intervenções nos acontecimentos (este último procedimento pode ser repartido por vários responsáveis mais ou menos cientes dos planos de intervenção dos outros) – e agentes diretos que vivam a situação, depois de ter participado da criação do projeto coletivo e trabalhado para a composição prática da ambiência, bem como de alguns espectadores passivos, estranhos ao trabalho de construção, que deverão *ser reduzidos à ação* (IS in JACQUES, 1958, p. 63, 2003).

Nesse sentido, os integrantes da Turvalina atuavam de modo a manter um determinado controle sobre a ambiência (controlavam a distribuição da bebida e seus modos de acessá-la) para que os acontecimentos se desenrolassem dentro do “roteiro” (projeto) formulado (ainda que esse “roteiro” assumisse o acaso decorrente da falta de uma significação clara e previamente formulada, ele era responsável por guiar a “direção”). Nesse período inicial da intervenção, a embriaguez ainda não se fazia notória e sua esperada produção de desregramentos (desregramento que rompesse inclusive as próprias regras do jogo projetado para a ambiência proposta) ainda não se sobrepunha à uma obediência ao “roteiro” escrito para a Fonte Urbana #1.

Aqui, é possível pontuar algumas aproximações e afastamentos das pretensões situacionistas relativas à roteirização das ações em uma proposta de Situação. O “roteiro” situacionista aponta para um engajamento político com pretensões revolucionárias, avesso à não participação característica de uma “sociedade do espetáculo” e orientado por uma teleologia que visa a uma transformação sociocultural, a um só tempo crítica e festiva (baseado em uma concepção lúdica da existência). Já na Fonte Urbana #1, embora haja uma formalização espaciotemporal efêmera com notórias ambições políticas quanto à transformação e apropriação inusitada do espaço, enaltecendo um uso coletivo e criativo, esse roteiro não se orienta em pretensões revolucionárias, mas se apresenta enquanto tática de ativação dessas ambiências. Roteiro esse que deve, necessariamente, ser superado e desfigurado ao longo da ação com o auxílio de um desregramento estimulado por uma embriaguez festiva, de modo a exaltar os “indivíduos insubmissos,

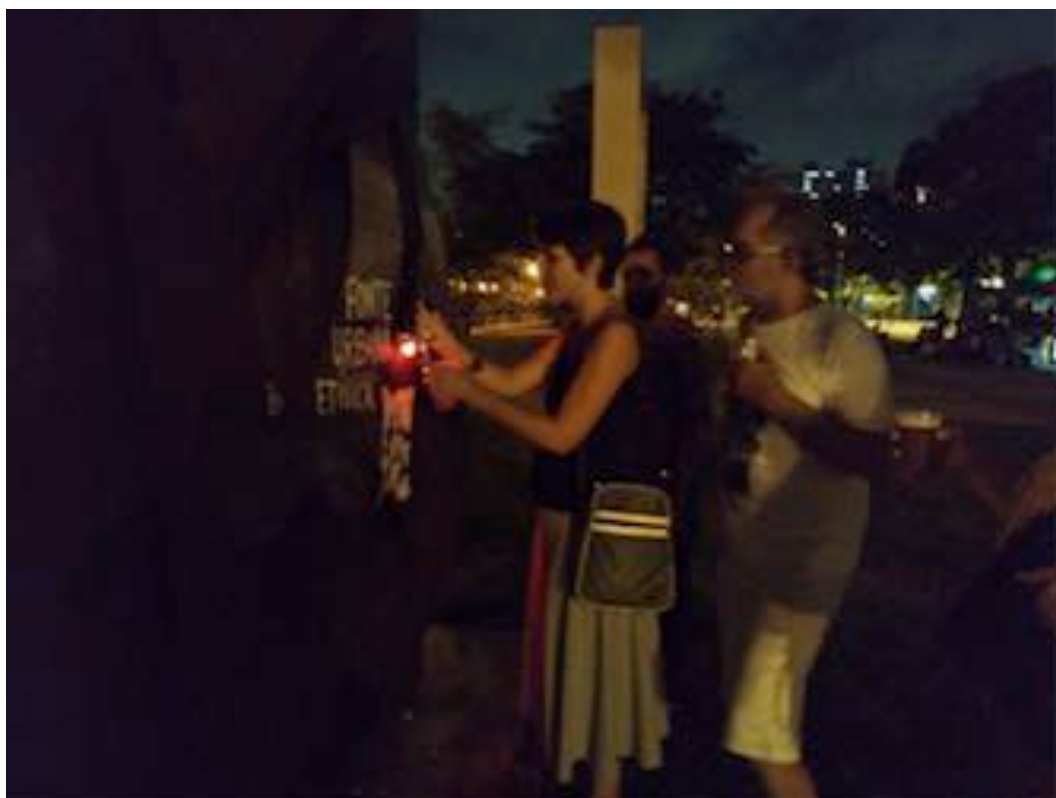
despidos de seus assujeitamentos e corações sociais, culturais, identitárias, étnicas, corporais, sexuais” (BRITTO, 2017, p.175).

Figura 142 – Fonte Urbana #1



Fonte: Bia Baggio (2019)

Figura 143 e 144 – Fonte Urbana #1



Fonte: Bia Baggio (2019)

Após algum tempo, foi possível notar a formação de dois polos de concentração de pessoas: o local de projeção do URBE-SE e a Fonte Urbana #1, com um trânsito frequente entre os dois, que se manteve durante todo o período das projeções. Embora separadas e autônomas (a Fonte Urbana #1 foi pensada para acontecer durante o URBE-SE, mas poderia acontecer no mesmo lugar em outro momento, de forma independente), as duas propostas configuraram juntas uma ambiência expandida compartilhada, que instaurou momentaneamente uma interrupção da normatividade cotidiana a partir dessas intervenções no cenário urbano, conformando, assim, uma demarcação (física e simbólica) no território. Ali, um grupo de pessoas determina certas práticas de convívio a partir da instauração de uma temporalidade festiva, quando ocorre uma suspensão das atividades ordinárias cotidianas, e de um desvio dos usos dos monumentos e de seu entorno, abrindo, dessa maneira, frestas no cotidiano que sugerem novas narrativas para a cidade e a apropriação criativa de suas territorialidades.

Essa relação quase “simbiótica” que se deu entre as duas ressalta uma característica de inserção e complementaridade inerente à Fonte Urbana, algo como uma forma propícia a uma acoplação, uma tendência a um ajuntamento de forças com propostas e ações diversas (e autônomas) realizadas no espaço público da cidade. Embora esse resultado esteja relacionado com a constituição de uma Situação (realizada num “jogo de acontecimentos” e na criação de ambiências disruptivas vividas coletivamente), não é possível afirmar que essa característica seja (ou pretenda ser) um procedimento embrionário que visa a um engajamento crescente, uma transformação sociocultural revolucionária (ou de um desejo de conversão a essa intenção revolucionária), como proposto pelos situacionistas (MORAIS, 2019). Construir coletivamente ambiências autônomas, mesmo que efêmeras, certamente se aproxima de um modo de operação situacionista, mas esse tipo de proposição não visa a revolução almejada pela IS. Para Moraes (2019), tomar a ambição situacionista como insurgente seria inviável em sua totalidade no contexto político e cultural atual.

Sobre a ambiência criada pela Fonte Urbana #1 conjuntamente com o

URBE-SE, é possível fazer ainda algumas considerações: “Nas grandes cidades, onde se interpenetram as multiplicidades culturais e confrontam-se as desigualdades sociais, os espaços públicos são cada vez mais fragmentados, padronizados, esvaziados e demarcados” (BRITTO, 2017, p. 171). Propostas como essas pretendem, certamente, questionar tais divisas reificadas no cotidiano e normatizadas nos espaços da cidade, buscando borrá-las temporariamente, propondo espaços efêmeros de convívio entre as diferenças e as multiplicidades e exercitando o uso coletivo e criativo do lugar onde são montadas, em detrimento da ocupação unifuncional homogeneizadora que privilegia grupos seletos. Acontece que, em uma observação mais atenta, foi possível perceber que justamente um grupo seletos privilegiado foi que, de fato, constrói, se apropria e vivencia a ambiência singular instaurada pelos dois eventos, ambiência que se pretendia inclusiva, múltipla e democrática. O evento foi composto quase que exclusivamente por pessoas que sabiam da realização da Fonte Urbana #1 ou do URBE-SE, e compareceram ao local por esse motivo, ou seja, os participantes formavam um grupo seletos e pouco heterogêneo, predominantemente ligados de alguma forma a um contexto artístico local. Dessa maneira, a ambiência criada não atraiu a participação circunstancial de passantes, transeuntes e usuários desse espaço da cidade, mas, pelo contrário, parece ter afastado seus utilizadores noturnos (corpos marginalizados que desenvolvem cotidianamente diversas práticas naquele território, como lugar de repouso, de socialização, de refeição, de mendicância, de uso de inebriantes, de moradia etc).

Nesse sentido, embora não restritiva e aberta à participação, a ambiência criada não se constituiu, efetivamente, como um espaço democrático. As propostas, vistas individualmente ou enquanto conformadoras de uma ambiência conjunta, se pretendiam propositoras de uma unidade espaciotemporal capaz de diluir momentaneamente as diferenças, não no sentido de neutralização e apaziguamento dos conflitos que tais diferenças proporcionam, mas em uma vontade de que um público mais diverso e heterogêneo tivesse acesso e participasse do evento, independente de raça, classe social, gênero, sexualidade etc. A unidade

espaçiotemporal formada conjuntamente pelas duas propostas, no entanto, parece não criar um atrito com os processos de exclusão social que permeiam a cidade, conflitos que, não obstante estejam escancarados de maneira explícita, permanecem velados. Ainda que essa discussão não fizesse parte das propostas, o seu negligenciamento sinaliza a indiferença ética rotineira e cotidiana que atravessa a cidade, indiferença essa que também atravessou a ambiência efêmera criada. Os situacionistas almejavam uma revolução social e cultural total que, a exemplo de seus trabalhos a respeito da revolta de Watts (discutida no capítulo 2), deveriam atravessar as lutas políticas dos territórios e dos corpos marginalizados de um contexto histórico e geográfico, bastante discrepante do contexto de um Recife da atualidade. Moraes (2019) observa que:

há uma espécie de recusa por questões políticas singulares (como de “raça”, “etnia” ou “gênero”). A política revolucionária almejada pelo grupo é declaradamente totalizante, acontecendo através de um ataque ao domínio das imagens culturais, e das relações sociais mediadas por elas. Uma guerra integral contra o espetáculo; pela erradicação de todos os tipos de preconceitos, marginalização e explorações hierárquicas (MORAIS, 2019, p.95).

É possível pensar que a Construção de uma Situação, na atualidade e no contexto recifense, pode e deve ser atravessada não só pelas mais diversas pautas de lutas políticas, estéticas, existenciais etc., mas deve também responder às questões levantadas pelo próprio local onde essa Situação se propõe a ser construída. Para Moraes (2019), uma possibilidade de atualização da noção da Situação Construída situacionista “aponta para a urgência na reconstrução dos afetos como pauta política e estética atual” (MORAIS, 2019, p.146).

É preciso entender que ao propor, analisar e estabelecer aproximações, (...) operamos por meio de uma atualização desse conceito (Situação Construída) de modo a compreender que se busca atualmente efeitos diferentes do contexto histórico e geográfico situacionista (MORAIS, 2019, p.204).

Se a ambiência criada na Fonte Urbana #1 se afasta de uma intenção e de um alcance social (enquanto espaço de inclusão democrática), por outro lado é possível perceber em sua instauração atitudes de uma ética criativa da Turvalina que recusa as formas que condicionam e isolam os atores envolvidos e os territórios da cidade em determinada realidade dada:

Os situacionistas também chamam a atenção para a necessidade de toda *situação* se fundamentar na «objetividade de uma produção artística» (ainda que inseparável de um «valor de uso essencialmente avesso à conservação sob a forma de mercadoria») (PORTO FILHO, 2021, p. 37-38).

O desvio realizado no monumento para execução da Fonte Urbana #1 resulta em um objeto híbrido que produz poéticas que misturam registros e discursos ao explorar as qualidades estéticas do próprio monumento, que empresta sua escala monumental e sua plasticidade escultórica à Fonte, ao mesmo tempo que se torna mais tátil, acessível e interativo ao receber os componentes da chopeira em sua composição.

As distorções introduzidas nos elementos desviados devem ser tão simples quanto possível, pois o impacto principal de um *détournement* tem relação direta com a lembrança consciente ou semiconsciente dos contextos originais dos elementos (DEBORD; WOLMAN, 1956).

Dessa forma, o desvio realizado partilha de alguns entendimentos situacionistas a respeito dessa técnica, destinada à superação de uma ordem social e cultural que se caracteriza pela produção e pelo consumo passivo de imagens e mercadorias, visando a criação de novos valores a partir da negação dos valores estabelecidos (PORTO FILHO, 2011), sem promover, no entanto, uma desvalorização do objeto desviado nem, tampouco, buscar uma superação da arte (enquanto realização no cotidiano) como almejavam os situacionistas. Embora não promova uma revolução sistêmica, a unidade spatiotemporal da Fonte Urbana #1 recusa uma forma de vida e de uso de cidade automatizada e ditada pelas estruturas urbanas, promovendo o desregramento de uma normatividade hegemônica, por meio de uma

experiência ébria e festiva.

Em um determinado momento da noite, uma viatura da polícia estaciona em um lugar proibido na Rua da Aurora, bem em frente ao local da intervenção. Dois policiais descem da viatura e ficam observando o movimento do local por aproximadamente uma hora. Depois vão embora sem realizar nenhuma abordagem (uma abordagem talvez só não tenha sido realizada na Fonte Urbana #1 por esta ter sido entendida como parte do URBE-SE, que deixava claro através de banners espalhados no local de projeção que se tratava de um evento institucionalmente aprovado para acontecer naquele local). A partir desse episódio, é possível fazer uma relação mais direta com o tema da violência da ditadura militar, de que trata tanto o Memorial Pessoas Imprescindíveis quanto o Monumento Tortura Nunca Mais. Nesse exercício de sobreposição de temporalidades, lembra-se que há apenas cinquenta anos uma reunião de indivíduos como aquela, no espaço público da cidade, à noite, voltados à arte e à embriaguez, poderia ser reprimida violentamente. A presença vigilante e ameaçadora dos policiais militares na Fonte Urbana #1, o crescente discurso de violência e ódio institucional, governamental e por parte da própria população na atualidade (2019), evidencia que o triste momento histórico da Ditadura Civil-militar Brasileira não ficou no passado, refletindo-se em discursos e atitudes autoritárias no presente.

É possível associar essa sobreposição de temporalidades como uma forma de manifestação da heterocronia, um dos princípios da heterotopia definidos por Michel Foucault. As heterocronias são ligadas a recortes singulares do tempo e funcionam quando os indivíduos se encontram em uma espécie de ruptura com o seu tempo tradicional (FOUCAULT, 2013). Apesar desse encavalamento de temporalidades deflagrado pela presença intimidadora da polícia, a unidade espaciotemporal configurada pela Fonte Urbana #1 se afasta da heterotopia, na medida em que esta tende a se dar em recintos mais fechados e privativos, que se conformam enquanto tipos espaciais com programas de uso estruturados, a exemplo da cozinha da Turvalina. Embora haja um programa de uso mínimo (beber junto), essa ação assume uma forma que é moldada tanto pela relação com o objeto desviado

para a montagem da Fonte, quanto pelo atrito com as circunstâncias que surgem durante sua realização, sendo, portanto, “imprevisivelmente praticada no tempo” (PORTO FILHO, 2021, p. 50).

Ao mesmo tempo, essa sobreposição de temporalidades também pode ser associada ao que os situacionistas chamavam de coerência reversível do mundo (para a IS, o que o espetáculo apresenta misticamente como eterno e inevitável, uma vida de consumo passivo, é de fato nada mais do que uma situação histórica particular, portanto, transformável). Nesse sentido, realizar essa sobreposição de temporalidades seria invocar para o presente uma energia, um conhecimento e uma história acumulada de resistência e contestação durante todo o período da Ditadura Civil-militar Brasileira. Nesse sentido, a Fonte Urbana #1 se apresenta enquanto auto-afirmação de uma ética criativa da Turvalina, que busca se afastar de utilitarismos e de uma reificação mercantil da vida social, ao mesmo tempo que remodela publicamente o lugar estabelecido pelas estratégias de poder que atuam na cidade.

No final da noite (após o encerramento do URBE-SE), um pequeno grupo de pessoas, mais embriagadas e mais entusiastas da proposta da intervenção, se manteve reunido. Por meio de um contexto ébrio e festivo, a Fonte promoveu uma maior permanência das pessoas no espaço público. Para Hans-Georg Gadamer (1985), a festividade consiste numa coletividade não bem definível, num reunir-se para algo, sobre que ninguém sabe dizer para quê propriamente. “Não é apenas o estar junto, mas antes a intenção, que une todos e impede-lhes de desunirem-se em vivências paralelas” (GADAMER, 1985, p. 63). Embora incentivadas desde o início da noite, apenas neste momento (após o encerramento do URBE-SE) foram iniciadas as primeiras trocas não monetárias (o chopp era trocado por qualquer coisa sugerida pelo bebedor/participante), como a recitação de poemas, o compartilhamento de histórias pessoais de embriaguez e viradas de copos em um único gole. Comportamentos experimentais também se manifestaram fora do contexto da troca não monetária, como a experimentação das possibilidades de encaixe do corpo, em um exercício de se caber (como caibo?) nos espaços da escultura.

O desregramento disruptivo da embriaguez ajuda a promover, assim, a quebra do “roteiro” previamente definido para a instauração da proposta, promovendo a diluição dos papéis de “roteirista” ou “diretores” da unidade spatiotemporal, bem como a abertura para estímulos circunstanciais e inesperados, também responsáveis pela forma singular da ambiência criada.

Todos esses comportamentos (provocados pelo cenário material criado) colocam a Fonte Urbana #1 no jogo situacionista, um jogo não competitivo (cujo fim não é a vitória ou a derrota, mas a construção conjunta de espaços lúdicos) e inserido na vida cotidiana. Um jogo que busca se afastar de um entendimento enquanto exceção isolada e provisória no cotidiano, baseado em uma lógica social que supervaloriza o trabalho. Para as sociedades capitalistas neoliberais, a festividade e o lazer configuram uma esfera da vida social que se opõe ao trabalho (com sua lógica de produtividade e otimização do tempo). Dessa forma, a monocultura dos critérios de produtividade capitalista termina por rechaçar tudo o que é taxado de improdutivo e estéril, ou que possa ser associado com ociosidade ou preguiça. A festividade e a embriaguez só seriam possíveis, então, no momento em que o indivíduo se vê liberado de suas funções e obrigações, quando, na verdade, o lazer e a ludicidade são necessidades humanas fundamentais, configurando-se, também, como importantes esferas da cultura, que atravessam dimensões da vida coletiva nos mais diversos contextos (BRITTO, 2017).

O jogo proposto transforma a escultura em brinquedo, cujo resultado é a diminuição da distância estabelecida entre a obra de arte e o bebedor/jogador. Por meio dele é produzida uma nova relação entre objeto e sujeito, entendendo-se que essa relação depende do tipo específico de interação de uso entre eles, e não dos valores de cada um em si. Esse uso criativo de objetos de arte pública promove comportamentos lúdicos e desregrados, não apenas na relação dos bebedores/jogadores com o objeto, mas também com os modos e as práticas de embriaguez e sociabilidade instauradas na intervenção.

Na Fonte Urbana #1, um estado de embriaguez se mostrou indispensável para o estabelecimento do jogo, que colocava o

bebedor/jogador no protagonismo do desenvolvimento inventivo das brincadeiras, que só foram efetivamente intensificadas e praticadas após a instauração dessa euforia desregrada dionisíaca.

Na Fonte Urbana #1 “a própria cidade se faz matéria de criação” (MORAIS, 2019, p. 209), não apenas dos integrantes da Turvalina, mas de todos os participantes que reformulam os significados do espaço urbano por meio da prática de uma bebedeira estética e coletiva. A ambiência criada se apresenta como um questionamento da presença humana no meio urbano, e inspira a reflexão sobre a cidade percebida em sua dimensão criativa, ébria e política.

...

Fonte Urbana #2: *Potlatch* ébrio ou embriaguez como jogo

A segunda montagem da Fonte Urbana (Fonte Urbana #2) aconteceu no dia 05 de fevereiro de 2019. Um módulo do *parklet* localizado em frente ao bar Central, na rua Mamede Simões³⁷, em Recife, foi a peça escolhida para a intervenção. O *parklet* é formado por alguns módulos de concreto, no formato de um cubo oco e sem uma das faces. Ele se conforma a partir de determinados arranjos dos módulos, que podem se apresentar como banco, mesa, vaso de plantas etc, dependendo da disposição determinada. Para a montagem da Fonte Urbana #2, um dos cubos foi deslocado para uma determinada posição, furado para viabilizar o encaixe da torneira, colocado de boca para cima, e preenchido com gelo. Em suas faces, foram escritas as instruções de uso propostas para a noite (o “roteiro” preliminar do jogo proposto).

O *parklet* da rua Mamede Simões é um espaço público, porém projetado, construído e mantido pela iniciativa privada do bar Central. Para a

³⁷ A rua Mamede Simões é um local conhecido por seus bares e restaurantes. Sua movimentada vida noturna cotidiana atrai, além de um público boêmio, diversos sujeitos que habitam a noite da cidade como pedintes, artista de rua, vendedores ambulantes etc.

realização da Fonte Urbana #2 foi necessária uma prévia discussão com representantes do bar, a fim de firmar acordos para a sua montagem.. Durante essas discussões foi possível confirmar que, apesar de ser um espaço público, as condições e as permissões para determinados usos deveriam, necessariamente, passar pelo consentimento da direção do bar. Após enviar um texto explicativo da intervenção, marcou-se uma reunião para decidir questões como data e hora e para dar mais detalhes de como ela poderia afetar a dinâmica do local. Ao final, colocou-se como condição que a intervenção deveria acontecer uma única vez, em uma segunda ou terça-feira (dias de menor movimento no bar). No dia, logo no início da montagem, durante a escolha e deslocamento de um módulo para ser o dispensador de cerveja, um funcionário do bar Central fez uma abordagem avisando que o arranjo dos módulos não poderia ser modificado e questionando sobre o que se tratava aquela ação. Após a explicação do que seria feito e que tudo havia sido combinado com um dos sócios do bar, a montagem foi liberada. Esse episódio levanta questões sobre o acesso, o uso e o direito à cidade, em especial dos seus espaços públicos.

Para Britto (2017), o individualismo crescente desde o século XIX produziu um cidadão urbano que se esforça para evitar qualquer conexão que ameace seu bem estar individual, sendo a alteridade entendida enquanto ameaça. De modo semelhante, é possível afirmar que estabelecimentos como o bar Central se esforçam para adequar seus espaços às demandas de produtividade e competitividade mercadológica, impondo, para esse fim, uma série de normas implícitas ao espaço dito público do *parklet* que, de forma velada, inibe o acesso de um público mais diverso e de um uso que resista aos condicionamentos da reificação mercantil da vida social.

o sujeito ideal da sociedade dos figurantes estaria reduzido à condição de consumidor de tempo e de espaço, pois o que não pode ser comercializado está fadado a desaparecer. Em breve, as relações humanas não conseguirão se manter fora desses espaços mercantis: somos intimados a conversar em volta de uma bebida e seus respectivos impostos, forma simbólica do convívio contemporâneo. Vocês querem bem-estar e aconchego a dois? Então provem nosso café...

Assim, o espaço das relações habituais é o que se encontra mais duramente atingido pela reificação geral. Se quiser escapar ao domínio do previsível, a relação humana - simbolizada ou substituída por mercadorias, sinalizada por logomarcas - precisa assumir formas extremas ou clandestinas, uma vez que o vínculo social se tornou um produto padronizado (BOURRIAUD, 2009, p.11)

Ao propor novas formas de ocupação do *parklet*, a Fonte Urbana #2 se aproxima da ideia situacionista de Situação, buscando operar um novo arranjo nas relações estabelecidas e instaurando uma ambiência que desvia, de forma pontual e momentânea, a construção social daquele espaço. Criar Situações, no entanto, não diz respeito simplesmente a reordenar formas, “mas de dispor novos princípios a respeito dos modos de uma ordenação existente, ou seja, a criação de novas regras do jogo da vida cotidiana, até a criação de um novo jogo, uma nova forma” (MORAIS, 2019, p.178).

Dessa maneira, a intervenção busca retomar pontos de contato perdidos, reestabelecer momentos de encontro, convívio e sociabilidades por meio da partilha de bebidas em uma ambiência festiva e propositora de um acontecimento capaz de romper fugazmente as fronteiras simbólicas que permeiam os indivíduos cotidianamente.

Figura 145 – Rua Mamede Simões



Fonte: Thiago Barreto/Rádio Jornal (2019)

Figura 146 – Parklet da rua Mamede Simões



Fonte: Vitor Maciel(2019)

Figura 147, 148, 149 e 150 – Montagem da Fonte Urbana #2



Fonte: Vitor Maciel (2019)

O trecho da rua onde se encontra o *parklet* é ocupado, quase totalmente, por bares e restaurantes, configurando uma área boêmia da cidade. A maioria desses estabelecimentos abre apenas durante a noite (a partir da *happy hour*), evidenciando a importância das práticas de embriaguez no uso desse espaço e, ao mesmo tempo, a normatividade dessas práticas, inseridas no contexto mercadológico e reprodutoras da lógica do “espetáculo” através de uma divisão temporal da vida (tempo do trabalho separado do tempo do lazer, no caso, das práticas alcoólicas). Essa normatividade evidencia, assim, uma construção programada e domesticada das práticas de embriaguez, que se materializa em determinados tempos, espaços e formas “corretas” de serem praticadas (códigos reificados por demandas mercantis e de produtividade que aprisionam e reduzem a dimensão libertária da ebriedade). Essas formas “corretas” de relação com o álcool, cujas regras não estão estabelecidas em lugar nenhum e cujos parâmetros são flexíveis e adaptáveis aos casos particulares, se apresentam como uma forma de controle do corpo e dos prazeres étlicos, cuja transgressão quase sempre acarreta em exclusão social. Um trecho do texto de Pierre Mayol sobre a relação do trabalho com o vinho ilustra esse contexto normatizante das bebedeiras:

Saber apreciar o vinho é saber alegrar-se; a gente só pode alegrar-se depois de ter dado duro no trabalho; portanto, só os trabalhadores sabem apreciar devidamente o vinho. Pois o vinho é o sangue dos trabalhadores, o que lhes dá a força e a coragem de realizar as suas obrigações, é a compensação da sua vida miserável, a festa à qual têm direito (MAYOL in CERTEAU; GIARD; MAYOL, 2013, p.139).

Dessa forma, as bebedeiras na Rua Mamede Simões apresentam-se inseridas em uma rotina normatizada da vida cotidiana e, mais do que isso, apresentam-se como um aspecto importante para a manutenção dessa normatividade. A proposta da Fonte Urbana #2, em contraste, busca a construção de práticas de bebedeiras enquanto rupturas da vida ordinária, fazendo um uso inventivo do espaço do *parklet*, em detrimento da ocupação predominantemente unifuncional e homogeneizadora do restante da rua.

Como colocado anteriormente, a Fonte Urbana busca intensificar determinados aspectos da sociabilidade ébria e festiva e aproximá-la do entendimento do jogo situacionista, procedimento já iniciado na experiência da Fonte Urbana #1. Para isso, uma regra foi previamente elaborada, de forma a provocar uma participação mais efetiva dos bebedores/jogadores na Fonte Urbana #2: a participação seria condicionada a trocas não monetárias, ou seja, a bebida (cerveja Turvalina) não seria vendida, mas apenas trocada por qualquer gesto, ação ou manifestação proposta pelos bebedores/jogadores. Essa regra foi escrita de forma explícita em uma das faces do módulo dispensador de cerveja montado no *parklet*.

Figura 151 e 152 – instruções de uso da Fonte Urbana #2



Fonte: Bia Baggio (2019)

Figura 153 – instruções de uso da Fonte Urbana #2



Fonte: Bia Baggio (2019)

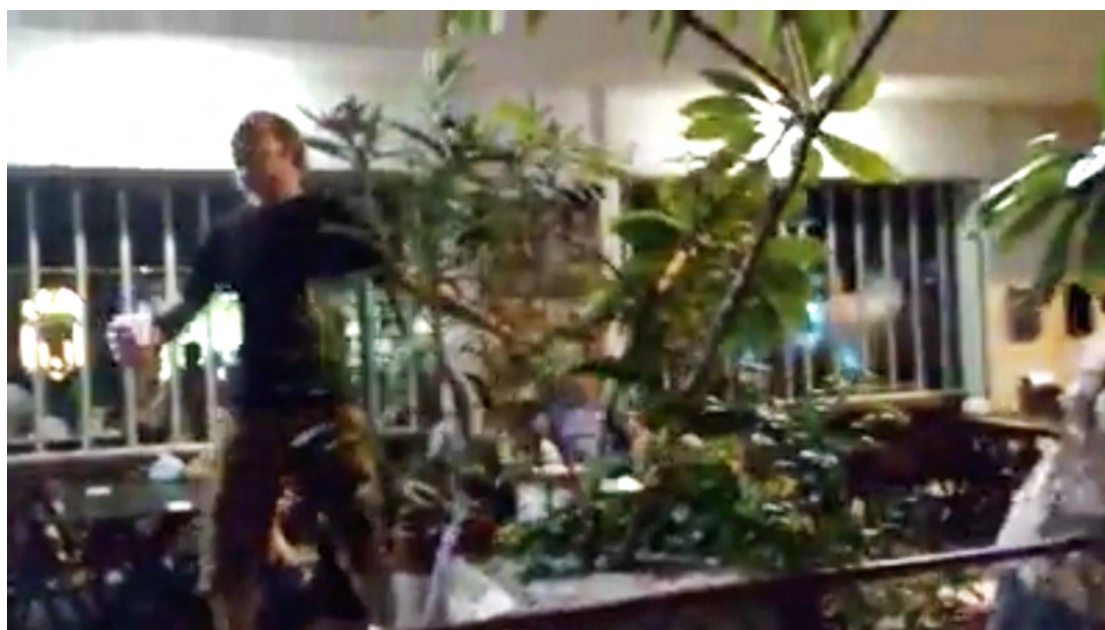
Aqui, é possível fazer uma aproximação da Fonte Urbana #2 com a noção de heterotopia enquanto contraespaço, um lugar “que se opõe a todos os outros” (FOUCAULT, 2013, p.20) lugares de bebedeiras da Rua MamedeSimões, embora não pretenda “apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los” (FOUCAULT, 2013, p.20), como sugere Foucault. A intervenção se apresenta antes como fresta ou fissura em uma ambiência ordinária. Uma dissonância que estimula outra forma de vida, menos dada e mais construída, em meio à homogeneidade de uma rua marcada por uma boemia normatizada.

Com a Fonte operando, a ação se iniciou com o anúncio (grito-convite³⁸) de Paulinho do Amparo convidando as pessoas a virem beber da “Fonte”. Aos poucos, interessados e curiosos se aproximaram, alguns apenas

³⁸ Grito-convite de Paulinho, postado na página do facebook da Turvalina. Disponível em: <<https://fb.watch/3iugfhNshz/>>.

observavam enquanto outros propunham contribuições para a construção da ambiência, ganhando copos de chopp em troca. Entre as contribuições, estavam: comidas, petiscos e bebidas não alcoólicas; desenhos, pensamentos e textos escritos com giz nos módulos do parklet; forró com um trio pé-de-serra que se demorou tocando e se servindo do chopp. Houve também vários copos pegos/oferecidos a “fiado” (ou mesmo presenteados), que não foram pagos com nenhuma contribuição mais efetiva, além da própria presença do bebedor/jogador.

Figura 154 – Grito-convite de Paulo do Amparo



Fonte: Bia Baggio (2019)

Figura 155, 156 e 157 – Contribuições em Fonte Urbana #2



Fonte: Bia Baggio (2019)

É possível aproximar a construção desse jogo, mediado por uma lógica de trocas não monetárias, da celebração de um *Potlatch*. O *Potlatch*, como discutido anteriormente, remete à noção de jogo como atividade lúdica livre de competição. A atitude de aceitar a troca não monetária (que permite uma participação livre de restrições financeiras) por meio da disponibilização

da bebida, reforça o caráter da Fonte Urbana #2 de favorecer a construção de uma ambiência que busca se afastar de comportamentos condicionados por uma lógica mercantil, ao promover um acontecimento a ser vivido e celebrado. Aproximando-se do *Potlatch*, instaura uma lógica de troca econômica baseada no excedente e/ou no esbanjamento: “As festas dos índios são mesmo lugares de exagero e extroversão” (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.24).

O propalado “consumismo” xikrin é uma explosão de festas; o mesmo ocorreu com o potlatch. (...) Em ambos os casos, as festas foram incorporando mais e mais “novidades”, incluindo “bens intangíveis”, como gestos e canções (PERRONE-MOISÉS, 2015, p.81).

Nesse sentido, a intervenção valoriza manifestações de um modo de vida e de apropriação do espaço urbano inventivas, provocando um deslocamento na sociabilidade do local, que passa a ser baseada em práticas lúdicas (rotineiramente reprimidas pela banalização da experiência vivida sob as condições do espetáculo). A Fonte Urbana #2 encontra, assim, a política por meio da festa e da embriaguez ao realizar uma subversão do modo capitalista de troca.

No jogo não competitivo, lúdico e ébrio, os “diretores/roteiristas” da intervenção ofereceram bebida e, em troca, uma ambiência ébria singular foi construída pelos bebedores/jogadores de forma desregrada, coletiva e festiva. Essa ambiência baseada no excedente e/ou no esbanjamento, tanto material (evidenciado na doação de bebida) quanto de energia e de inquietude (evidenciada na busca do entendimento e do posicionamento da prática da produção e distribuição de bebida alcoólica como um meio de intervir no tecido social e urbano da cidade), constrói um espaço de vivência que altera, de maneira efêmera, o comportamento dos bebedores/jogadores ao explorar práticas de embriaguez como “jogo superior”, subtraído do caráter competitivo e comercial.

O êxito dessa ambiência (sua riqueza e sua efetiva realização enquanto “contraespaço”) está diretamente ligado à participação e ao engajamento dos jogadores/bebedores em sua construção. Ainda que a

proposta seja executada inicialmente por um grupo de agentes iniciais (“diretores”/integrantes da Turvalina), as ações só acontecem coletivamente e de forma colaborativa.

Os situacionistas já indicavam que a tentativa de construção de uma Situação é imprevisível, havendo sempre a possibilidade de falha. Para a IS, as propostas deveriam ser testadas, ou seja, a Situação Construída só poderia existir como uma experiência vivida, através da qual um mundo alternativo e não espetacular poderia emergir ou não.

Na Fonte Urbana #2 é possível apontar a falha no aspecto da produção de comportamentos experimentais (ou, pelo menos, apontar que essa produção foi menos efetiva que na experiência da Fonte Urbana #1). Alguns fatores podem ser apontados como responsáveis por essa participação mais tímida, como a impossibilidade de participação por meio da troca monetária. Esse aspecto coloca em questão o contexto comercial específico em que se inseriu a Fonte Urbana #2, esvaziando as relações mediadas pelo dinheiro e exigindo a construção de um outro tipo de relação mais participativa. Ao mesmo tempo, essa exigência da troca não monetária parece ter afastado em um primeiro momento possíveis bebedores/jogadores que, talvez, pudessem participar de forma mais efetiva e não monetária em um segundo momento, à medida do aumento de seu grau de embriaguez. Muitos curiosos e interessados se aproximavam, liam as instruções e faziam perguntas, mas não chegavam a entrar no jogo. É válido pontuar que na Fonte Urbana #1 as trocas não monetárias só aconteceram no final da noite, com a notória ebriedade dos envolvidos. Outro aspecto que explica a tímida participação na Fonte Urbana #2 foi o fato da bebida ter acabado durante a realização da intervenção, o que encerrou precocemente o experimento e criou um anticlímax, antes da produção de um desregramento ébrio mais evidente. Por esse motivo talvez não tenha havido entre os participantes uma aproximação afetiva mais íntima, como aconteceu na Fonte Urbana #1.

...

Discussão

A Fonte Urbana sugere a tomada dos espaços públicos da cidade a partir de práticas de embriaguez que buscam fugir de mecanismos de controle, afirmando uma postura ao mesmo tempo crítica e festiva, ao produzir unidades espaciotemporais menos normatizadas e mais participativas e lúdicas, se aproximando de uma Situação situacionista.

Para a IS, as Situações Construídas deveriam ser anti-hierárquicas, não disciplinares (ou transdisciplinares), amadoras (ou não especializadas), itinerantes, efêmeras e coletivamente concebidas e realizadas. A Situação Construída pode ser entendida como um jogo experimental, onde o que se pretendia era a revolução da vida sob as condições do "espetáculo". É importante pontuar o contexto de uma revolução total proposta pela IS (que relaciona cultura e política) e a aparente incapacidade de um projeto vanguardista para modificar profunda e amplamente o mundo na atualidade. Na proposta da Fonte Urbana não se pretende negar (ou superar) a arte almejando sua dissolução na vida, como propunham os situacionistas, mas fazer uso de procedimentos da arte de vanguarda na realização de rearranjos de elementos urbanos enquanto construção de unidades espaciotemporais efêmeras, capazes de responder à determinadas motivações políticas no atual contexto cultural do Recife. Embora seja evidente a não realização por completo do projeto emancipatório das vanguardas (a realização da arte na vida cotidiana), é importante pontuar que, apesar de “superficialmente, a arte, hoje, apresenta-se como último refúgio de um possível estado diferente de coisas” (JAPPE, 2011).

Os comportamentos experimentais provocados nos bebedores/jogadores, embora tenham permitido a realização de conexões e discussões acerca das práticas de embriaguez e a apropriação de espaços da cidade, mostraram-se com um limitado alcance crítico e transformador do cotidiano dos participantes. O desregramento social, comportamental e temporal estimulado pela embriaguez parece apresentar transformações tão efêmeras quanto seus efeitos inebriantes. Um alcance mais amplo desse

experimentalismo das práticas de ebriedade parece ser obtido apenas entre os próprios proponentes (“diretores”, integrantes da Turvalina), que possuem uma experiência expandida da relação alcoólica, ao se engajarem desde o preparo na cozinha, o monitoramento dos tempos da fermentação e maturação, passando pela distribuição da bebida produzida na cidade e pela concepção, realização e vivência dos experimentos, o que possibilita dessa forma uma prática continuada e cotidiana, que não se encerra no breve intervalo de tempo da intervenção.

Nesse sentido, a Fonte Urbana se apresenta como manifestação de uma mesma ética criativa que orienta a prática na cozinha da Turvalina. A proposta da Fonte surge como um transbordamento de energia e de experiência acumulada, e ganha formas que permitem uma exploração e um relacionamento com a embriaguez que não seriam possíveis no recinto da cozinha. O processo para criação da ambiência lúdica, ébria e festiva, joga com a imprevisibilidade do engajamento dos participantes, com as sugestões das circunstâncias, com a fricção com o espaço urbano e seus usuários.

Na cozinha da Turvalina, um procedimento foi desenvolvido para a instauração da dimensão heterotópica no lugar. Na Fonte Urbana, o procedimento para instauração da ambiência lúdica, ébria e festiva consistia na: montagem da fonte na hora do evento (o processo da montagem, portanto, já era parte da intervenção); fazer inscrições e instruções que permitissem a identificação do objeto como Fonte Urbana; anunciar a abertura da Fonte e realizar convites para a participação (na Fonte Urbana #1, os integrantes da Turvalina (“diretores”) circulavam pelo URBE-SE comentando sobre a proposta da intervenção; na Fonte Urbana #2, Paulinho deu seu Grito-convite para toda a rua); explicar o “jogo” ético para os interessados; e por fim, beber junto.

Por seu caráter efêmero e singular, a Fonte Urbana se afasta da noção de heterotopia. Não há a constituição de um tipo espacial ou de um programa de uso passível de repetição. Sua instauração precisa ser negociada com os agentes e mecanismos que controlam e zelam pela manutenção de uma determinada ordem nos espaços onde aconteceram (a polícia na rua da aurora; o bar Central no parklet), surgindo desse atrito os

desvios e transformações momentâneas das ambiências ordinárias.

É possível ainda pontuar a relação da Fonte Urbana com o corpo ébrio (enquanto Corpo sem Órgãos) de seus bebedores/jogadores. No texto “como criar para si um corpo sem órgãos?”, Deleuze e Guattari (1996) sugerem que o programa para fabricação do Corpo sem Órgãos é o motor da experimentação, no sentido de que a prática desse programa cria corpo e relações entre corpos, ao ativar movimentações afetivas não pensadas anteriormente à elaboração e execução desse programa (FABIÃO, 2013). Seria este programa (“roteiro” para os situacionistas) o norteador da experimentação.

Através da livre realização do programa, os bebedores/jogadores deslocam e suspendem (de forma momentânea) o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade na prática cotidiana da embriaguez. Resistem, desse modo, a aderir à uma participação passiva e contemplativa, próprias do espetáculo. Ao mesmo tempo, aderem ao contexto espacial, temporal, social, político e histórico para a realização das ações estéticas, desarticulando, assim, processos ditos naturais: “Onde bom senso e senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções, padrões” (FABIÃO, 2013).

Ao fabricar o Corpo Ébrio (entendido enquanto corpo coletivo, Corpo sem Órgãos), os bebedores/jogadores recusam uma ordem dita natural (embora esta seja uma organização cultural, política e econômica) e se põem em uma construção coletiva, experimental e prática de um programa ligado, sobretudo, a forças e acontecimentos circunstanciais. Nesse sentido, a ambiência ébria singular na Fonte Urbana seria realizada enquanto uma “prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo” (FABIÃO, 2013, p. 10). Na Fonte Urbana, essa prática se dá por meio da embriaguez e da festividade, principais vetores da fabricação desse corpo ébrio coletivo.

Para executar uma *mesh*³⁹, faz-se então necessário aquele estado dionisíaco de «embriaguez e auto-esquecimento». Uma vontade que deve se sobrepor a qualquer tendência contemplativa, mediante «atuações corpóreas». Uma disposição que implica, assim, em sacrificar o próprio pensamento claro do cientificismo moderno — palavras, conceitos e lógicas que separam e ordenam a realidade para efetuar, em «atos de fala», aquele indesejado «princípio de individuação», orientado geralmente por fins objetivistas, imediatistas e egoísticos (PORTO FILHO, 2021, p. 52).

A cidade é uma obra coletiva, produzida a partir da cooperação de múltiplos saberes e fazeres. A intervenção da Fonte Urbana conclama uma coletividade festiva pautada em um desregramento ébrio e libertário, frequentemente preterido em função do individualismo, da competitividade mercantil e da normatividade das relações sociais que permeiam as diversas territorialidades físicas, políticas e simbólicas da cidade na contemporaneidade. Ela propõe experiências estéticas e políticas que produzem pequenos e sutis deslocamentos na sensibilidade e nos possíveis usos e apropriações que os diversos sujeitos e grupos fazem dos espaços da cidade. A força estética e política da intervenção, portanto, se encontra na “provocação de afetos que geram comportamentos experimentais capazes de alterar momentaneamente os modos de vida dos agentes e vivenciadores dessas ações” (MORAIS, 2019, p.224).

Por fim, é importante pontuar que a Fonte Urbana é uma ação ainda em processo de instauração, que deveria ser repetida em outros contextos e com outras provocações temporais, espaciais e comportamentais (o que não foi ainda possível devido a pandemia da Covid-19).

³⁹ Noção criada por Gentil Porto Filho (2021). MESH é uma palavra formada com as primeiras letras dos quatro termos que a fundamenta: o "Momento" de Henri Lefebvre, o "Espaço" de Michel de Certeau, a "Situação" de Guy Debord e a "Heterotopia" de Michel Foucault.

4.2.3 Deriva Étlica e Deambulação Imaginativa Ébria

A Deriva Étlica e a Deambulação Imaginativa Ébria foram experimentos criados e realizados para gerar provocações e discussões pertinentes aos interesses desta pesquisa. Em ambos os experimentos a errância, a narrativa e a embriaguez se apresentam como norteadoras das ações. Na Deriva Étlica, a errância é realizada de forma coletiva no espaço urbano do Centro do Recife, buscando se aproximar de uma Deriva situacionista. Já na Deambulação Imaginativa Ébria, a errância é realizada de forma individual no espaço da memória do pesquisador, buscando se aproximar de uma Deambulação surrealista.

Na introdução do livro sobre a evolução da física que publica em 1938, Albert Einstein cita os contos de Conan Doyle (autor do icônico personagem Sherlock Holmes) onde o detetive, após um trabalho de observação dos rastros deixados por um crime aparentemente insolúvel, chega ao ponto onde não é mais necessário investigar. É nessa pausa, pitando o cachimbo ou tocando o violino que Holmes encontra, através do raciocínio lógico, a correlação entre as pistas coletadas. Einstein parte dessa analogia entre a investigação criminal e a investigação científica para, mais à frente, concluir que se trata de uma analogia superficial, uma vez que para o detetive o crime é dado, enquanto “o cientista deve, pelo menos em parte, cometer seu próprio crime” (EINSTEIN; INFELD, 2008, p. 70). Nesse sentido, as errâncias praticadas nos experimentos são crimes cometidos pelo pesquisador, que se põe a construir um princípio de reunião dos vestígios e pistas deixadas por ele mesmo.

Nesta seção, o interesse volta-se, sobretudo, para uma discussão metodológica que relaciona e entrelaça o desregramento da embriaguez à lucidez da investigação científica, ao posicionar a embriaguez como meio e/ou ferramenta dessa investigação. As aproximações intuitivas desenvolvidas entre o pensamento científico e o pensamento ébrio são intensificados no campo da criação artística, quando gestos éticos e estéticos são deflagradores de uma reinvenção do cotidiano. *Rêverie* (do francês

devaneio) diz respeito ao sonhar acordado, analisado por Freud (1977) como elemento necessário para a criação poética, através do qual se estabelece uma consciência imaginária ou uma pre-consciência. Nesse sentido, a escrita poética pode ser também compreendida enquanto narrativa ébria.

A Deriva Etílica foi um experimento piloto realizado em julho de 2017 pelos pesquisadores do Laboratório de Inteligência Artística (il!) Bruna Rafaella de Moraes, Luiz Monte e Vitor Maciel. Na época, os três desenvolviam suas pesquisas individuais, que apresentavam alguns pontos de convergência como o estudo da teoria e das técnicas situacionistas e sua relação com o espaço urbano na atualidade; as formas de apropriação do legado situacionista na arte contemporânea; e o estudo das formas de desenvolvimento de uma estética existencial.

O experimento foi desenhado para atravessar os interesses dos três pesquisadores e tanto a ação da errância quanto o relato posterior foram realizados conjuntamente. Dessa maneira, o experimento piloto da Deriva Etílica teve como motivação uma integração e troca de conhecimento entre os pesquisadores, onde, posteriormente, cada um poderia fazer as aproximações pertinentes da experiência com suas pesquisas específicas.

Para esta tese, especificamente, pretendia-se realizar outros experimentos baseados em errâncias ébrias, sobretudo errâncias com tempos mais longos, talvez com dias de duração. A pandemia da Covid-19, no entanto, impossibilitou esses novos experimentos, e o que deveria ser um piloto passou a ser o experimento a ser analisado.

Nesse contexto, um exercício metodológico foi desenvolvido de forma a inserir uma nova camada à experiência da Deriva Etílica, realizada em 2017. Esse exercício se constituiu como um novo experimento que produziu uma nova narrativa executada pelo pesquisador (baseada no experimento de 2017), em um estado de embriaguez alcoólica em 2021 (mais de três anos após o experimento da Deriva Etílica). A embriaguez é entendida nesse exercício como um dispositivo de teletransporte⁴⁰, como um meio de

⁴⁰ No mundo quântico, o teletransporte tem envolvido o transporte de informações, e não o transporte de matéria. O teletransporte quântico é uma demonstração do que Albert Einstein chamou de "ação fantasmagórica à distância", hoje mais conhecido como entrelaçamento

aproximação temporal e de estado de corpo entre uma errância ébria, realizada em 2017, e o desenvolvimento da narrativa dessa experiência (narrativa ébria) praticada em 2021. Nesse sentido, a própria nova narrativa pode ser entendida como uma errância que envolve passados e presentes. Seu desenvolvimento requer um exercício de deslocamento (exploração) no espaço da memória, permitindo uma visita, ou uma nova vivência, atravessada por tempos e percepções outras (não percebidas, não vividas ou ficcionais). A produção dessa narrativa é, portanto, um exercício de deambulação, doméstica, pessoal e sem deslocamento físico. Uma deambulação possível no atual contexto de isolamento social imposto pela pandemia da covid-19 e que pode ser entendida como uma forma de levar um pouco mais adiante a investigação e experimentação iniciada na Deriva Etílica de 2017.

Abaixo, a apresentação do relato da Deriva Etílica, realizada em 2017, e do relato da posterior visita a essa memória em 2021, denominada de Deambulação Imaginativa Ébria.

...

Deriva Etílica

Deriva⁴¹ e relato realizados por Vitor Maciel, Luiz do Monte e Bruna Rafaella de Moraes. O relato foi escrito de forma colaborativa através da

quântico. Nesse entrelaçamento, as propriedades de uma partícula afetam as propriedades de outra. Quando duas partículas estão entrelaçadas, mimetizam o comportamento uma da outra, independentemente da distância entre elas (VICENTE, 2019).

41 “O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que, de todos os pontos de vista, o opõe às normas clássicas de viagem e passeio (...) Na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades.” (DEBORD, 1956 apud CARERI, 2013, p. 88).

plataforma coletiva “documentos” da *Google*, poucos dias após a realização da deriva.

O experimento piloto consistiu em uma errância onde foram instituídas algumas regras para a conformação de um jogo urbano. As regras versavam sobre a obrigatoriedade do uso alcoólico (seria obrigatório beber ao passar na frente de um local que vendesse bebida alcoólica), sobre o tempo de permanência nas paradas (em cada local só seria possível pedir uma bebida) e sobre os modos de beber (não seria permitido repetir a mesma bebida em duas paradas consecutivas). Abaixo, o relato produzido coletivamente em julho de 2017:

Deriva realizada na segunda-feira 17.07.2017 (cabalístico!)

tudo começou na frente do Edifício Pernambuco, às 15:30h!

#medo

:)

Havia um senhor (com aparência de andarilho, morador de rua) no chão, no asfalto, no meio da avenida Dantas Barreto desenhando com giz. Trabalhava em formas belíssimas, arredondadas e rendadas, como mandalas. Contemplamos um pouco aquela ação e seguimos caminhando ao longo da mesma avenida, às vezes pela calçada, às vezes pela rua, desviando de muitos ambulantes.

Antes de chegar na frente do edf. AIP, iniciamos os trabalhos etílicos com um latão de Skol que compramos de um ambulante na calçada. Compramos também uma mexerica no ambulante ao lado. enchemos três copos descartáveis e seguimos caminhando pela avenida. A festa de Nossa Senhora do Carmo havia acontecido há poucos dias, talvez no dia anterior. Os brinquedos e as barracas da festa estavam sendo desmontados, mas conseguimos ter uma boa ideia da dimensão do parque de diversões. Barcas vikings e pequenas montanhas russas montadas sobre calços de madeira nos lembravam do nomadismo daquele tipo de parque. Letreiros, pinturas e grafites nos chamavam atenção.

Entre eles, um grafite que retratava Mano Brown na parede de um dos brinquedos.

Cruzamos todo o parque e continuamos caminhando pela Dantas Barreto, agora por dentro do camelódromo. Passamos pela parte de roupas e eletrônicos e sentamos em uma barraquinha que vendia comidas e bebidas. Pedimos Pitú e dividimos a mexerica que havíamos comprado anteriormente. as 3 doses de Pitú vieram generosas e desceram queimando, como deveria! Como havíamos combinado antes de começar a deriva, tomamos apenas uma dose cada um, e seguimos caminhando.

Saindo do camelódromo, seguimos para a parte do centro comercial de São José. Perto da Igreja de Nossa Senhora do Livramento, encontramos um depósito de bebidas e pedimos uma garrafinha de whisky Black and white. Colocamos uma dose em copos descartáveis e seguimos caminhando pela rua das calçadas. Nesta altura, começamos a perceber os efeitos do álcool de forma muito suave. Apenas uma molezinha pelo corpo.

Chegamos ao mercado de São José e resolvemos fazer mais uma parada. Sentamos na barraca de uma senhora muito simpática, que não lembro o nome, e que nos deu bastante atenção. Pedimos cerveja e decidimos dividir um prato de macaxeira com charque. Bebemos duas ou três cervejas enquanto esperávamos a chuva estiar. A senhora da barraca convidou Bruna para visitar a igreja evangélica que ela frequentava. Bruna não se interessou pelo convite.

Saindo do mercado, seguimos em direção ao bairro de Santo Antônio. Ao cruzamos a Avenida N.S. do Carmo, lembramos do café no Cais do Imperador, recentemente inaugurado. Seguimos para lá. Sentamos em uma mesa na beira do rio, em uma área descoberta, apesar da chuva fininha que continuava caindo. O cardápio etílico do local era bastante variado, e aproveitamos para pedir algo pouco usual. Outra regra que havíamos estabelecido era a de que não

poderíamos repetir o mesmo tipo de bebida em locais consecutivos. Após conversar com a atendente, conseguimos uma boa promoção em uma garrafa de espumante que estava aberta (havia aproximadamente 3/4 da garrafa). A bebida estava sem gás, o espumante não fez uma bolha sequer, mas bebemos contentes e nos demoramos no local. A esta altura, já havíamos perdido a noção do tempo. Posso dizer apenas que já era noite. Na hora de pagar a conta, informamos que o espumante não espumou e nossa promoção ficou ainda mais generosa.

Do Cais do imperador, seguimos para a rua Mamede Simões, cruzando a ponte Duarte Coelho e seguindo pela rua da Aurora. A esta altura, a lembrança dos deslocamentos já não é precisa, podendo haver distorções entre a realidade e este relato. Chegando na rua, encontramos dois amigos, At. e B., bebendo em uma mesa na calçada. Sentamos com eles e pedimos um drink com Gim, sugestão de um dos dois. A esta altura da deriva, o álcool já havia nos abraçado completamente. Basta dizer que a partir deste ponto, temos apenas vagas lembranças sobre o que aconteceu.

Da rua Mamede Simões, seguimos andando sem direção, meio perdidos. Paramos em um edifício próximo e subimos para casa de um amigo, Am.. No apartamento de Am., bebemos mais cerveja e Vitor esqueceu lá sua caderneta de anotações (e só veio descobrir que estava lá algumas semanas depois, mas nunca conseguiu recuperá-la). Saímos do apartamento e arrastamos Am. conosco. Ele estava de carro e ficamos insistindo que ele nos desse carona para Olinda ou Jaboatão, mas ele nos levou ao bar de Morgana, na rua Gervásio Pires, bem perto de onde estávamos. Ele nos acompanhou por algum tempo no bar e depois foi embora em seu carro para algum lugar.

Após o bar de Morgana, a próxima lembrança que conseguimos “pescar” foi o bar Mustang, na Conde da Boa Vista. Já estávamos com o sentido de orientação comprometido e nos percebemos perdidos algumas vezes,

apesar da familiaridade do local para todos os três. A esta altura da deriva, estávamos bastante suscetíveis ao deixar-se ir conforme as solicitações da ocasião. Tropeçávamos enquanto Luiz soltava gritos para cima nas ruas desertas, auuuAAHH!! auuAAHH!! (perturbadores profissionais!). Sofremos algumas quedas em calçadas pouco amigáveis e só percebemos no outro dia os arranhões e machucados. Bebemos cerveja e comemos pizza no Mustang. Essa foi nossa última parada. Do Mustang fomos para a casa de Vitor, onde encerramos a deriva. Ainda era pouco mais meia noite, mas imaginávamos que o sol já estava para nascer. (Bruna Moraes; Luiz Monte; Vitor Maciel. Relato produzido em 2017).

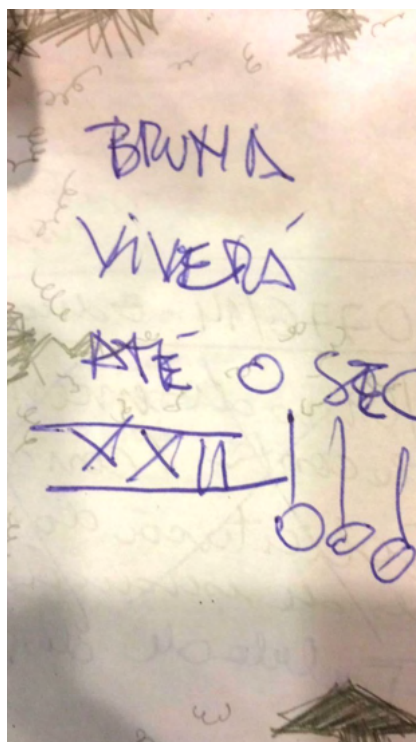
No dia seguinte à Deriva Etflica, os pesquisadores procuraram vestígios da errância. Uma anotação que dizia que Bruna viverá até o século XXII e uma foto dos três no Cais do Imperador foi só o que se encontrou.

Figura 158 – Da esquerda para direita: Vitor Maciel, Bruna Rafaella Moraes e Luiz Monte, no Cais do Imperador



Fonte: Vitor Maciel (2017)

Figura 159 – Registro em caderno



Fonte: Vitor Maciel (2017)

...

Deambulação Imaginativa Ébria

O experimento tem início às 13h da terça-feira, 05.01.2021. Bebo chopp (Turvalina Wander Ale) enquanto almoço. Faço um prato bem pequeno, para que a refeição não atrapalhe a bebedeira.

Tenho chopp e cachaça como bebidas disponíveis. Penso em tomar uma dose de cachaça para acelerar o processo de embriaguez, mas desisto. No segundo copo já sinto os primeiros efeitos do álcool em meu organismo e percebo que não vou precisar de outra bebida, além do chopp, para alcançar uma embriaguez alta. Nesses dez meses de distanciamento social devido a pandemia da covid-19 (de março até o presente momento, janeiro), tenho bebido muito pouco, o que talvez tenha contribuído para o rápido efeito do álcool em meu corpo e em meu modo de pensar.

Sento-me à mesa no quintal e me ponho a beber. Eu já havia preparado anteriormente esse espaço onde aconteceria o experimento. Posiciono caderno e computador na mesa, deixo uma rede armada ao lado e uma luminária de luz vermelha em um canto do quintal. Às 15h já estou em um grau de embriaguez que julgo ser alto o suficiente para iniciar a errância em minha memória. Me sinto menos preso à racionalidade e sou constantemente atravessado por ideias e pensamentos aleatórios sobre o experimento da Deambulação Imaginativa Ébria que estava iniciando e a Deriva Étlica de 2017. Ponho-me a ler o relato da Deriva Étlica de 2017. Essa leitura se dá como uma forma de deslocamento dentro da memória (deslocamento no tempo e no espaço).

Durante a leitura, sou atravessado por estímulos como pensamentos e memórias que se associam livremente à visita mental que estava fazendo ao experimento de 2017. Em um primeiro momento, tento afastar esses estímulos e apenas visitar o experimento, refazendo-o a partir da leitura do relato. Durante esse processo, percebo que estou fabricando para mim um “Corpo sem Órgãos” por meio do exercício da embriaguez e da errância na memória, e penso que é esse “Corpo sem Órgãos” (corpo ébrio) que realiza o teletransporte que resulta na sobreposição de tempos e espaços.

Em um segundo momento, passo então a entender os estímulos e associações com outras memórias como acasos e circunstâncias dessa Deambulação Imaginativa Ébria (penso que em errâncias físicas, pessoas, atividades e espaços são poderosos estímulos circunstanciais propícios à uma desautomatização inventiva durante a experimentação do espaço através do deslocamento). Decido assim me entregar a esses estímulos mentais, apenas seguindo-os, tentando interferir racionalmente o mínimo possível na direção que eles apontavam.

Nesse momento da leitura do relato de 2017, eu estava na altura em que pedíamos carona para Am. para Olinda ou Jaboatão. Sigo um desses estímulos inventivos e escrevo essa parte da narrativa durante a prática da

Deambulação Imaginativa Ébria⁴² (escrevo na medida em que ela vai acontecendo):

Ficamos insistindo para que Am. nos levasse de carro para Jaboatão ou Olinda, mas ele não deu a carona. Imagino agora se ele tivesse nos levado para Olinda: Am. estaciona o carro na praça do Carmo, em Olinda. Atravessamos a praça e nossa primeira parada é no Casbah. Pedimos três caipirinhas e bebemos no balcão. Am. não nos acompanha e segue caminhando. Já estamos em um nível de embriaguez tão alto (eu, Bruna e Luiz) que torna difícil alguém que “começou a noite agora” nos acompanhar. Às vezes, parece que causamos um certo tipo de repulsa às pessoas que estão sóbrias. Em um insight, percebo que estamos imersos em uma “unidade de ambiência”⁴³ que nos rodeia e nos acompanha. Uma “unidade de ambiência ébria nômade”, que facilita a compreensão e a interação entre nós (uma espécie de dialeto próprio, o dialeto da fala mole) e entre nós e o espaço por onde nos deslocamos, ao mesmo tempo que parece causar uma certa repulsa a quem está de fora dessa unidade de ambiência.

No rádio, no quintal aqui de casa, está tocando a música “luz vermelha”, de Elza Soares, e imagino essa música tocando no Casbah, enquanto bebemos as caipirinhas. Essa é uma música que poderia ser tocada no Casbah em 2017, penso.

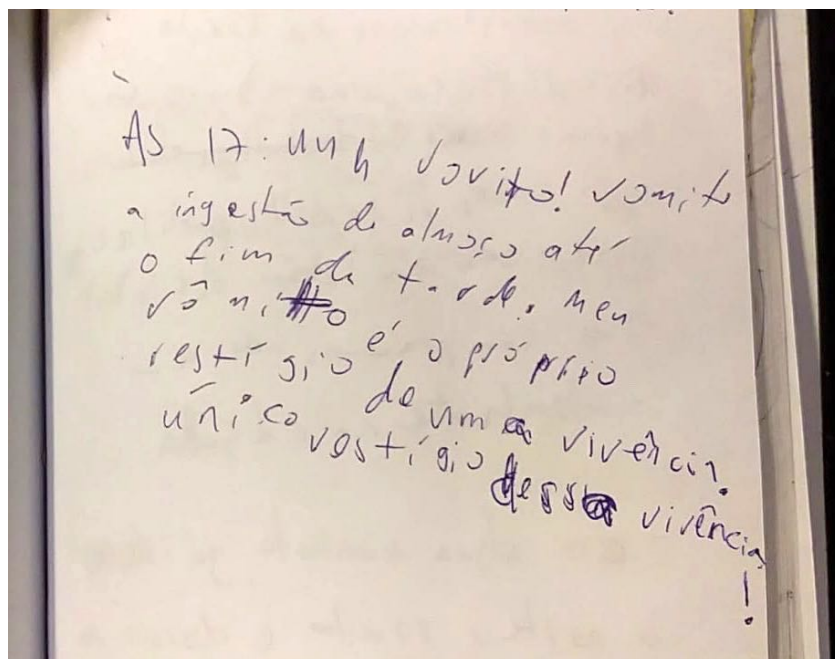
Após as caipirinhas, caminhamos em direção à igreja de São Pedro e na rua de São Bento fizemos uma rápida parada na Licoreira. Bebemos rapidamente pequenas doses de licor de frutas e seguimos caminhando em direção à prefeitura, descemos para o largo do varadouro, pegamos três latões de cerveja com um ambulante e seguimos para a praia dos milagres. O local estava deserto. Vamos até a praia e sentamos na areia para acabar os latões de cerveja. Estamos fisicamente exaustos, efeito da caminhada e da embriaguez. Rapidamente pegamos no sono. Acordo com o sol na cara e a cabeça explodindo de ressaca.

⁴² O texto foi posteriormente revisado e passou por correções ortográficas e ajustes semânticos

⁴³ Para os situacionistas, “unidades de ambiência” são espaços que acionam sensações e sentimentos que advêm da experiência do corpo em relação ao ambiente.

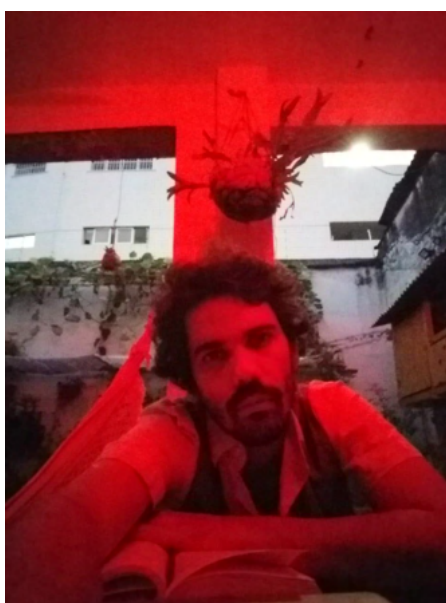
Aqui em casa, vomito às 17:44h. Deito e durmo na rede. Acordo no sofá e a cabeça explodindo de ressaca. Leio a última anotação escrita no caderno: “meu vômito é o próprio vestígio de uma vivência! Único vestígio dessa vivência!”. Fim do experimento.

Figura 160 – Nota escrita no caderno



Fonte: Vitor Maciel (2021)

Figura 161 – Foto do pesquisador às 17:09



Fonte: Vitor Maciel (2021)

...

Discussão

A partir de meados do século XX, uma série de experimentações artísticas propuseram a ampliação da compreensão da experiência estética e a absorção de categorias como anonimato e cotidianidade como parte de um projeto ético-estético, compreendido enquanto prática social. A partir dos anos 1960 diversos grupos, coletivos e artistas voltam-se ao espaço urbano utilizando como modo de imersão errâncias, derivas, caminhadas, deambulações, cartografias e mapeamentos, como meios de conhecer um espaço ou relativizá-lo na cotidianidade.

A psicogeografia (anteriormente discutida no capítulo 3), conceito introduzido por Guy Debord em 1955 como uma estratégia situacionista, procura acessar camadas de significados que se entrelaçam na constituição de lugares geográficos. Uma forma de semiologia do lugar relacionada às memórias coletivas, inconscientes partilhados e sentimentos de pertença, enquanto a deriva situacionista refere-se a um modo ético e estético de relação com a cidade e encontra-se na base de um pensamento nômade explorado por artistas de múltiplas linguagens na contemporaneidade, para os quais perder-se no espaço é um modo de conhecer, compartilhar experiências e compor com a cidade. Atualmente a caminhada tem sido bastante utilizada como um princípio de imersão em espaços urbanos utilizada por artistas, *performers*, urbanistas, coletivos e pesquisadores engajados em proposições relacionais e contextuais. (MOREIRA, 2016).

Um exemplo de proposta artística à qual o experimento da Deriva Etilica e da Deambulação Imaginativa Ébria se aproxima, por ter como características fundantes a errância e a embriaguez, é o trabalho intitulado de “*Narcotourism*”, do artista belga radicado no México, Francis Alÿs.

Figura 162 – Narcotourism

NARCOTOURISM / KBH 5-11 MAY 1996

I will walk in the city* over the course of seven days, under the influence of a different drug** each day. My trip will be recorded through photographs, notes, and any other media that become relevant.

*the project is about being physically present in a place, while mentally elsewhere.

**dosage: drugs were consumed in order to maintain a continuous effect for 14 h. a day.

May 5Spirits (1)
 May 6Hashish (2)
 May 7Speed (3)
 May 8Heroin (4)
 May 9Cocaine (5)
 May 10Valium (6)
 May 11Ecstasy (7)
 (8)

- (1) Spirits. (due to practical problems in finding the stuff, I decide to start with local liquors and alcohol). Difficulties in connecting mentally with my physical state. Inner resistance. Inability to trust my reflexes or sight. I walk clumsily among many strange occurrences.
- (2) Hashish. Slow motion. Awareness of every muscle in action. Everything is enormously funny. Soundless speech. Walking with my eyes closed. A pastrami sandwich tastes heavenly.
- (3) Speed. Deambulatory paranoia. Cold feet. I fear the signs of my own presence, and avoid encounters on the street. As I walk, I always keep a familiar spot in sight.
- (4) Heroin. Feeling of inner warmth which helps me break the ice and feel attuned to the place. A sequence of frozen images as I walk along the Danube. The effects fade fast, but they return at the end of the day. Difficulty breathing at night.
- (5) Cocaine. Awareness of a change of state, but not followed by a visual echo. Auditory acuity enhanced. Appetite gone. Smoking diminished. At night, nausea and thirst.
- (6) Valium. Weariness. Aesthenia. Indifference to context. Regular smoking. Frequent pissing and occasional vomiting. While walking, bittersweet memories pop up at regular intervals.
- (7) Ecstasy. Visual brightening and erotic impulses. My shoes move and I feel the urge to walk out. Everything I turn to moves, not physically but conceptually. I feel like the epicenter of the world.
- (8) The journey was followed by a period of depression. I understood it but could not help sinking into it.

Fonte: Francis Alÿs (1996)

Caminharei na cidade* durante sete dias sob os efeitos de

uma droga** diferente a cada dia. Minha viagem será documentada através de fotografias, notas e qualquer outro meio que considere relevante.

* o projeto trata de estar fisicamente presente em um lugar enquanto se está mentalmente ausente. **dose: as drogas serão consumidas com o objetivo de manter um efeito contínuo durante 14 horas por dia.

(1) Licores. (Por conta das dificuldades para encontrá-lo, decido utilizar o álcool local). Problemas para conectar mentalmente com meu estado físico. Resistência interna. Incapacidade para confiar nos meus reflexos e na minha visão, caminho desajeitadamente entre estranhas ocorrências.

(2) Haxixe. Movimentos lentos. Consciência de cada músculo do meu corpo, cada pequena coisa se transforma em algo muito divertido. Falo sem emitir sons, caminho com meus olhos fechados. Um sanduíche de presunto tem sabor celestial.

(3) Speed. Paranoia deambulatória. Pés frios. Me dão medo os signos da minha própria presença e evito qualquer tipo de encontro. Enquanto caminho, sempre tenho algum elemento familiar da cidade à vista.

(4) Heroína. Sentimento de calor interior que me ajuda a quebrar o gelo e me sentir em sintonia com o lugar. Sequências de imagens congeladas enquanto caminho ao longo do Danúbio. Os efeitos se desvanecem rapidamente, mas retornam ao final do dia. Respiração difícil durante a noite.

(5) Cocaína. Consciência de uma mudança de estado que não é seguido de nenhuma resposta visual. Aumento da capacidade auditiva. Ausência de apetite, diminuição da vontade de fumar. Pela noite, náusea e sede.

(6) Valium. Fraqueza. Astenia. Indiferença ao contexto. Fumo regularmente. vontade frequente de urinar e vômitos ocasionais. Enquanto caminho, lembranças agridoces vêm à minha mente em intervalos regulares.

(7) Êxtase. Visões resplandecentes e impulsos eróticos. Meus sapatos se mexem e sinto a necessidade de caminhar. Tudo no que me refugio, se mexe, não física, mas conceitualmente. Me sinto como o centro do mundo.

(8) No dia seguinte segue um período de depressão. Entendo os motivos, mas não pude deixar de me afundar nela. (ALÿS, 1996, tradução nossa)

O texto acima foi datilografado por Francis Alÿs em 1996. Instruções prévias e observações posteriores às errâncias pelas ruas da cidade de Copenhague, entre os dias cinco e onze do mês de maio de 1996. Quatorze horas de caminhada por dia, durante sete dias seguidos. Cada dia o artista usa uma droga diferente e se põe a experimentar os efeitos enquanto caminha. Alÿs possui um caderno de anotações onde registra suas percepções. Essas anotações foram posteriormente datilografadas em pequenas notas organizadas a partir de cada substância. Apenas uma foto acompanha a documentação.

Essa experiência urbana ébria com fins estéticos confronta as relações entre regulação, controle e autocontrole na cidade contemporânea. Cada inebriante produz no corpo formas específicas de embriaguez, produzindo também formas específicas de percepção e de relação com a cidade.

A errância de Alÿs em “*Narcotourism*” apresenta a embriaguez como meio de alcançar diferentes estados perceptivos, estados alterados de relação com o mundo. Como ele mesmo descreve, a proposta visava narrar a experiência baseando-se em um projeto que consistia em estar fisicamente em um lugar, mas mentalmente ausente. A narrativa (na forma de notas sobre cada dia), ao explorar as dimensões possíveis de um corpo posto à prova das ondulações físicas e mentais da embriaguez, alienando-se relativamente do contexto, produz um tipo dissidente de errância, ao mesmo tempo em que afirma a possibilidade de vivenciar a cidade sobre outras perspectivas.

A operação mental induzida pela embriaguez torna-se, entre outras coisas, fragmentária e descontínua, ou extremamente lenta, sugerindo também a ação de se perder, ou de se encontrar descontinuamente. Seja pela ilegalidade dos inebriantes utilizados ou pela alteração da percepção e do comportamento do sujeito ébrio, a errância de Alÿs transgride as narrativas urbanas já cristalizadas na normatividade cotidiana.

Figura 163 – *Narcotourism*

Fonte: Francis Alÿs (1996)

De forma semelhante à Alÿs em “*Narcotourism*”, na Deriva Etílica e na Deambulação Imaginativa Ébria, instruções para os experimentos foram definidas e colocadas em prática, de forma a construir um jogo lúdico de investigação urbana. Um jogo que se aproxima do situacionista pela negação dos aspectos competitivos e de separação da vida cotidiana, e cujo objetivo mais abrangente seria “ampliar a parte não medíocre da vida” (DEBORD apud JACQUES, 2003, p. 56).

Ainda que seja fundado em procedimentos estéticos de vanguarda, o experimento da Deriva Etílica, assim como o da Deambulação Imaginativa Ébria, no entanto, não se constitui como obra de arte, mas como exercício acadêmico/científico de exploração e descondicionamento, tanto das práticas de embriaguez cotidiana, quanto das formas ordinárias de vivência do espaço urbano. Os experimentos se posicionam na fronteira dos campos acadêmico/científico e artístico, borrando esses limites por meio do uso combinado de procedimentos próprios desses campos (o gesto artístico, de se embriagar e caminhar na cidade na Deriva Etílica e de se embriagar e

“caminhar” na memória na Deambulação Imaginativa Ébria; a análise acadêmica posterior ao experimento).

Assim, os experimentos podem ser entendidos como uma unidade mínima da pesquisa, sendo desenvolvidos e praticados para trazerem respostas a respeito de coisas que ainda não se sabe e que permitem que se formulem perguntas. Um jogo aberto de componentes limitados, mas que podem gerar uma possibilidade ilimitada de variáveis. Não se sabe o ponto de chegada, se já for sabido de antemão qual seja, o trabalho não pode ser chamado de pesquisa. Ainda que seja necessário que se estabilize em alguns pontos, a pesquisa precisa se desestabilizar a maior parte do tempo, a fim de abrir portas e janelas para que novas questões possam aparecer (LEBLANC, 2016).

Realizar uma deriva até a madrugada pelas ruas do centro do Recife em 2017 apresenta complexidades e condicionantes bastante distintos que os enfrentados pelos situacionistas ao derivar pelas ruas de Paris, nas décadas de 1950 e 1960. Além da notória falta de estrutura para o caminhar no Recife (calçadas estreitas, mal cuidadas ou inexistentes, ocupações que restringem a mobilidade do passeio público, iluminação deficiente, violência urbana), o entendimento da rua enquanto local de encontro com o que não se pode prever, passou a ser interpretado como uma característica de insegurança, como local de encontro com o outro entendido enquanto inimigo potencial (CARERI, 2013). Nesse sentido, se lançar de maneira irrestrita no espaço urbano, se desorientando e vulnerabilizando por meio de uma intensa embriaguez, é enfrentar essa lógica do outro enquanto inimigo *a priori*, além de experimentar uma condição outra de se relacionar com o meio urbano e seus atores. Derivar nesse contexto exige, em certa medida, abandonar determinados medos e preconceitos (como caminhar sem rumo durante a madrugada) que se tenha do espaço urbano que possam estar impregnados nos corpos dos participantes.

É importante pontuar que essa percepção hostil do ambiente urbano quando não plenamente ativo está associada ao imaginário coletivo por meio das assombrações e lendas urbanas. Portanto, não está apenas relacionada à violência urbana contemporânea, mas à existência de um espaço propício

para ser ocupado pelo imaginário coletivo, mas também pelos marginais, pelos inconformistas, pelos expropriados.

No experimento da Deriva Ébria, a intensa embriaguez atuou como um poderoso e eficiente meio de descondicionamento desses medos e preconceitos, ao contribuir para a produção de corpos ébrios errantes mais desejantes, suscetíveis e vulneráveis à toda a sorte de infortúnios, acasos e circunstâncias possíveis no espaço urbano. A ebriedade estimulou os pesquisadores errantes a seguir mais, a ir mais, a dilatar o tempo, a aprofundar as sensações. Assim, deixar-se ir foi como embriagar-se.

Já no experimento da Deambulação Imaginativa Ébria, embora esses medos e preconceitos do ambiente urbano (que se apresentam como aspectos que reforçam uma condição de passividade alienante e espetacular das experiências no espaço urbano) não estivessem presentes, a potencialidade da rua enquanto local de encontro com o inesperado e o imprevisível também foi neutralizada. Os métodos pautados no universo imaginativo e no inconsciente eram amplamente utilizados pelos surrealistas, como a escrita automática (importante pontuar que o método da escrita automática se mostra incompatível, não com relação à realização de experimentações literárias, mas com uma escrita científica, precisa, consciente e objetivada). A indicação de soluções no plano da imaginação e do inconsciente era também uma das principais críticas dos situacionistas ao surrealismo (como discutido no capítulo 3). Na Deambulação Imaginativa Ébria, porém, é importante lembrar o contexto de isolamento social imposto pela pandemia da covid-19, que exigiu o condicionante de uma investigação caseira, sem deslocamentos físicos.

A necessidade de exercitar a prática da deambulação na memória (por meio do dispositivo de teletransporte), de forma a conseguir imersões mais ricas poeticamente e mais descondicionadas de modelos comportamentais reificados no cotidiano, se faz notória para a aproximação de uma dimensão libertária e disruptiva, ou seja, parece ser necessário exercitar a prática desse dispositivo para o alcance de uma exploração mais abrangente de seu potencial. Apesar disso, para além de uma discussão sobre a potência ou qualidade/eficiência dos resultados alcançados com o disposto de

teletransporte criado, é possível afirmar que essa experiência se constituiu enquanto um significativo e apaixonante acontecimento de (minha) vida. Ao romper brevemente com a realidade, propondo uma fuga para uma ambiência imaginativa, o experimento da Deambulação Imaginativa Ébria acaba por proporcionar a ampliação dessa mesma realidade, num jogo que embaralha experiências reais e imaginárias, tempos passados e presentes, produzindo nesse processo narrativas dissidentes. É importante pontuar aqui que existe uma grande diversidade de estudos e abordagens no campo do comportamento sobre os efeitos de substâncias que alteram o estado de consciência e a relação do indivíduo com memória vividas, mas que, nesta tese, esse vasto campo de estudo não foi explorado.

Um aspecto relevante da Deriva Etílica, percebido de fato apenas durante a posterior Deambulação Imaginativa Ébria, foi (para mim) um sentimento de aproximação entre os pesquisadores. Atravessar aquela “jornada” (experimento) juntos parece ter sido um poderoso “costurador de afetos” entre os participantes do experimento. A Deriva Etílica, para além de uma investigação do ambiente urbano em relação aos corpos ébrios dos pesquisadores, conformou uma situação propícia à uma afetação mútua entre eles, se apresentando como um potencializador da construção de relações que não aconteceriam (naquela intensidade e velocidade) em vivências ordinárias, revelando assim o poder da experiência vivida. Sentimento de proximidade este que permaneceu (em mim) para além do experimento.

Após a Deriva Etílica em 2017, esse sentimento de estreitamento afetivo entre os participantes ficou (para mim) presente e sugerido, mas foi somente compreendido e assimilado em consequência da vivência do experimento, durante a Deambulação Imaginativa Ébria em 2021. Essa dimensão afetiva da Deriva Etílica chegou a tomar forma e ser definida como “unidade de ambiência ébria nômade”, ainda durante a realização da Deambulação Imaginativa Ébria.

Embora existam muitas perdas no processo, tanto da Deriva Etílica quanto da Deambulação Imaginativa Ébria (ocasionadas sobretudo pela ebriedade), a identificação de uma “unidade de ambiência” específica, a

“unidade de ambiência ébria nômade”, conformada durante a Deriva Etílica em 2017 e só identificada durante a Deambulação Imaginativa Ébria em 2021, revela uma potência do dispositivo de teletransporte criado, capaz de proporcionar momentaneamente uma hibridização⁴⁴ do processo de uma investigação acadêmica/científica com uma brincadeira/experiência lúdica e ébria. Na Deambulação Imaginativa Ébria, essa hibridização teve como resultado insights na investigação acadêmica (a identificação de uma “unidade de ambiência” específica), ao mesmo tempo que proporcionou a imersão em uma experiência lúdica capaz de criar um reencanto momentâneo da vida por meio de fragmentos de memórias.

Nessa “unidade de ambiência”, o cenário material não se apresenta como principal característica, mas sim o estado de embriaguez intencionalmente compartilhado entre os participantes. A “unidade de ambiência ébria nômade” facilitou e aumentou a integração, a proximidade e a inventividade do grupo que a conformou. A comunicação é dificultada entre quem está dentro e fora dela, os tempos de pensamento e de resposta são diferentes, o raciocínio parece ser de uma outra ordem. Essa “unidade de ambiência ébria nômade” é, portanto, ligada a um determinado estado de corpo e a determinados comportamentos, fruto de um desregramento ébrio de um grupo de participantes, e não ligado ao cenário material responsável por motivar comportamentos experimentais.

Lembrando o regramento do *symposion* (discutido no capítulo 2), onde os participantes deveriam se manter em um mesmo grau de embriaguez e seguir determinados protocolos (regras/instruções) para que o evento acontecesse de forma satisfatória, na Deriva Etílica os pesquisadores se embriagaram e caminharam até alcançar um determinado estado de embriaguez, exaustão e perda de controle (encontrando um aguçamento da percepção de si, do outro e do ambiente em que estavam inseridos), quando

⁴⁴ O híbrido é o contrário a toda ideia de pureza, é o princípio da associação, ou do acoplamento, que determina sempre mais de uma singularidade atuando, sem que no entanto se fundam, misturando registros e discursos (LEBLANC, 2016).

a “unidade de ambiência ébria nômade” se instala. A deriva passa então a ser mediada por essa “unidade de ambiência” que envolve e acompanha os pesquisadores. Eles deixam que a embriaguez faça (ou interfira) as escolhas do caminho: “devemos substituir os trajetos como um complemento para o trabalho por trajetos como artifício de distração” (DEBORD, 1959). Para Debord (1957), a prática da deriva busca “suscitar hipóteses, e não necessariamente resolvê-las. A intenção é percorrer a cidade com a finalidade de fazer emergir dela elementos relativos ao acaso” (MONTE; PORTO FILHO, 2017, p. 461-462). Assim, a “unidade de ambiência ébria nômade” pode ser entendida, assim, como um estado de produzir acasos e surpresas e de buscar um conhecimento interpessoal e do mundo. Uma busca às cegas, onde não se sabe bem o que se está procurando, senão a construção de vivências e afetos capazes de devolver paixão à vida (ao menos naquele contexto efêmero).

Desse modo, é possível perceber uma aproximação situacionista de ambos os experimentos quando promovem uma série de desvios nas práticas cotidianas de embriaguez, de modo a posicioná-la como provocadora de uma sensibilidade experimental.

A incorporação da ludicidade e do prazer como elementos constitutivos da experiência urbana, como praticado na Deriva Etílica, sugere ainda a transposição da ação do trabalho capitalista para a inatividade ociosa do criar. Mesmo ociosos, embriagados e perdidos, os pesquisadores se voltam a uma investigação intensa. Como sinaliza um dos fragmentos do livro “Passagens” de Walter Benjamin: “a flânerie se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho” (BENJAMIN, 2009, p.497).

Walter Benjamin reconhece no *flanêur* um tipo de investigador marginal, possuidor de qualidades de um pesquisador: ouvidos atentos, olhar aberto a ver aquilo que a multidão de caminhantes não observa. Esse investigador marginal, no contexto da Deriva Etílica, seria o pesquisador ébrio, observador de coisas aparentemente sem importância, que escapam aos interesses da maior parte das investigações científicas e que abdicou dos modelos formais de sistematização. De forma distinta do pesquisador

tradicional, o investigador ébrio não projeta, mas produz e reúne vestígios recortados de vivências marginais, de percepções alteradas pela embriaguez e de delírios de reverberações surrealistas, apresentados em uma espécie de colagem pouco conclusiva, inacabada e fragmentária.

Durante a Deambulação Imaginativa Ébria, também foi percebido que o dispositivo de teletransporte agencia um conjunto de práticas capazes de fabricar um Corpo sem Órgãos. A prudência quanto ao grau de embriaguez se mostrou fundamental no que diz respeito à duração do experimento, que foi encurtado pela embriaguez excessiva (ingestão demasiada em velocidade e quantidade). A embriaguez causou uma exaustão no organismo, que não suportou e expulsou o álcool ao vomitar e sucumbir ao sono. O vômito marcava o fim daquela fabricação de um corpo sem órgãos.

Ao conjunto dos estratos, o CsO (Corpo sem Órgãos) opõe a desarticulação (ou as não articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significativo, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.) O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? Como dizer a que ponto é isto simples, e que nós o fazemos todos os dias. Com que prudência necessária, a arte das doses, e o perigo, a overdose. Não se faz a coisa com pancadas de martelo, mas com uma lima muito fina. Inventam-se autodestruições que não se confundem com a pulsão de morte. Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.21).

Por ser individual e não ser realizada de forma pública, a Deambulação Imaginativa Ébria parece se encerrar nela mesma, na própria experiência do pesquisador, sendo incapaz de “contaminar” ou circular pelo mundo. Acontece, porém, que a narrativa imaginada pode ainda circular por

meio de conversas de bar, boatos, rumores e se tornar uma história. Foi o que aconteceu com a Deriva Etílica. Os três pesquisadores, em conjunto ou individualmente, em conversas com amigos, contaram e fizeram circular a sua história. Foi possível perceber que à medida que a narrativa era feita, ela se tornava fluida, mutável e aberta. As lacunas da história podiam ser expandidas por meio de estímulos do pensamento e da imaginação. Assim, o experimento parece se perpetuar, e mesmo se desenvolver e atualizar, ao ser contado, sofrendo mutações frequentes a cada recontagem subsequente. Esse tipo de circulação oral da narrativa se mostrou mais potente, na Deriva Etílica, que o seu registro escrito (apresentado no início dessa seção), fechado e estanque.

O pensamento envolve as coisas - entre elas existe a atmosfera, com Oxigênio, Nitrogênio, Gás Carbônico, Enxofre, Chumbo, Alumínio, mas também partículas de pensamento. Estas partículas desprendem-se de nossos corpos-cérebros em fluxos além de nosso controle, aderindo aos objetos ou a outros pensamentos. Possuem campos gravitacionais e magnéticos potentes, que distorcem e alteram todas as imagens das coisas. O pensamento é, portanto, essencialmente carregado de potencialidade plástica (BASBAUM, 1990).

Pela oralidade, a narrativa se aproxima de fábulas. Seria possível iniciar a história da Deambulação Imaginativa Ébria ou da Deriva Etílica com um: era uma vez três pesquisadores que se embriagaram e iniciaram uma investigação pelas ruas do Recife... Em “A República”, Platão (1993) afirma que apenas em sua repetição e transmissão a obra é atualizada. Assim, a fabulação dos relatos dos experimentos e sua transmissão oral parece ser, assim, um tipo de perpetuação do experimento, impregnado de uma potência poética capaz de afetar sujeitos e de se modificar no tempo.

É ainda possível fazer uma aproximação da Deriva Etílica com a noção de Momento de Lefebvre (discutido no capítulo 3). O Momento nasce ao mesmo tempo como parte da rotina de uma ordem cotidiana, pois não se forma como “atividade especializada, mas também da negação do modo como o cotidiano é organizado e mortificado pela forma abstrata assumida

pela atividade social, pela administração política e pelo consumo dirigido” (MORAIS, 2019, p.37).

momento é aquilo que permanece. Diferentemente do «instante», o momento demanda uma duração e um «valor», que pode ser medido pela «nostalgia» que desperta e pela «esperança» de ser revivido. Ao marcar a história do indivíduo, o *momento* se torna então memória, algo que, de um modo ou de outro, deverá ser repetido (PORTO FILHO, 2021, p.29).

Na Deriva Etílica esse valor nostálgico se faz presente na intensidade da dimensão afetiva vivida pelos participantes durante o experimento. No entanto, é por “extrair sua intensidade da impossibilidade de uma almejada permanência, que o momento se encontra fundado numa «trágica» contradição” (PORTO FILHO, 2021, p. 29). Dessa forma, o Momento “só pode acontecer como uma espécie de totalidade poética à parte da vida prosaica — no centro, contudo, da própria vida prosaica” (PORTO FILHO, 2021, p. 30). Nesse sentido, a Deriva Etílica é um experimento que se constitui enquanto irrupção de uma afirmação ética e poética que se contrapõe à organização de um cotidiano urbano empobrecido. Sua repetição e “maturação” acontece por meio da ativação da memória dos participantes quando a história é contada e transmitida, mas, sobretudo, quando foi potencializada por meio do dispositivo de teletransporte utilizado na realização da Deambulação Imaginativa Ébria, se desenvolvendo enquanto nova vivência no espaço da memória do pesquisador.

Dessa forma, enquanto a Deriva Etílica se constitui enquanto prática de uma estrutura investigativa experimental que relaciona ciência e embriaguez na efetivação de um Momento, fortemente marcado na memória de seus participantes, a Deambulação Imaginativa Ébria se constitui enquanto continuação dessa mesma estrutura investigativa, não efetivada enquanto repetição, mas enquanto escape e fuga etérea e momentânea (de uma condição de existência limitada por uma realidade pandêmica) para um refúgio construído na memória.

5 Conclusão

Quantas aventuras cabem em despretentiosas atividades cotidianas? Acender fogueiras, comer pitangas, preparar comida, fazer festas, cozinhar cerveja, embriagar-se coletivamente. Esta tese teve como propósito investigar as possibilidades de conceber, realizar e analisar processos criativos deflagradores de ambiências singulares voltadas à prática da embriaguez. Sua construção foi também um processo de investigação e significação de aventuras provocadas e vividas por meio da Turvalina, entendida enquanto plataforma de invenção e ação estética, onde são desenvolvidas ações e conexões no contexto cultural e político da cidade. Investigação realizada, sobretudo, a partir de preceitos da noção de Situação Construída situacionista e da noção de Heterotopia de Foucault, além de outros conceitos e autores aqui discutidos.

O conjunto dessa base teórico-prática estruturou a plataforma necessária para observar nos experimentos analisados e desenvolvidos, como eles promovem o entendimento de uma ética criativa capaz de transformar e ressignificar a vida cotidiana.

Durante a produção desta tese, por vezes, a ciência foi pensada como poesia, como espaço de experimentação estética, posto que não era interesse desta pesquisa utilizar o discurso científico para legitimar ou respaldar as práticas estéticas e/ou ébrias aqui discutidas, criando um tipo de discurso científicista dessas práticas.

Ao citar Breton e afirmar que “as conquistas da ciência se baseiam mais num pensamento surrealista que num pensamento lógico” (BENJAMIN, 1987, p. 28), Walter Benjamin oferece um entendimento da ciência enquanto um campo de invenção. Para Rheinberge (1992), a ciência contemporânea pensa com (e nos) seus aparatos, apontando para o fato de que o pensamento científico se determina, molda e opera a partir dos próprios instrumentos e procedimentos que cria para chegar às suas conclusões e formulações, em um modelo de retroalimentação contínuo que define um modelo experimental. A partir desse entendimento, esse modelo experimental

se apresentou como o responsável por moldar as aproximações entre ciência e embriaguez que atravessaram esta tese.

Os experimentos aqui discutidos podem ser lidos em seus subsídios éticos e estéticos, e entendidos enquanto possíveis locais de emergência de um modo contra-hegemônico de pensamento, além de se constituírem como uma experiência estética, aproximando arte e ciência do espaço-tempo cotidiano.

Dessa forma, não se referiram apenas à investigação de uma funcionalidade (embriaguez como meio de desautomatização (CHKLOVSKI, 1999) e descondicionamento do cotidiano) ou a uma aplicação (embriaguez no contexto da construção de ambiências singulares), mas buscaram se posicionar em um lugar especulativo, imaginativo, estético e existencial, num movimento de aproximação e distanciamento crítico em relação à base conceitual apresentada.

É importante refletir em que medida os experimentos promoveram uma reconexão ou desconexão com as práticas e fundamentos remanescentes de abordagens que discutem a abolição da fronteira entre arte e vida cotidiana (discutidos no capítulo 2, com Walter Benjamin, e no capítulo 3, com os grupos surrealista e situacionista e com autores como Lefebvre, Foucault e Certeau), e em que medida seriam “provocadores de singularidades e transformações na integração dos âmbitos político-social e artística, num contexto cultural local contemporâneo” (MORAIS, 2019, p.217).

As discussões aqui realizadas resultaram em uma estrutura fragmentada que não pretendeu abarcar todas as alternativas de reflexão das temáticas debatidas. O trabalho propôs como exercício de pensamento crítico e estético nos experimentos criados, apresentar uma contribuição que problematiza a construção de ambiências singulares, “fermentadas” (iniciadas) como comportamentos experimentais de agentes culturais que não pretendem abolir a arte (ou superá-la), como pretendiam as vanguardas, mas utilizá-la como ação ética que faz da inventividade estética um aspecto de liberdade “na construção de um campo de ações efêmeras e apaixonantes” (MORAIS, 2019, p.228). Cabe aqui pontuar algumas

contribuições dos experimentos:

- . A contextualização de abordagens práticas e teóricas que discutem a anulação ou o deslocamento da fronteira entre arte e vida cotidiana no cenário cultural ébrio específico do Recife contemporâneo;

- . A discussão sobre os processos criativos de invenção de dispositivos provocadores de ações (como a plataforma de ação estética da Turvalina e o dispositivo de teletransporte), bem como o desenvolvimento de suas formas de operação e de suas possibilidades de contribuição (como a identificação e definição da “unidade de ambiência ébria nômade” durante a deambulação realizada por meio do dispositivo de teletransporte);

- . A investigação e discussão dos efeitos do deslocamento da atividade de produção de cerveja (pertencente à um contexto comercial, empresarial e mercadológico), aproximando-a de práticas e formas de operação próprias do campo da arte, levando a uma problematização da operacionalização de um outro arranjo cotidiano, uma alternativa à realidade vivida;

- . A provocação de atritos entre abordagens, métodos e procedimentos ébrios e científicos que atravessaram, sobretudo, os experimentos da pesquisa em seu processo de criação, realização e análise.

Se encontrando fora do sistema de apoio institucional da arte (responsável em certa medida por preservar uma espécie de liberdade abstrata das propostas a ela submetidas), os experimentos aqui discutidos não apresentam comprometimento, *a priori*, de fomentar revoluções, de elaborar estratégias ou de suscitar a identificação de suas atividades com alguma intenção política específica (não apontando, portanto, para a revolução almejada pela vanguarda situacionista). Nos experimentos, foi buscada a criação de um modo de ser e fazer singular, capaz de “ampliar a parte não medíocre da vida”. Dessa forma, foram destacadas as “atitudes éticas e poéticas que recusam as formas que condicionam e isolam os sujeitos em determinada realidade dada” (MORAIS, 2019, p.229).

Algumas operações deflagradoras dessas ações são execuções de alguns preceitos do pensamento vanguardista. No entanto, “elas propõem um recorte singular de gestos imbrincados em cenários da experiência comum,

para além do engajamento manifesto dos artistas em causas sociais” (MORAIS, 2019, p.229). As ações políticas dos experimentos realizados não são “explosivas” e “incendiárias”, como desejariam os vanguardistas. Diferentemente, ocorrem de forma mais discreta, em um estar aberto às surpresas e acasos de uma cotidianidade ébria.

Para Morais (2019), com relação ao ideário e ao contexto situacionista da década de 1950 e 1960, é importante atentar para as profundas “mudanças na compreensão das atuais formas de ação política na arte e na apropriação criativa do espaço urbano” (MORAIS, 2019, p.230), de modo a situar a ambição situacionista de uma transformação revolucionária da sociedade no contexto atual:

Talvez aí, na crença utópica de uma conduta exemplar capaz de mobilizar a sociedade como um todo, se firme a maior intenção idílico-pedagógica da IS. Afinal, que arte produzida hoje e imbricada no atual sistema de artes é capaz imediatamente engajar, desalienar e fazer a humanidade expandir sua consciência a ponto reagir construtivamente? (MORAIS, 2019, p. 224).

Na mesma direção, o artista Francis Alÿs questiona os limites e o alcance de intervenções estéticas na vida cotidiana:

Será que uma intervenção artística pode realmente trazer uma maneira imprevista de pensar, ou se trata mais de criar uma sensação de “falta de sentido” que mostra o absurdo da situação? Pode uma intervenção artística traduzir tensões sociais em narrativas que, por sua vez, intervêm na paisagem imaginária de um lugar? Pode um ato absurdo provocar uma transgressão que faz você abandonar os pressupostos padrão sobre as fontes de conflito? Podem estes tipos de atos artísticos trazer algo sobre a possibilidade de mudança? Em todo caso, como pode permanecer a arte politicamente significativa sem assumir um ponto de vista doutrinário ou que aspire a tornar-se ativismo social? (ALÿS apud GOMES, 2016, p. 159).

Na medida em que as aspirações vanguardistas ficaram no âmbito da utopia (tendo deixado, no entanto, seu aparato teórico como legado), percebe-se que pode-se investigar esteticamente ações contemporâneas com os parâmetros estruturadores da Situação Construída, da Heterotopia (e de certos conceitos elaborados no século XX) apenas de maneira parcial. Nos experimentos discutidos nessa tese, essa referência às vanguardas foi revisita por meio de práticas e ações insurgentes permanentemente atravessadas por uma dimensão ébria. Nessa condição experimental, é revelada uma espécie de atualização desse legado vanguardista na atualidade, na medida em que é afirmada a diversidade das esferas onde é possível ocupar transitoriamente a lacuna deixada na produção vanguardista sobre a “possibilidade de uma ação política através da cultura” (MORAIS, 2019, p.231).

Entende-se que os experimentos são instaurados a partir de desvios realizados nos modos e nas práticas de embriaguez hegemônicas de um contexto local, se posicionando enquanto dissonância desse contexto. Tais desvios ganham forma a partir da apropriação da complexa dinâmica da vida cotidiana contemporânea e são operados por meio de procedimentos estéticos de vanguarda. No entanto, no lugar de uma contestação que se opõe a um sistema de maneira unívoca, percebe-se a criação de uma série de pequenas resistências, efêmeras, abertas, sem definições muito claras, sem submissão a uma ordem única.

As propostas aqui discutidas, como tantas outras postas no rastro do ativismo, da utilização disruptiva do ambiente urbano, do caminhar como ação estética etc., talvez pudessem passar sem as referências teóricas e conceituais apresentadas. Ainda assim, a fundamentação da pesquisa nas contribuições das vanguardas e dos demais autores referidos é feita para aludir ao espírito de radicalidade ética (presente sobretudo na contribuição da Internacional Situacionista) dessas propostas, ainda que só seja possível fazê-lo em parte. Portanto, os experimentos se apresentam como conformadores de recintos heterotópicos e de ambiências ébrias singulares onde uma ética criativa é desenvolvida e praticada, onde se treinam descondicionamentos e desregramentos nos corpos e onde se inventam

utopias que são impregnadas nas ações e na existência dos sujeitos envolvidos nesse processo.

Além das reflexões acerca de terias estéticas voltadas ao cotidiano elaboradas no século XX e de suas aplicações na contemporaneidade, espera-se que a presente pesquisa possa contribuir para a reflexão sobre o atravessamento da embriaguez nos campos da ciência, da arte, do urbanismo e da sociopolítica. Por fim, espera-se que essa tese seja útil para pesquisadores, críticos, estudantes, teóricos da arte e do urbanismo, artistas e curiosos pela cidade e pelos mistérios despertados pela embriaguez, e que suas lacunas possam “fermentar” estudos futuros.

Referências

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ALDRIDGE, S. **Moléculas Mágicas**: como actuam as drogas. Lisboa: replicação, 2001.
- ALBERTO, João. **Sociedade pernambucana prestigia Marcas Preferidas de 2018**. Diário de Pernambuco, 2018. Disponível em: <<http://www.joaoalberto.com/2018/08/01/sociedade-pernambucana-prestigia-marcas-preferidas-de-2018/>>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- AMARAL, Rita de Cássia de Mello Peixoto. **Festa à brasileira**: significados do festejar, no país que “não é sério”. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.
- ANGEL, P.; RICHARD, D.; VALLEUR, M. **Toxicomanias**. Lisboa: climepsi, 2002.
- A POLLINAIRE, Guillaume. **Álcoois e Outros Poemas**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. **Dissolução da 'mitologia' no espaço da história**: Notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertar em Walter Benjamin. Kalagatos – Revista de filosofia. Vol 6, n.11, 2009.
- ARAGON, Louis. **O Camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARANTES, Maco Antonio. **Alcoolismo e estética da existência**: Jack London e a lógica branca de John Barleycorn. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702015000401373>. Acesso em: 12 mai. 2017.
- _____. **Para mim, Paraty**: Alcoolismo e loucura em Lima Barreto. SMAD. Revista electronica Saúde Mental Álcool e Drogas, v.4, 2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/smad/article/view/38670/41517>>. Acesso em: 12 mai. 2017.
- ARETAKIS, Felipe Pedrosa. **O tropicalismo pernambucano**: histórias de um

“Tigre de Vanguarda”. Dissertação de Mestrado, CHCH–UFPE, 2016

BARBOSA, Leandro Mendonça. **O estrangeiro e o autóctone**: Dionísio no mediterrâneo. Revista Mare Nostrum, n.2, 2011.

BARBUBA, Amine Portugal. **Salvador em festa**: análises da festa no planejamento estratégico. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2015.

BASBAUM, Ricardo. **O que é NBP?**, 1990. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/nbp.php>>. Acesso em 09 jan. 2021.

BAUDELAIRE, Charles. **Paraísos artificiais**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

_____. **As flores do mal**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2012.

_____. **Pequenos poemas em prosa**: O Spleen de Paris. São Paulo: Via Leitura, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **Imagens de pensamento**. Sobre Haxixe e outras drogas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BEY, Hakim. **TAZ**: Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BONAN, Amanda; REZENDE, Renato (orgs.). **Flávio de Carvalho Expedicionário**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017

BORGES, Raquel Czarneski. **O Grupo Modernista-Regionalista de Pernambuco**: Cícero Dias, Gilberto Freyre e a articulação entre Região, Tradição e Modernidade. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Formas de vida**: A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRETON, André. **Manifesto surrealista**, 1924. Disponível em:

<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

BRITTO, Ludmila. **Arte colaborativa e a criação de heterotopias**. Revista Valise, v.6, n.12. Porto Alegre, 2016.

BRITTO, Ludmila. **Arte colaborativa na cidade**: um estudo de caso dos coletivos PORO, GIA e OPAVIVARÁ!. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia – Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

BROWN, Irma. **Lembrança de Recife**, 2015. Disponível em: <<http://lembrancaderecife.blogspot.com/2012/12/blog-post.html>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

_____. **Distrito da Luz Vermelha**: Exposição de Vitor Maciel, 2015. Disponível em: <<https://maumaugaleria.com/en/cartaz/distrito-da-luz-vermelha-exposicao-de-vitor-maciel>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

BUHNER, Stephen H. **Sacred and Herbal Healing Beers**: The Secrets of Ancient Fermentation. Boulder, Brewers Publications, 1998.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2013.

CARNEIRO, Henrique; VENÂNCIO, Renato Pinto. **Álcool e drogas na história do Brasil**. Belo Horizonte: PUC Minas. São Paulo: Alameda, 2005.

CARNEIRO, Henrique. **Amores e sonhos da flora**: afrodisíacos e alucinógenos na botânica e na farmácia. São Paulo: Xamã, 2002.

_____. **Pequena enciclopédia da história das drogas e bebidas**: histórias e curiosidades sobre as mais variadas drogas e bebidas. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.

_____. **Bebida, abstinência e temperança na história antiga e moderna**. São Paulo: Senac, 2010.

_____. **O corpo sedento**. Bebidas na História do Brasil. In: PRIORE, Mary del; AMANTINO, Marcia (org). História do Corpo no Brasil. São Paulo: Unesp, 2011.

CARNEIRO, Henrique. **A militância antiproibicionista no Brasil**. Revista movimento: crítica, teoria e ação. São Paulo, 2016.

CARVALHO, Flávio de. **A cidade do homem nu**. Diário da Noite, n. 227 (Artigo publicado em 01/07/1930). Rio de Janeiro, 1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/221961/per221961_1930_A00227.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2021.

_____. **A única arte que presta é a anormal**, 1936. In: MATTAR, Denise (Curadora). Flávio de Carvalho: 100 anos de um revolucionário romântico. Rio de Janeiro: CCBB, 1999, p. 71-73.

_____. **Experiência n. 2**: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CASTRO, C.G.; MENDES, N. R. G. A. **Fermentando o inimigo**: considerações sobre a cauinagem ameríndia. Revista três [...] pontos - UFMG, v. 6.1, p. 30-45, 2009.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. morar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHAVES JÚNIOR, Wander Wilson. **William Burroughs, “drogas” e parresía**. In: XXVII simpósio nacional de história. Natal, 2013

CHKLOVSKI, Viktor. **A arte como processo**. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura-I. Lisboa: Edições 70, 1999.

COOPER, John M. **Estimulantes e narcóticos**, in: Ribeiro (org.), 1986
DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DAWSEY, John C. **Turner, Benjamin e antropologia da performance**: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. CAMPOS – Revista de Antropologia Social, v.7, n.2, 2006.

DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. **A user's guide to détournement**, 1956.

Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/>>. Acesso em: 25 mai. 2017.

DEBORD, Guy. **Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action**, 1957. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/report.html>>. Acesso em: 08 mai. 2017.

_____. **Theory of the Dérive**, 1956. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/theory.html>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

_____. **Situationist Theses on Traffic**. Internationale Situationniste, Vol. 3, 1959. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/traffic.html>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

_____. **Perspectives For Conscious Changes in Everyday Life**. Internationale Situationniste, 1962. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/everyday.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

_____. **The Situationists and the New Forms of Action in Art and Politics**. 1963. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/newforms.html>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

_____. **Panegírico**. São Paulo: Conrad, 2002.

DEFERT, Daniel. **Heterotopia**: tribulações de um conceito entre Veneza, Berlim e Los Angeles. In: O Corpo Utópico; As Heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol.3**. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DE MICHELI, Mario. **As vanguardas artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DIAS, Juliana M. **O grande jogo do porvir**: A internacional Situacionista e a ideia do jogo urbano (2007). Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S180842812007000200006&script=sci_arttext> acesso em: 21 de mai. 2017.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2020. Disponível em:

<<https://dicionario.priberam.org>>.

DOS ANJOS, Moacir. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418/67081>> Acesso em 09 abr. 2019.

DURKHEIM, Émile. **Les formes élémentaires da la vie religieuse**. Paris: PUF, 1968.

DUVIGNAUD, Jean. **Festas e civilizações**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

EINSTEIN, Albert; INFELD, Leopold. **A evolução da física**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ELIADE, Mircea. **O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

ESCOHOTADO, Antonio. **A Brief History of Drugs**: From the Stone Age to the Stoned Age. Rochester, Park Street Press, 1999.

_____. **Historia General de las Drogas**. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo**: o corpo-em-experiência. Revista do LUME: núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais. UNICAMP, n4, 2013. Disponível em: <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>> acesso em 14 nov 2020.

FARATE, C. **O acto do consumo e o gesto que consome**. Coimbra: Quarteto editora, 2001.

FERNANDES, João Azevedo. **Selvagens bebedeiras**: álcool, embriaguez e contatos culturais no Brasil colonial. Tese de doutorado. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2004.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes,

1999.

_____. **O Corpo Utópico; As Heterotopias.** São Paulo: n-1 Edições, 2013.

_____. **História da sexualidade 1: a vontade de saber.** São Paulo: Paz e Terra, 2017.

_____. **De espaços outros.** Estudos Avançados, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705/71285>> Acesso em 11 mai 2017.

FRASER, Andrea. **Da crítica às instituições a uma instituição da crítica.** In: Daniel Buren & Olafur Eliasson, Artforum, vol. XLIII, n. 9, maio 2005, p. 208- 214.

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio.** Vol.9 da Edição standard brasileira das obras completas. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

_____. **O futuro de uma ilusão,** o mal-estar na civilização e outros trabalhos: volume XXI (1927-1931). Rio de Janeiro: IMAGO, 1996.

_____. **O inquietante.** In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose Infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **Totem e Tabú.** São Paulo: Penguin, 2013.

FREYRE, Fernando de Mello. **O movimento regionalista e tradicionalista e, a seu modo, também modernista.** Revista ciência e trópico, Dipes/FUNDAJ, 1977.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e meio ambiente:** elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. **A atualidade do belo:** a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

GASSANI, Sérgio de Menezes Andraus. **Embriaguez no culto a Dioniso:** fisiologia e memória social em Nietzsche. Dissertação de mestrado. UFRJ,

Pós-graduação em memória social. Rio de Janeiro, 2017).

GATTI, Luciano. **Walter Benjamin e o Surrealismo**: escrita e iluminação profana. Arte e Filosofia N.06, Ouro preto: Tessitura, 2009.

GLUSBERG, Jorge. **Arquitetura e Utopia**: Sant'elia e Chernikhov. 1995. Disponível em: <<http://au17.pini.com.br/arquitetura-urbanismo/59/arquitetura-e-utopia-santelia-e-chernikhov-24556-1.aspx>> Acesso em 21 nov 2017.

GIL, Thiago. **Dossiê flávio de carvalho**, 2013. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/368>> acesso em 15 abr 2019.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética surrealista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Editora Atlas S.A., 1995.

GOMES, Priscyla Freitas. **Derivações da deriva**: o percurso com prática artística, a produção de Francys Alÿs. Dissertação de mestrado. FAUUSP, 2016

GROSSMAN, Vanessa. **A arquitetura e o urbanismo revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

GUEDES, Maria Helena. **As Jornadas!**. São Paulo: clube dos autores, 2015.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HEATH, Dwight B. **Cultural studies on drinking: definitional problems**, in: P. Paakkanen and P. Sulkunen (eds.), Cultural Studies on Drinking and Drinking Problems. Report on a conference: Social Research Institute of Alcohol Studies, 1987.

HESSE, Hermann. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1979.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura**: Utopia e subversão guerrilha na (anti) arte do Século XX. 2°. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2018.

INTERVENÇÃO. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2012. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseact=termos_texto&cd_verbete=8882>. Acesso em: 17 de jan. 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Breve histórico da Internacional Situacionista** (2003). Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>> acesso em: 10 jul. 2017.

_____. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAPPE, Anselm. **Os situacionistas e a superação da arte**: o que resta disso após cinquenta anos?. Baleia na rede. Vol.1 n°8. FFC/UNESP, Marília, 2011.

_____. **Terão os situacionistas sido a última vanguarda?**. Revista sinal de menos. Ano 5, n.9, 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140105203132/https://dl.dropboxusercontent.com/u/65249844/JAPPE_Anسلم_Terao_os_situacionistas_sido_a_ultima_vanguardia.pdf> Acesso em: 11 mai 2017.

JOANNÈS, Francis. **A função social do banquete nas primeiras civilizações**, in Flandrin e Montanari (dir.), 1998: 54-67.

JORN, Asger. **Détourned painting**, 1959. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/painting.html>>. Acesso em: 17 set. 2011.

KLOBER, John. **Ardent spirits**: the rise and fall of prohibition. New York: Da Capo Press, 1993.

LANNA, Marcos. **Nota sobre Marcel Mauss e o ensaio sobre a dádiva**. revista de sociologia e política n. 14: 173-194, 2000.

LEBLANC, Paola Barreto. **Cine Fantasma**: fantasmagorias, circuitos eletrônicos e digitais e sistemas híbridos. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **Critique of Everyday Life**: The One-Volume Edition. London: Verso, 2014.

_____. **Henri Lefebvre e a Internacional Situacionista**:

Entrevista conduzida e traduzida para o inglês em 1983 por Kristen Ross. Tradução para o português por Cláudio Roberto Duarte. Publicada na revista October 79, inverno de 1997. Disponível em: <<http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/henri-lefebvre-e-internacional.html>> Acesso em 25 mai 2017.

LEME, Shirley Paes. **Heterotopias cotidianas**: uma reflexão. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/cpa/shirley_paes_leme.pdf> Acesso em: 11 mai 2017.

LIMA, Rodrigo Nogueira. **A situação construída**. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, EESC-USP, 2012.

LUCENA, Sarah Catão. **O antimonumento como imagem da contemporaneidade**: Walter Benjamin, Robert Polidori e as imagens de um pensamento. Pouso Alegre: Anais do IV Encontro de Estudos da Linguagem ENELIN, 2011.

LONDON, Jack. **Memórias alcoólicas**. São Paulo: Pauliceia, 1993.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

MCDONOUGH, Tom. **Guy Debord and the Situationist International**: Texts and Documents. Massachuster: October Book, 2004.

MINDÊLO, Olívia. **Lourival Cuquinha**: arte=vida. Revista Continente. Recife, 2011.

MONTE, Luiz Augusto; PORTO FILHO, Gentil Alfredo. **Entre becos**: experimentos situacionistas no centro do Recife. Urbana: Rev. Eletrônica Cent. Interdiscip. Estud. Cid. Campinas, SP, v.9, n.2, 2017.

MORAIS, Bruna Rafaella do Carmo Ferrer de. **Utopias situadas**: a construção de situações na arte contemporânea do Recife. Tese de doutorado. UFPE – PPGDesign, 2019.

MOREIRA, Lucas Silva. **Vagabundos, nômades e chapados em montagens e vibes urbanas**. Dissertação de mestrado, FAU-UFBA, 2016.

NANCY, Jean-Luc. **Embriaguez**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NUNES, LAURA M.; JÓLLUSKIN, GLORIA. **O uso de drogas**: breve análise histórica e social. Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2007, Issue 4, p.230-237.

MODERNISMO in: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo359/modernismo-no-brasil>>. Acesso em: 11 de jan. 2020.

MORUS, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos ou como filosofar com o martelo**. Sabotagem contra cultural, 2010.

OLIVEIRA, Aristides; BEZERRA, Amilcar. **Nos trópicos de pernambucâncer**: confrontos intelectuais sobre a cultura brasileira em trânsito nos anos 60/70 em recife. Revista Desenredos, ano IV, número 15, Teresina, 2012. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/15-art-Pernambucancer-Aristides-Amilcar.pdf>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

OITICICA, Hélio. **Anotações sobre o “Parangolé”**, 1964. Disponível em: <https://legacy-ssl.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4382&cod=590&tipo=2>. Acesso em: 23 jan. 2021.

PADILHA, Lúcia. **'Urbe-se' leva artistas de diversas linguagens para espaços do Recife**: Entrevista conduzida por Germana Macambira ao Jornal Folha de Pernambuco, 2019. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/noticias/urbe-se-leva-artistas-de-diversas-linguagens-para-espacos-do-recife/95021/>>. Acesso em 18 nov. 2020.

PEELE, Stanton. **Addiction as a Cultural Concept**. Annals of the New York Academy of Sciences, 1990. 602: 205-220.

PEELE, Stanton; BRODSKY, Archie. **Alcohol and Society**: How Culture Influences the Way People Drink. Pamphlet prepared for The Wine Institute, San Francisco: CA, 1996.

PERNIOLA, Mario. **Os situacionistas**: O movimento que profetizou a

“sociedade do espetáculo”. São Paulo: Annablume, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. **Festa e guerra**. Tese de Livre-docência. Universidade de São Paulo – Departamento de Antropologia. São Paulo, 2015.

PLATÃO. **A República**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

POIARES, C. A. **Contribuição para uma análise histórica da droga**. In: Toxicodependências, n.5, 1999.

PORTO FILHO, Gentil. **Arte como simpósio**. In: Tatuí 7 – Algumas organizações e outras arrumações sociais da arte de agora, Recife: Sistema de incentivo à cultura Prefeitura da cidade do Recife, 2009.

_____. **A técnica do détournement na arquitetura holandesa**. In: Gustavo Rocha-Peixoto; Laís Brostein; Beatriz Santos de Oliveira; Guilherme Lassance. (Org.). Leituras em teoria da arquitetura, 3: objetos. 1ed. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2011, v. 1, p. 186-203.

_____. **EX-ARTE: práticas desviantes**. La Furia Umana, v. 34, p. 1, 2018.

_____. **MESH: espaço-tempo divergente na arte contemporânea**. Recife: Edição do autor, 2021.

PRACIANO, Ronney César F. **Especulações sobre o haxixe: a experiência psicodélica de Walter Benjamin**. Cadernos Walter Benjamin n.13, 2014.

QUERIDO, Fabio Mascaro. **Romântico, moderno e revolucionário: o surrealismo e os paradoxos da modernidade**. Cadernos de Campo, Campinas, v. 14, p.81-97, 2011.

RAGO, Margareth. **Ética, Anarquia e Revolução em Maria Lacerda de Moura**. in: Reis, Daniel Aarão e Ferreira, Jorge. As esquerdas no Brasil, vol.1. A Formação das Tradições, 1889-1945. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. **Deleuze**: “como criar um corpo sem órgãos”. Psicanálise & Barroco em revista, v.10, n.2 : 112-126, 2012

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins

Fontes, 2012.

READY-MADE. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5370/ready-made>>. Acesso em: 23 de jan. 2021.

REGATÃO, José Pedro. **Arte pública**: e os novos desafios das intervenções no espaço urbano. Lisboa: Bond, 2010.

REZENDE, Renato. **Flávio de Carvalho**: ações corpóreas e ambientais e ativadoras de sujeitos (ou esboços de um Brasil moderno ao contemporâneo). Revista Dialogos Mercosur. N. 1, 2016. Disponível em: <<https://www.ojs.ufpi.br/index.php/dialogosenmercosur/article/download/5446/3203>>. Acesso em: 14 jan. 2020

RHEINBERGER , Hans-Jörg. **Experimental Systems**: Difference, Graphematicity, Conjunction, 1992. Disponível em: <https://dirnagl.files.wordpress.com/2015/04/rheinberger_experimental_systems_engl.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2021.

RUDGLEY, Richard. **Essential Substances**: A Cultural History of Intoxicants in Society. New York, Kodansha, 1995.

SANTOS, Fernando S. D. **Alcoolismo**: a invenção de uma doença. Dissertação de Mestrado, IFCH-UNICAMP, 1995.

SEQUEIRA, J. P. **As origens psicológicas da toxicomania**. Lisboa: Climepsi, 2006.

SEVERIANO, Rafael. **Os Tupinambá no Brasil Colonial**: aspectos da transmissão musical. Dissertação de Mestrado, PPGARTES-UFPA, 2016.

SILVA, Sergiano Alcântara da. **Modernismo da vanguarda e tradição literária brasileira**: Carlos Drummond de Andrade em perspectiva única (1920-1930). Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2013.

SITUATIONIST INTERNATIONAL (SI). **Definitions**, 1958. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

_____. **Détournement as negation and Prelude**, 1959. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/detournement.html>>. Acesso em: 15 set. 2016.

_____. **Situationist manifesto**, 1960. Disponível em: <<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>>. Acesso em: 20 set. 2016.

_____. **The Theory of Moments and the Construction of Situations**, 1960. Disponível em: <<https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/moments.html>>. Acesso em: 28 mai. 2017.

SITUACIONISTA: **teoria e prática da revolução**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. (Coleção Baderna).

STRACEY, Frances. **Constructed situations**: a new history of the situationist international. London: Pluto press, 2014.

SUBIRATES, E. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

SURREALISMO. In: **ENCICLOPÉDIA** Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3650/surrealismo>>. Acesso em: 14 de Ago. 2019.

TIETZ, Anelise. **A deriva em barrio**: a experiência de 4 dias, 4 noites. Revista Valise. Porto Alegre, v.8, n.15, 2018.

TORCATO, Carlos Eduardo Martins. **A história das drogas e sua proibição no Brasil**: da Colônia à República. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2016.

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 (Coleção Baderna).

VARGAS, Eduardo Viana. **Uso de drogas**: a alter-ação como evento. Revista de Antropologia. Vol.49, n.2. São Paulo, 2006.

VETTA, Massimo. **A cultura do symposion**, in: Flandrin; Montanari, 1998.

VICENTE, João Paulo. **O teletransporte já existe! Só não é tão legal quanto nos filmes**. 2019. Disponível em:

<<https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/09/06/o-teletransporte-ja-existe-so-nao-e-tao-legal-quanto-nos-filmes.htm>>. Acesso em: 04 de jan. 2021.

VILLELA, Milú. (apres.). **A Cidade do Homem Nu**. Catálogo de exposição. São Paulo, MAM-SP, 2010.

WIGLEY, Mark; CONSTANT. **Constant's New Babylon**: The Hyper-architecture of Desire. Roterdã: 010 Publishers, 1998.