



Derivas, nomadismos e perambulações urbanas: *Lugar público*, de José Agrippino de Paula, em diálogo com as artes

*Drifts, nomadisms and urban perambulations: Lugar público,
by José Agrippino de Paula, in dialogue with the arts*

Michel Mingote Ferreira de Azara

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

michel_mingote@yahoo.com.br

Resumo: José Agrippino de Paula, cujo *PanAmérica* (1967) despontou como referência importante do movimento da Tropicália, ao trazer para a literatura o universo da cultura de massa e do mundo *pop*, lançara, dois anos antes, um livro inquietante e totalmente radicado no espaço urbano, intitulado *Lugar público* (1965). Os personagens, em constante trânsito pela cidade, caminham sem rumo certo, o que leva a cidade a ser configurada como um labirinto acêntrico, sem ponto de partida e nem ponto de chegada. Em seus movimentos paradoxais, eles reinventam o espaço urbano e apresentam novas formas de rerepresentar e narrar o espaço público. Dessa forma, propomos um diálogo entre o romance de De Paula e algumas manifestações artísticas tais como a dança de Merce Cunningham e Pina Bausch, o Situacionismo, o grupo de arquitetos Archigram e a pintura de Mondrian.

Palavras-chave: espaço urbano; José Agrippino de Paula; literatura brasileira contemporânea; dança; arquitetura.

Abstract: José Agrippino de Paula – whose work *PanAmérica* (1967) emerged as an important reference of the Tropicália movement, bringing the universe of mass culture and pop world to literature – had published, two years before, a disturbing book, entitled *Lugar público* (1965), which was completely grounded in urban spaces. The characters, constantly in transit around the city, walk aimlessly, resulting in a city that is configured as an a-centric labyrinth, without a point of departure or point of arrival. In their paradoxical movements, they reinvent the urban space and present new ways

of re-presenting and narrating the public space. Thus, we propose a dialogue between De Paula's novel and some artistic manifestations, such as the dance of Cunningham and Pina Bausch, Situationism, the group of Archigram architects and the painting of Mondrian.

Keywords: urban space; José Agrippino de Paula; contemporary Brazilian literature; dance; architecture.

Foi com *PanAmérica*, livro lançado em 1967, que José Agrippino de Paula despontou como um ícone da contracultura brasileira na década de 1960, ao trazer para sua narrativa o universo *pop* da época e extrair da cultura de massa a matéria de sua escrita, influenciando inclusive o movimento da Tropicália. No entanto, em seu primeiro livro, *Lugar público*, lançado dois anos antes, e que ficara um pouco esquecido da crítica literária, De Paula opera uma imersão na vida da multidão urbana, no espaço público, com seus *não lugares* (bares, rodoviárias, centro comerciais), com seu movimento incessante de transeuntes, vagabundos, desocupados, trabalhadores, homens comuns, e também com o movimento de veículos, ônibus, meios de transporte, além da polifonia composta de todos os sons e imagens que preenchem o espaço urbano. Em diálogo com as artes, seja a cinematográfica, a teatral, a da dança ou a da *performance*, De Paula propõe ao leitor a experiência de adentramento nesta vida fervilhante e multitudinária de uma grande metrópole em constante movimento, assim como ocorre com os próprios personagens, errantes urbanos que se deslocam o tempo todo pelo espaço, sem rumo certo, sem um ponto final a ser atingido. O romance opera na lógica de uma grande metrópole em constante expansão e movimento. Seus protagonistas, narrados em terceira pessoa, que levam o nome de personalidades históricas e pensadores importantes como Napoleão, Pio XII, Bismarck, Péricles e Cícero, são na verdade desocupados que se deslocam em desalento pelo espaço citadino, frequentando bares baratos, cinemas, centros comerciais e lugares abandonados. No entanto, a narração também comporta personagens impessoais, nomeados de “ele” e “ela”, ou “o primeiro” e o “segundo”, por exemplo, além da narração em primeira pessoa, que dá voz às impressões e percepções de determinado sujeito. Nesse sentido, o livro se compõe enquanto blocos de imagens fragmentadas que visa a cidade, o espaço público – que se torna um lugar, uma morada para os sujeitos desocupados –, em sua constante dinamicidade.

Lugar público se configura potencializando o imaginário da cidade enquanto labirinto acêntrico. Os labirintos clássicos comportavam um sentido estruturador único, representado pelo centro do labirinto, pelo fim do trajeto, pelo marco final. Os labirintos modernos,¹ aqueles configurados nas narrativas de Kafka, por exemplo, são labirintos seculares, em que o centro, enquanto sentido orientador, torna-se inoperante – o que se observa em narrativas como o *Castelo*, em que o personagem gira em falso em torno de um centro inatingível porque utópico. Já no imaginário contemporâneo, tal como aquele percorrido pelos personagens de *Lugar público*, a afirmação do labirinto acêntrico da cidade dá lugar a novas possibilidades de se pensar/criar a cidade enquanto *platôs*, que se entrelaçam de maneira rizomática. O labirinto aqui é do tipo dinâmico, tal como formulara Constant Nieuwenhuys a propósito do seu projeto intitulado de *Nova Babilônia*:

Já não haverá nenhum centro que devemos alcançar, senão uma multiplicidade de centros em constante deslocamento. Já não se tratará de extraviar-se no sentido de perder-se. Mas no sentido mais positivo de encontrar caminhos desconhecidos. Sob a influência dos “extravios”, o próprio labirinto muda de estrutura [...]. Em uma sociedade lúdica, a urbanização adotará automaticamente o caráter de um labirinto dinâmico.²

Já não existindo um centro ou sentido orientador a ser alcançado em algumas narrativas produzidas após a década de 1960, o que se observa é a escrita enquanto cartografia das múltiplas formas de se experienciar e vivenciar a cidade. Ao radicar-se na rua, na multidão,

¹ “O recurso à imagem do labirinto nas descrições da cidade é um chavão muito comum nos textos modernos. Pode-se mesmo chegar à conclusão de que, com a revolução industrial, a cidade passou a ser o local onde mais comumente ocorre a experiência do labirinto e que doravante ela assume o papel que durante muito tempo coube à floresta” (PEYRONIE. *Labirinto*, p. 569).

² “Ya no habrá ningún centro que debamos alcanzar, sino una multiplicidad de centros en constante desplazamiento. Ya no se tratará de extraviarse en el sentido de ‘perderse’, sino en el sentido más positivo de ‘encontrar caminos desconocidos’. Bajo la influencia de los ‘extravios’, el propio laberinto cambia de estructura. [...] En una sociedad lúdica, la urbanización adoptará automáticamente el carácter de un laberinto dinámico” (CONSTANT. *La Nueva Babilonia*, p. 63-64, tradução minha).

a narrativa de De Paula se configura como um grande *patchwork*, como ambiência topológica destas novas formações de sentido e de existência na pólis contemporânea, como apontado por Vasconcelos.³ Nesse sentido, a escrita de De Paula, enquanto também agenciamento coletivo de enunciação, se propõe a penetrar na vida da cidade, adentrar a vida incessante e múltipla do espaço urbano, em consonância com as tribulações da década de 1960 no Brasil, propondo a invenção e criação de novos agenciamentos da experiência cidadina: “[o] enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos”.⁴ O escritor é aquele que inventa novos agenciamentos da experiência urbana e, neste sentido, *Lugar público* se funda sob o signo da multiplicidade. Tal escrita não se embasaria em processos individuais de um “eu-autor”. Levando em conta os processos de subjetivação, de semiotização e de produção de sentido, tal como formulado por Deleuze,⁵ mas também Guattari e Rolnik,⁶ tal escrita se embasaria em processos de expressão que estão além ou aquém de um sujeito individualizante, e não no funcionamento daquelas “instâncias intrapsíquicas, egóicas, microsociais”⁷ do sujeito:

[E]sses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual [...] quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal (sistemas de percepção, de sensibilidade, de afeto, de representação [...] etc.).⁸

O agenciamento, como no caso da escrita, é uma multiplicidade que comporta elementos heterogêneos e em *devir*. Uma das linhas de força presentes no livro estaria na perquirição destes processos de subjetivação, destas singularidades nômades que são os personagens de De Paula que deambulam pelo espaço urbano. A escrita incorpora a lógica do labirinto rizomático e se propõe enquanto enunciação coletiva,

³ Cf. VASCONCELOS. José Agrippino de Paula.

⁴ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, p. 65.

⁵ Cf. DELEUZE; PARNET. *Diálogos*.

⁶ Cf. GUATTARI; ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*.

⁷ GUATTARI; ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*, p. 31.

⁸ GUATTARI; ROLNIK. *Micropolítica: cartografias do desejo*, p. 31.

ou seja, não se deixa pautar por um sujeito-narrador que exprimiria suas impressões, percepções e visões do espaço urbano, mas é o próprio sujeito-autor que se dissolve em meio às multiplicidades móveis, às singularidades deste seres-moventes que são os protagonistas do romance, à singularidade da multidão. O livro, como um todo, se assemelharia à série “Boogie-woogie” de Mondrian, sobretudo o quadro *Victory Boogie Woogie*, dado o seu dinamismo pulsante, como no ritmo vibrante negro-americano do blues “Boogie-woogie”. Apesar da apatia e do desalento reiterados dos personagens de *Lugar Público*, da sua falta de ação, eles estão sempre em trânsito, em deslocamento contínuo, o que também confere uma dinâmica rítmica e pulsante ao livro:

[O]s três caminhavam pelas ruas centrais da cidade [...]. Eram as mesmas ruas, as mesmas vitrinas, os mesmos carros; [...] Bismarck insinuou para os outros dois que estava cansado de caminhar; os três sentaram-se e permaneceram em repouso olhando a rua em frente. Os três aguardavam que algo acontecesse.⁹

A despeito da espera de que algo ocorra e do cansaço, a necessidade de movimento projeta os personagens, os lança na vida fervilhante de uma grande cidade. Neste sentido, estes momentos de pausa no deslocamento são perpassados por outros de intensa caminhada, como se pode observar em vários trechos como: “Os dois caminhavam pela avenida”¹⁰ ou “os dois prosseguiram caminhando em silêncio ao lado dos edifícios às escuras”.¹¹ Um pouco como ocorre na série de Mondrian, à cidade racional-geométrica, serial e planejada, se contrapõe uma cidade intensiva, vibrante, interconectada: “[A]s ruas são percorridas em todos os sentidos e a multidão se ordena nas filas dos ônibus. Homens e mulheres entram nos bares e comem sanduíches. As lojas cerram suas portas. O movimento da multidão é ordenado pelas ruas encarceradas pelos blocos de prédios.”¹²

Assim sendo, podemos também aproximar o romance De Paula aos projetos arquitetônicos do Archigram, grupo de arquitetos ingleses

⁹ PAULA. *Lugar público*, p. 57.

¹⁰ PAULA. *Lugar público*, p. 16.

¹¹ PAULA. *Lugar público*, p. 9.

¹² PAULA. *Lugar público*, p. 6.

da década de 1960, cujos projetos, tais como o *Walking City*, de Ron Herron (1964), *Plug-in City*, de Peter Cook (1964-66), e *Instant City*, de Cook, Crompton e Herron, (1969-70), por exemplo, também dialogavam com o universo *pop* da cultura de massa e propunham novas formas de se pensar a cidade. A lógica de tais arquitetos, em alguns momentos semelhante à dos situacionistas, visavam a cidade enquanto *software*:

A cidade não era considerada quanto arquitetura (*hardware*), mas quanto pessoas e suas “situações” (*software*). Eram estas situações infinitamente variáveis e passageiras que davam a verdadeira vida à cidade: neste sentido “a casa, a cidade inteira e o pacote de ervilhas congeladas, formam um todo”.¹³

Além desta relação com o mundo *pop*, em que o homem faz parte do mesmo composto que engloba um pacote de ervilhas, os arquitetos do grupo Archigram também buscaram explorar a cidade em sua potência labiríntica e interconexa, como na cidade *plug-in* de Peter Cook:

[O] projeto de Peter Cook denominado *Plug-in City* ou Cidade Interconexa (1964) apresentava a proposta de uma cidade tentacular que seria construída a partir de uma mega-estrutura em forma de rede (*net-work*), erguida com produtos pré-fabricados, com vias de comunicação e de acesso interligando cada ponto do terreno. As múltiplas partes dessa mega-estrutura se comunicavam entre si através de um sistema de conexões físicas e de uma malha de circuitos comunicacionais e informacionais [...]. Um espaço urbano planejado como um só edifício, constituído por elementos arquitetônicos móveis e inter-cambiáveis que se conectavam em elementos estruturais fixos do tipo espacial.¹⁴

¹³ “La ville était envisagée non pas en tant qu’architecture (hardware) mais en tant que personnes et leurs ‘situations’ (software). C’étaient ces situations infiniment variables et passagères qui donnaient la vraie vie à la ville : dans ce sens ‘le home, la ville tout entière et le paquet de petits pois surgelés, c’est tout un’” (JENCKS. *Mouvements modernes en architecture*, p. 298-299, tradução minha).

¹⁴ SILVA. Redescobrimo a arquitetura do Archigram.

Conforme salientara Kretli da Silva,¹⁵ na *Plug-in City*, os *softwares* são as unidades arquitetônicas, móveis e intercambiáveis, já o *hardware* é a estrutura fixa da cidade, o suporte de apoio onde são conectadas as unidades arquitetônicas. O romance de De Paula é uma espécie de protótipo ou precursor desse tipo de construções, dado o seu caráter de *patchwork*, em que a cidade é plasmada como uma megaestrutura metamórfica, em constante transformação, apreendida de múltiplas maneiras, dado a multiplicação dos pontos de vista e dos dispositivos de apreensão do espaço – tal quando ela é vista através de um espelho, por exemplo –, além de ser apreendida também através do deslocamento contínuo dos personagens: “[o]s dois subiram a escada e entraram na plataforma tomada pela multidão. Um espelho situado no fundo da plataforma dobrava a profundidade do espaço cercado de pequenas lojas e bares”.¹⁶ Se inicialmente poderíamos dizer que os personagens do romance funcionam como os *softwares* da cidade *plug-in*, por sua mobilidade, posteriormente observamos que toda a cidade parece perder o seu caráter de *hardware*, a sua estrutura fixa, que agora se torna rizomática, “líquida”,¹⁷ dada a multiplicação dos pontos de vista, a fragmentação, as impressões pessoais e impessoais que rompem a linearidade do discurso e fragmentam o espaço, além do fato de a paisagem urbana ser apreendida a partir de vários focos heterogêneos. Caberia destacar ainda o caráter lúdico de tais construções, tanto a do romance (construção narrativa) quanto as de Archigram, além das estruturas conectáveis da *Nova Babilônia* de Constant. Todas elas são armações labirínticas, rizomáticas, acêntricas e móveis, que favorecem o jogo, a deriva, a aventura.

Em seu caráter múltiplo e fragmentário, *Lugar público* também incorpora em sua estrutura, em diálogo com o universo *pop*, os diversos apelos imagéticos e sonoros que compõem o espaço urbano, sendo que os sujeitos, fazendo eles mesmos parte desta grande estrutura, se apresentam de maneira desierarquizada em relação a todas as coisas. A multidão, anônima e impessoal, é composta de todos estes elementos heterogêneos, como lemos logo no início do romance:

¹⁵ SILVA. Redescobrimo a arquitetura do Archigram.

¹⁶ PAULA. *Lugar público*, p. 5.

¹⁷ Cf. BAUMAN. Modernidade líquida.

[O] homem deposita a mão no apoio da cadeira e olha para a máquina de registrar. “Aguarde aviso de embarque pelo auto-falante”. [...] uma música ao longe, o ruído dos motores, uma campainha toca, o som desordenado dos passos, talheres e pratos se chocam, novamente o som desordenado de passos. A multidão de homens e mulheres encostados junto à murada. [...] um velho percorre com o olhar os bancos vazios, segue o caminho formado por eles, senta-se puxando com a ponta dos dedos o vinco da calça, deposita a mão e o braço sobre o apoio da cadeira, cruza as pernas, agita a ponta do pé direito, olha para o homem que lê o jornal, olha para a máquina de fazer sorvete. As pequenas lojas dispostas em série. A primeira: balas, bombons, drops [...] Terceira: colares, *soutiens*, maiôs, blusas.¹⁸

Os movimentos banais dos transeuntes, quase que automáticos, daqueles que esperam na plataforma, que olham para as coisas, que gesticulam de maneira ordinária, são entrecortados pelos sons e imagens ao redor. Se os personagens estão sempre nestes lugares de saída, nas paradas de ônibus, nas plataformas, eles também geralmente não têm para onde ir, ou então agem nestes mesmos lugares de maneira paradoxal:

Eu e Napoleão esperávamos o ônibus. Os carros e ônibus passavam na avenida. Napoleão fez sinal para um ônibus e este não parou. Napoleão saiu correndo entre os carros. Eu não entendi porque Napoleão pretendia tomar o ônibus; a sua casa estava situada a poucos metros da esquina.¹⁹

Assim sendo, o mais comum é a deriva sem rumo certo dos protagonistas pelo espaço urbano.

Daí também advém a primeira relação entre o livro de De Paula e o procedimento dos *situacionistas*. A deambulação incessante dos personagens pelo espaço urbano se configura como deriva, “técnica de passagem rápida por ambiências variadas”,²⁰ que também é uma técnica psicogeográfica, aquela que almeja estudar os efeitos do ambiente urbano no estado psíquico e emocional das pessoas que a praticam. Ou seja, em um primeiro momento a deriva possibilita experienciar a cidade de

¹⁸ PAULA. *Lugar público*, p. 1-2.

¹⁹ PAULA. *Lugar público*, p. 26.

²⁰ BERENSTEIN. *Apologia da deriva*: escritos situacionistas sobre a cidade, p. 65.

outras maneiras, explorar lugares até então pouco frequentados, extrair o lúdico do espaço racional-geométrico urbano, como ocorre em algumas práticas situacionistas como “entrar de noite em prédios em demolição, zanzar de carona por Paris em dia de greve dos transportes, pedindo para ir a um ponto qualquer no intuito de aumentar a confusão, perambular pelos subterrâneos das catacumbas cuja entrada é proibida ao público”.²¹ Em um segundo momento, a deriva possibilita o estudo dos efeitos do espaço urbano na consciência dos indivíduos. Esta *psicogeografia* aparece em diversos momentos da narrativa, no instante em que os personagens afetam e são afetados pela paisagem urbana ao seu redor: “Ele estava numa fila de homens e mulheres que olhavam indiferentes a chuva. A sua consciência estava absorvida por aquele jogo variado e contínuo das gotas batendo no asfalto”.²²

Com o advento do processo de modernização nas grandes metrópoles mundiais, na virada do século XIX para o século XX, vários pensadores e artistas passaram a analisar as influências destas transformações na vida mental dos indivíduos. As cidades passaram a exigir dos cidadãos que a percorrem cada vez mais técnicas de proteção ante as mutações aceleradas ocorridas no espaço urbano: mudança de veículos de transporte, aumento do fluxo de pessoas e veículos, iluminações, ou seja, os múltiplos estímulos que bombardeavam aqueles que saíam às ruas. Estes mesmos pedestres se viram obrigados a se protegerem dessa intensificação da vida nervosa, advinda da mudança ininterrupta de impressões tanto interiores quanto exteriores, como bem analisou Georg Simmel no seu ensaio fundador de 1903 intitulado “As grandes cidades e a vida do espírito”. A figura típica do *flâneur* baudelairiano funcionava como uma espécie de “antena da raça” ao percorrer a cidade a pé, de maneira vagarosa, no sentido de adentrar neste fluxo incessante onde tudo o que é sólido se desmancha no ar e, ao mesmo tempo, se constituir enquanto resistência a este processo, tanto por diagnosticar as contradições do processo de modernização quanto por saber extrair, do transitório e fugidio, à contramão da velocidade crescente do ambiente urbano, e em consonância com seu passo lento e vagaroso, o eterno, o imutável.

²¹ DEBORD. *Teoria da deriva*, p. 90.

²² PAULA. *Lugar público*, p. 15.

No contexto da narrativa de De Paula e das práticas artísticas da mesma época, no limiar da hipermodernidade, ou de uma modernidade líquida, rizomática, a *flânerie* se transforma em deambulação, em deriva, em errância urbana. Em *Lugar público*, os personagens deslizam em uma espécie de *platô* sem profundidade, tal como nas figuras clássicas de Escher, em uma espécie de banda de Möbius em que o espaço de dentro e o espaço de fora se indiscernibilizam: “Assim, o labirinto do contínuo não é uma linha que dissociaria em pontos independentes, como a areia fluida em grãos, mas sim é como um tecido ou uma folha de papel que se divide em dobras até o infinito ou se decompõe em movimentos curvos [...]”.²³ A unidade mínima deste labirinto acêntrico e em constante mudança é a dobra, o ponto de inflexão que conduz a novos agenciamentos. Em *Lugar público*, a dobra está relacionada à deriva, ao desvio de rotas pré-estabelecidas, à quebra da linearidade; tanto narrativa quanto àquela que diz respeito ao percurso encetado pelos personagens. Seria possível reinterpretar aqui o conceito de *détournement* situacionista, que seria a técnica criativa que almejava a criação de um novo arranjo significativo a partir da reutilização de componentes pré-fabricados. Quer dizer, a novela de De Paula proporia ao leitor um novo arranjo significativo, uma nova maneira de pensar/vivenciar/inventar a cidade, uma vez que é configurada como uma narrativa de quebra da linearidade, de desvio. No entanto, esse próprio *détournement* pode ser lido literalmente como o desvio dos protagonistas, ou como bem formulou Michel de Certeau, como aquelas enunciações pedestres que ressignificam o espaço urbano através da caminhada:

[o] caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial. E, se de um lado, ele torna efetivas algumas somente das possibilidades fixadas pela ordem construída (vai somente por aqui, mas não por lá), do outro aumenta o número dos possíveis (por exemplo, criando atalhos ou desvios) [...].²⁴

Nesse sentido, nos interessa analisar justamente a potência advinda desta deambulação urbana, destas novas rotas traçadas pelos caminhantes, pelos atalhos, pela subversão do espaço, que potencializa

²³ DELEUZE. *A dobra*, p. 17.

²⁴ CERTEAU. *A invenção do cotidiano*, p. 177-178.

a cidade. No entanto, como seria possível pensar esta potência se a cidade perde em profundidade histórica, que o *flâneur* baudelairiano, por exemplo, ainda mantinha, e se os próprios personagens se encontram desprovidos de interioridade, em condição de “mínimo eu”,²⁵ advinda deste novo estatuto impessoalizante do espaço? A nosso ver, é justamente aí que reside a força da narrativa ao explorar novas possibilidades de ler a cidade contemporânea. As preocupações, angústias e subjetividades dão lugar a sujeitos sem vontades, seres sem espessura. Em consonância com a virada abstrata ocorrida na pintura moderna,²⁶ na dança e na própria literatura, o esvaziamento da interioridade dos personagens libera as potências do corpo, tal como ocorre na dança contemporânea.

²⁵ Cf. LASCH. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. De acordo com Christopher Lasch, “[a]o lançar mão de efeitos aleatórios [...] os artistas de vanguarda procuraram, desde meados dos anos 50, abolir a interioridade e superar o frenesi de individualismo que por séculos assolou o Ocidente [...]” (LASCH. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 131). Esta condição de “mínimo eu” impediria, de acordo com algumas leituras propostas sobre o romance, os personagens de se constituírem enquanto sujeitos capazes de atribuir sentido ao espaço citadino que os rodeia: “Com efeito, os personagens do livro não podem expressar uma vontade forte, apenas caminham a esmo, sem se mostrarem cômicos do que fazem. Não lhes é possível narrar, contar uma história, possuir senso de individualidade e particularidades” (VIANA. *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público*, de José Agrippino de Paula, p. 62). Nas palavras de Marcelo Viana, “[...] a figura central no texto de De Paula, o caminhante, não encontra espaço para a identificação afetiva com a cidade, estabelecida pelos marcos arquitetônicos urbanos, e nem se dá à leitura como um indivíduo que se possa destacar, nomear” (VIANA. *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público*, de José Agrippino de Paula, p. 69). No entanto, a nosso ver, o importante a se destacar – em diálogo com as artes – seria justamente a possibilidade de se pensar os “novos agenciamentos da experiência contemporânea na cidade” (VIANA. *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público*, de José Agrippino de Paula, p. 66), até então pouco explorados com relação ao romance de De Paula.

²⁶ Como os processos de desrealização, abstração e desindividualização ocorridos na literatura (Cf. ROSENFELD. Reflexões sobre o romance moderno).

Movimentos paradoxais

Como bem notou José Gil, o coreógrafo Cunningham fora o responsável pela introdução do acaso na coreografia, pelo descentramento do espaço cênico, pela independência da música e dos movimentos, e pela decomposição das sequências orgânicas do movimento, desmultiplicando as articulações tradicionais. Com isso, ocorrera a desapareção da noção de sujeito, ou de “corpo-sujeito”: “[o]s efeitos de adoção do acaso como método coreográfico vão em todas as direções: deixando de ser finalizado, o movimento já não parte de um centro intencional, quer dizer de um sujeito que tem sentimentos pessoais e que quer exprimi-los de uma certa maneira”.²⁷ Este processo de desindividualização buscava romper com o mimetismo da dança para explorar outras potências do movimento, do gesto e do corpo. Quer dizer, apresentar movimentos autônomos que não seriam o mero decalque da subjetividade do indivíduo, mas potências do próprio corpo sensível.

No caso de *Lugar público*, se em uma primeira leitura poderíamos dizer que este processo seria um sintoma da cidade transformada em *não lugar*, ou seja, uma cidade sem marcas distintivas, sem rosto, sem história, que afeta os sujeitos psicogeograficamente, em um segundo momento, o que se observa é a apresentação de novas formas de narrar/reapresentar a cidade, de penetrar na vida pulsante da metrópole contemporânea. A deambulação dos personagens, guiados pelo acaso, libera o movimento em deriva, encaminha os sujeitos a zonas da cidade fora dos mapas, como os terrenos baldios, construções inacabadas, fábricas abandonadas e lugares ermos, que funcionam como uma espécie de inconsciente da própria cidade, que não se deixa apreender:

Moisés estava numa imensa construção de aço. Vigas e pilares intermináveis [...] olhava para a cidade perdida no meio da chuva. As nuvens cinzentas e escuras, e os riscos inclinados das gotas vedavam a visão precisa da cidade. [...]. Nós éramos obrigados a abandonar a construção rapidamente [...]. César saltou como um bailarino para um ponto de ônibus situado ao lado da construção.²⁸

²⁷ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 34.

²⁸ PAULA. *Lugar público*, p. 58.

E é sobretudo nestas zonas que ocorre a exploração das posturas do corpo, o movimento dançado, “como um bailarino”. No entanto, tais movimentos, em consonância com as práticas artísticas da mesma época, buscavam o liame originário que se perdera entre a arte e a vida. Quer dizer, a escrita de De Paula busca imergir o leitor na realidade caótica e fragmentada do espaço urbano, sendo precursora de narrativas mais contemporâneas.²⁹ Tal imersão pode ser lida nos mínimos gestos dos personagens, na errância urbana, nas posturas do corpo, nos desvios de rotas, nos movimentos repentinos e “reais” dos personagens: O que é o real? [...] Quando o curso dos hábitos se quebra violentamente, e os gestos exploram novos movimentos: um outro corpo emerge então”.³⁰ O real é da ordem daquilo que irrompe na realidade, desestabiliza as fronteiras: “[...] a relação do corpo com as coisas e com o espaço transforma-se, os corpos que até aí se mantinham separados das coisas e dos outros corpos entram em contato, senão em contágio. Com o surgimento do real, a barreira rompe-se, o muro desmorona-se, o véu rasga-se”.³¹ Assim sendo, podemos dizer que *Lugar público* se configura como um grande *plano de imanência*,³² um plano de intensidades, de singularidades nômades. Os personagens são multiplicidades, “seres de sensação” que percorrem o espaço urbano de maneira intensiva. É a escrita, enquanto criação de um *plano de imanência*, que possibilita a intensificação desta relação entre sujeito e espaço, “[f]oi neste dia que ele, aparentemente, se fundiu aos outros. Seguiu pelas ruas sem atributos especiais”³³ e, tal intensificação, em que narrar é também uma forma de experienciar o espaço, se dá nesta “abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo”.³⁴

Mas existiria também aquilo que José Gil nomeia em consonância com o pensamento de Gilles Deleuze de a “lógica do paradoxo” nas coreografias contemporâneas e também nas coreografias de Pina Bausch:

²⁹ Como, por exemplo, o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato.

³⁰ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 192.

³¹ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 192.

³² Entendemos aqui a criação de um “plano de imanência” através da escrita, em consonância com o pensamento de Gilles Deleuze, como uma zona de ressonância mútua entre sujeito e espaço, de univocidade, que é aquela que desierarquiza a relação entre o sujeito e o espaço (Cf. DELEUZE. *A imanência: uma vida*).

³³ PAULA. *Lugar público*, p. 23.

³⁴ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 193.

“Quando numa cena a dois, a bailarina corre para o seu par embate violentamente contra ele, abraça-o e é a seguir repelida, recua de novo e volta a precipitar-se sobre ele para o beijar, etc. – é uma situação paradoxal, com vários sentidos divergentes que é assim criada”.³⁵ Em *Lugar público* observa-se esta mesma lógica paradoxal, nos atos dos personagens, na errância urbana:

para os primeiros degraus da escada rolante e foi levado para cima. Péricles deu um passo para a frente e entrou no pavimento superior. [...] caminhou mancando até a escada rolante que descia para o andar inferior. “Vamos descer?”, perguntou Isaías. “Nós acabamos de subir”, completou Péricles. “É tudo a mesma coisa”, disse Isaías. [...] Péricles entrou na escada rolante que descia e foi levado para o andar inferior. Isaías permanecia de costas aguardando Péricles. Péricles aproximou-se, deu um tapinha nas costas de Isaías e disse: “Espera, eu quero andar um pouco de escada rolante”. [...] As ruas da cidade permaneciam iluminadas pela luz dos postes formando uma fileira regular de pontos luminosos. Os vidros e as paredes dos edifícios em frente estavam escuros, e os anúncios luminosos giravam as suas cores. Do outro lado da avenida um homem e uma mulher caminhavam. Os dois pararam frente ao centro comercial e hesitaram alguns instantes se deveriam ir para a direita ou para a esquerda. Isaías puxou Péricles pelo braço e o conduziu para o outro lado da avenida. [...] os dois entraram no viaduto e caminharam junto ao parapeito.³⁶

O movimento ordinário daqueles que vão aos centros comerciais orientados pelo consumismo é substituído pelo movimento real daqueles que se negam ou são impossibilitados de participarem enquanto consumidores ativos. A errância, a deambulação sem rumo certo não deixa de ser uma forma de resistência, de nascimento de um novo corpo, de negação das estruturas vigentes. A cidade é este *platô* que envolve os personagens em constante devir e movimento, que tal como nas derivas situacionistas, os protagonistas exploram zonas abandonadas do

³⁵ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 213.

³⁶ PAULA. *Lugar público*, p. 22.

espaço urbano, *não lugares*,³⁷ como o centro comercial de logo acima. Por conseguinte, nestas deambulações os sujeitos reinventam o espaço urbano, reinventam o próprio corpo que, performado, não se deixa prender pelos mimetismos interiores, pela subjetividade projetada nos gestos. Sem conexão com os sentimentos, ou com a consciência dos sujeitos, os movimentos paradoxais dos personagens de *Lugar público* são movimentos dançados, tal como a coreografia os bailarinos e seus movimentos paradoxais:

[o] paradoxo atravessa toda a obra de Pina Bausch [...] faz correr um fio que serpenteia entre todos os gêneros de espetáculos (ou performances). Para uma só peça, pode convocar elementos do ballet clássico, da dança moderna, do music-hall, do circo, da dança “étnica”, do teatro de rua [...] é uma espécie de patchwork [...].³⁸

A arte de Pina Bausch é aquela que se instala nas fronteiras, que busca o movimento real, o movimento em devir dos seus coreógrafos. O mesmo pode ser dito do movimento dos personagens em *De Paula*. Existiria, em um primeiro momento, uma recusa total dos personagens, uma negação da ação: “Os dois não nasceram para heróis; ou os dois não nasceram para o trabalho; ou os dois não nasceram para o esforço. Nasceram para a ociosidade, para a melancolia. Dobraram a esquina”.³⁹ As reflexões e pensamentos surgem durante as derivas urbanas. A cidade é aquilo que propicia o pensamento, existiria um pensamento-cidade, parafraseando o *pensamento-paisagem* de Collot,⁴⁰ em que a cidade dá a pensar ao mesmo tempo em que o pensamento se desdobra como cidade. Em um segundo momento, então, o foco se volta para os gestos e movimentos paradoxais, como aquele da escada rolante no centro comercial ou mesmo na falta de rumo dos protagonistas, na errância que configura o espaço urbano como um labirinto acêntrico, rizomático: “César disse: ‘Não. Vamos por esta rua’. Desceram os três a rua e César perguntou: ‘[a]onde vamos?’ Péricles respondeu: ‘não sei’. Prosseguiram caminhando pela rua estreita e cercada pelos edifícios. Pio XII disse que

³⁷ AUGÉ. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade.

³⁸ GIL. *Movimento total: o corpo e a dança*, p. 214.

³⁹ PAULA. *Lugar público*, p. 15.

⁴⁰ Cf. COLLOT. *La pensée-paysage*.

poderiam ir até o cais. Dobraram a esquina e entraram na praça [...]”⁴¹ O desalento dos personagens se traduz tanto nos gestos paradoxais quanto na falta de rumo, na mudança abrupta de direção, no nomadismo urbano e incessante dos personagens.

Paisagens urbanas

Como bem afirmou Christopher Lasch, autor de *Mínimo eu*, “em uma época carregada de problemas, a vida cotidiana passa a ser um exercício de sobrevivência”⁴² Conforme este pensamento, acrescentaríamos também a potência da captação dos gestos banais e cotidianos do espaço público, que é justamente o invisível das cidades que se dá a ver:

Ele caminhava por uma rua. A multidão cruzava em todos os sentidos, a rua era estreita e os ônibus, homens, mulheres, velhos e crianças apertavam-se entre os edifícios. Ele percebeu um gesto, um gesto de uma velha que inclinou penosamente o corpo para baixo e resmungou para outra mulher. Uma tira do chinelo havia rebentado. A velha pretendia consertar o chinelo ali mesmo, na rua, onde todos passavam. Continuou resmungando e encostou-se à parede, e retirou o chinelo do pé.⁴³

O invisível é justamente aquilo que é mais banal: gestos, cenas, posturas realizadas por aqueles que atravessam e “habitam” o *Lugar público* e são praticamente imperceptíveis no dia a dia. Mas além dos gestos dos transeuntes, o invisível também reside na percepção sensível do espaço urbano, na apreensão das intensidades do espaço. Por conseguinte, é a criação do *plano de imanência* da escrita, um plano que cria uma zona de indiscernibilidade entre o exterior e o interior dos sujeitos, como salientamos um pouco antes, que desvela a paisagem urbana em sua singularidade. A paisagem aqui, não é apreendida apenas como se fora exterior à percepção dos personagens. A paisagem atravessa toda a narrativa, surge em diversos momentos do texto. Assim, em um primeiro momento ela surge, sim, como algo exterior, como aquilo

⁴¹ PAULA. *Lugar público*, p. 54.

⁴² LASCH. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*, p. 9.

⁴³ PAULA. *Lugar público*, p. 73.

que é visto, percebido por determinado personagem, como por aquele narrado em primeira pessoa: “Seis horas da tarde. Olho pela janela da sala em que me encontro e vejo a cidade. O cais à direita do estaleiro. O mar calmo reflete a cidade como uma chapa de aço”.⁴⁴ No entanto, em um segundo momento, e em uma visão mais global, a paisagem urbana deixa de ser algo meramente subjetivo e passa a ser algo mais afetivo, ou seja, que envolve os personagens, que os afeta intensamente, psicogeograficamente, numa espécie de coalescência entre o interior e o exterior. Não é algo expresso por determinado sujeito, mas que se dá nesta zona de indiscernibilidade, na diluição da fronteira entre o eu e o mundo: “[a] dissolução do eu é ao mesmo tempo efeito e condição para que se forme essa coalescência entre sujeito e objeto próprio da imanência. Essa zona marca a univocidade que se conquista com o plano de imanência”.⁴⁵

Por fim, o que se observa é a descrição da paisagem de maneira “objetiva”. São cenas, quadros intercalados entre a narrativa e a deambulação incessante dos personagens. A paisagem ganha certa autonomia, ela não é apenas observada, ou seja, submissa a determinado ponto de vista, mas é aquela que surge, que irrompe na narrativa e engloba todos os seres. Para finalizar, podemos dizer que o romance de José Agrippino de Paula se configura como uma megaestrutura rizomática, que, dado o seu caráter lúdico/inventivo e labiríntico, dialoga com os principais movimentos artístico surgidos a partir da década de 1960.

Referências

BERENSTEIN, Paola Jaques (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Epharim Ferreira Alvez. 11. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1: artes de fazer.

COLLOT, Michel. *La Pensée-paysage*. Arles: Actes Sud; École Nationale Supérieure du Paysage, 2011.

CONSTANT, Benjamin Nieuwenhuys. *La Nueva Babilonia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

⁴⁴ PAULA. *Lugar público*, p. 76.

⁴⁵ GIL. *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*, p. 211-212.

DEBORD, Guy. Teoria da deriva. In: BERENSTEIN, Paola Jaques (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/585>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. São Paulo: Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida*. Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira. [S.l.]: [s.n.], 1995. Disponível em: <<http://www.letas.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>>. Acesso em: 25 nov. 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2002. (Coleção Políticas da Imanência)

GIL, José. *O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

JENCKS, Charles. *Mouvements modernes en architecture*. Bruxelles: Mardaga, 1973.

KAFKA, Franz. *O castelo*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

LASCH, Christopher. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAULA, José Agrippino de. *Lugar público*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 555-581.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996. v. I, p. 75-97.

SILVA, Marcos Solon Kretli da. Redescobrimo a arquitetura do Archigram. *Revista Arquitextos*, [S.l.], ano 4, 2004. Não paginado. Disponível em: <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/585>>. Acesso em: 15 nov. 2017.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

VASCONCELOS, Maurício. José Agrippino de Paula. *SIBILA – Revista de Poesia e Crítica Literária*, [S.l.], 31 mar. 2010. Crítica. Não paginado. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/jose-agrippino-de-paula/3504>>. Acesso em: 27 set. 2017.

VIANA, Marcelo Andrade. *Estilhaçamentos espelhados: o narrador, os espaços da narrativa e a cidade em Lugar público*, de José Agrippino de Paula. 2012. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-8UXJBB>>. Acesso em: 27 set. 2017.

Recebido em: 31 de janeiro de 2018.

Aprovado em: 7 de maio de 2018.