

UNIVERSIDADE FEDERAL
FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
GRADUAÇÃO EM
PRODUÇÃO CULTURAL

LUISA VASCONCELOS
HARDMAN

PROCURA-TE INÁCIO

Cartografias do encontro na cidade

NITERÓI
2014

LUISA VASCONCELOS
HARDMAN

PROCURA-TE INÁCIO

Cartografias do encontro na cidade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel.

Orientador(a): Tania Cristina Rivera

NITERÓI
2014

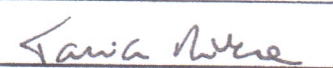
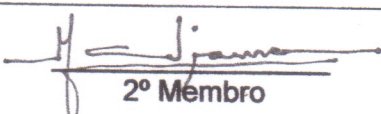
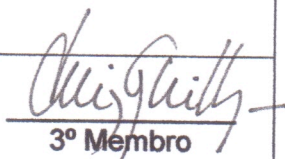


ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO	
Nome do Candidato: LUISA VASCONCELOS HARDMAN	Matrícula: 20933055
Título do Trabalho: PROCURA-TE INÁCIO: CARTOGRAFIAS DO ENCONTRO NA CIDADE	
Orientador: Drª Tânia Rivera	
Categoria: Monográfica	Data da Apresentação: 16.12.2014

BANCA EXAMINADORA
1º Membro (Presidente): Drª Tânia Rivera
2º Membro: Dr. Luiz Guilherme Vergara
3º Membro: Me. Marina Freire da Cunha Vianna

AValiação:
Análise / Comentário
TRATA-SE DE UM TRABALHO SINGULAR, CAPAZ DE ENTRELACAR UMA (SLOGA) NARRATIVA BIOGRÁFICO-FICCIONAL COM UM PERCURSO DA HISTÓRIA DA ARTE E UMA TRAJETÓRIA NAS CIDADES E NAS MENTALIDADES. A BANCA RESSALTA A COMPLEXIDADE DO LIVRO-OBETO APRESENTADO COMO MONOGRAFIA, QUE PODE SER TOMADO TANTO COMO PRODUÇÃO ARTÍSTICA (LIVRO-OBRA) QUANTO COMO ENSAIO TEÓRICO. O TRABALHO MARCA A CAUSE DA RAZÃO EUROPEIA E REPRESENTA UMA CONTRIBUIÇÃO VALIOSA PARA A MULTIDISCIPLINARIEDADE QUE ESTRUTURA O CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL.

Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):
ASSINATURAS   
1º Membro (Presidente) 2º Membro 3º Membro

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

H264 Hardman, Luisa Vasconcelos.
Procura-te Inácio: cartografias do encontro na cidade / Luisa Vasconcelos Hardman. – 2014.
104 f.
Orientadora: Tania Cristina Rivera.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Produção Cultural)
– Universidade Federal Fluminense, 2014.
Bibliografia: f. 93-97.

1. Encontro (Costumes sociais). 2. Espaço público. 3. Cidade.
4. Artista. 5. Livro. I. Rivera, Tania Cristina. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 306

LUISA VASCONCELOS
HARDMAN

PROCURA-TE INÁCIO

Cartografias do encontro na cidade

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel

Niterói, 16 de dezembro de 2014

Prof. Tania Cristina Rivera - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Prof. Luiz Guilherme de Barros Falcao Vergara
Universidade Federal Fluminense

Marina Freire Da Cunha Vianna

“Estamos perdendo uma capacidade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitido que as imagens se cristalizem numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, icástica”

Italo Calvino, Seis propostas para o próximo milênio.

agradecimentos

Se não há início e só há caminho, por onde começar?

Nunca achei que fosse ser tão difícil escrever os agradecimentos – não que faltem sentimentos profundos de gratidão, mas ao contrário - o desejo era agradecer todos aqueles que de alguma maneira cruzaram comigo nessa caminhada. Sem encontros, não haveria nada disso.

Agradeço aos que me ensinaram a importância da terra para quem quer voar: Pai e Mãe!

À minha irmã Lara Hardman – que não precisa estar, para estar perto – agradeço por resignificar a distância e se fazer presente nas dimensões do afeto - afeto, esta terra a que fomos levadas desde o começo.

No começo, estava uma “moça” de cabelos brancos e cheiro de primavera, agradeço a ela por deixar o mundo mais aquarela: minha avó, Line.

A Elas, agradeço pela irmandade que pintamos e bordamos: Liz Tibau, Esther Martins e Clarissa Palma, que continuemos a tecer esse mundo juntas!

À Karin Adams, pois juntas começamos, juntas terminamos e juntas começaremos outra vez.

À “outra”, mesmo nome e signo, Luiza Chataignier, agradeço por deixar o quarto ao lado ainda mais próximo e por estar sempre a postos para dividir as dores e as delícias dessa travessia.

Pelos estímulos diários, agradeço à Laura Mello, que pacientemente escutou todos os casos e acasos dessa vida.

À Marisa Mello, chefe, amiga e companheira de luta, agradeço pelos ensinamentos, na jornada da vida você é um dos nortes que hei de seguir; à Luiza Mello e Mariana Mello, que me mostraram que dois é bom mas três é melhor ainda! Se o meu percurso profissional só está começando, fico imensamente feliz que ele tenha principiado assim, em “família”.

Ao Alex de Souza, querido designer, fundamental na feitura deste trabalho, serei sempre grata pelo carinho que uma fonte bonita pode revelar.

À Marina Vianna, pelo incentivo para ir além - seja lá onde isso for.

À Tania Rivera, agradeço imensamente pela condução sensível deste processo, pela escuta profunda, pela liberdade que habita a confiança, por abrir os caminhos: minha admiração e carinho só fizeram aumentar.

À Bahia de todos os Santos, agradeço às raízes e as asas que me deu – e que entre nós, nunca faltem encontros.

A Inácio, onde você estiver.

sumário

15 introdução

21 prólogo

25 primeira parte

capítulo 1: “Os jogos dos passos
moldam espaços, tecem os lugares:
a prática do caminhar”

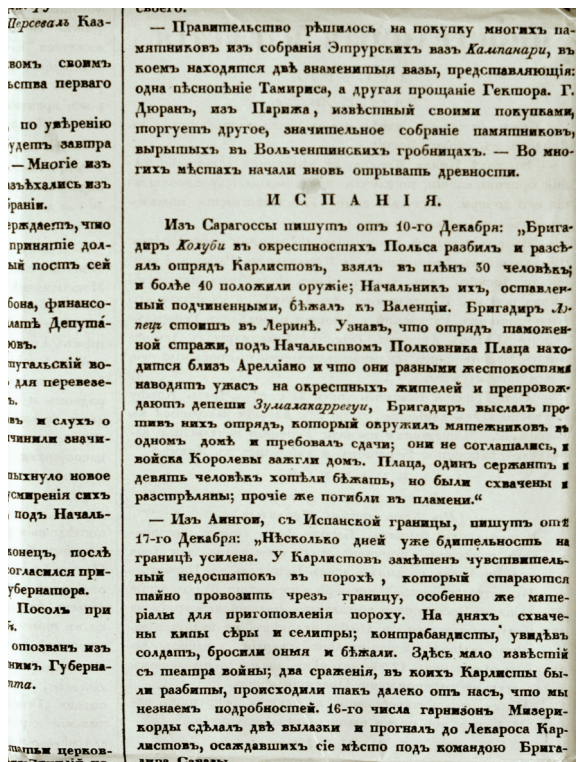
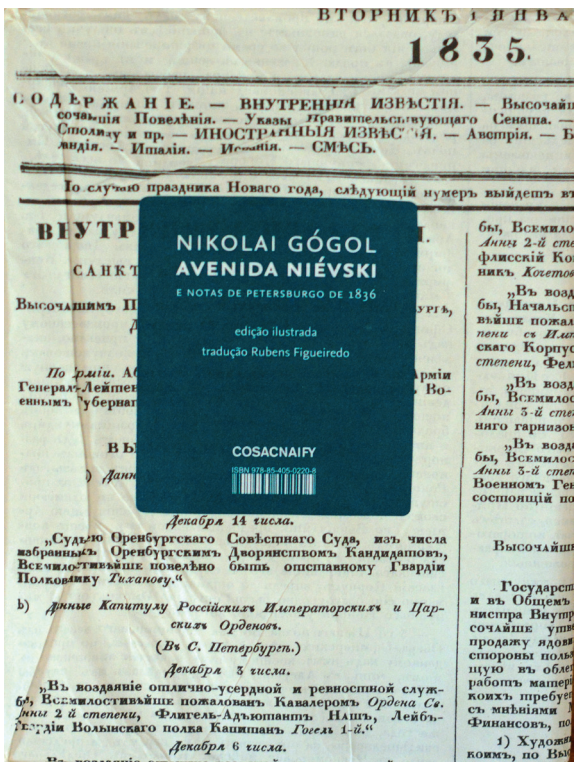
53 segunda parte

capítulo 2: “Na cidade, eu
procuro a ficção”

87 epílogo

93 referências bibliográficas

99 ilustrações



introdução

Primeiramente, faço um convite: fechar os olhos e abrir o livro, fazer desta leitura uma viagem, que vai, mas volta – assim como a dialética da vida. Sugiro que sejam feitas duas leituras: alcançar o fim para retornar ao início. A rua não é de mão única para aquele que caminha, sempre existe a opção de atravessá-la e seguir pela calçada oposta, ver a mesma cidade, só que do outro lado do espelho, do lado do outro. No final das contas, chegamos ao ponto de que partimos: nós mesmos.

A ida será permeada por referências teóricas – sempre à direita em relação aos olhos de quem vê – apresentadas em terreno fundamentalmente híbrido: diferentes campos do saber serão acessados, assim como autores e obras. Podemos dividir esse percurso em duas partes, o que não significa que uma venha necessariamente antes da outra ou que estas não conversem entre si. Em viagens longas, se faz necessário pausas para olhar para trás e retomar o fôlego.

O posicionamento do olhar é o pressuposto fundamental neste ensaio, pois toda e qualquer análise se dará a partir da perspectiva daquele que formula ao mesmo tempo em que participa. Reforçar a localização da fala se dá no intuito de estabelecer um contraponto à visão-panorama do arquiteto, que se retira da cena urbana, sobe no alto de um arranha-céu – que ele mesmo construiu – e apreende a cidade, produzindo discursos e representações cartesianas que irão reger o planejamento das cidades; estes dizem muito pouco sobre a vida que acontece ao nível do solo.

Desse modo, ampliaremos o campo da percepção a partir das considerações de Merleau-Ponty e sob a ótica das *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino, a fim de ver, mas não só com os olhos, possibilitando que as multidimensões da experiência urbana sejam evocadas no decorrer deste ensaio. A imbricação entre o corpo da cidade e o corpo que ali habita será apresentada a partir do autor Julien Cracq,

Trata-se do último encontro, pois não há mais tempo.

Nas vésperas de imprimir este ensaio, recebi um e-mail de uma querida amiga que revisou cuidadosamente o que eu havia escrito. Neste e-mail, ela falava sobre um livro que lembrou assim que se deparou com a proposta do meu trabalho: Avenida Niévski, de Nikolai Gógol. Um livro que, assim como este ensaio, poderia ser lido em duas viagens – primeiro direita depois esquerda ou vice-versa –, a de ida e a de volta. Nesse mesmo dia, à noite, deparei-me com as portas fechadas de uma aula de dança que faço sempre no primeiro sábado do mês, mas que neste, não havia ninguém, sabe-se lá o porquê. Resolvi voltar caminhando para casa e ao passar por uma livraria, lembrei-me do livro do Gogól. Entrei, comprei o livro e encontrei um antigo caso de amor. Conversamos sobre a vida, sobre finais de ciclo, sobre monografia, sobre encontros em livrarias, e me despedi com aquela desculpa de que ainda tinha o que escrever. Dez passos depois, na esquina da Voluntários da Pátria com a Muniz Barreto, ouvi alguém me chamar: era ela – aquela que havia enfaticamente falado sobre o livro no email – naquele mesmo dia, no *entre* de dois encontros. Assim, encerro as andanças com esta imagem: eu, ela e o livro, nas esquinas que fazem da cidade um lugar para se encontrar; encerro apenas por questões de ordem prática, pois neste sentido, parafraseando Vinicius, a vida toda é mesmo a arte do encontro – mesmo que haja tanto desencontro nessa vida.

que entende que a cidade é formada pelos percursos que nela se realizam. Essa ideia anuncia o que em seguida aprofundaremos: o pensamento em torno do “lugar praticado” de Michel de Certeau, pelo qual define o ato de caminhar como a prática que efetiva, atualiza e subverte o sistema urbano. Essa operação, segundo o autor, é análoga à relação existente entre fala e língua. Assim, ele atribui ao caminhar uma função enunciativa, no qual manipular os códigos de um sistema ordenador e artificial confere invenção ao cotidiano.

Nessa direção, iremos fazer referência às narrativas produzidas pela *flânerie*, no final do séc. XIX, a partir da crítica de Walter Benjamin ao poeta Charles Baudelaire, um marco fundamental para o nosso pensamento errante. As condições que a modernidade inaugura reverberam profundamente na relação do sujeito com a cidade, sintetizadas na experiência do *flâneur* com a multidão.

Se, ao lermos a poesia de Baudelaire, temos a sensação de que ele está a um passo do abismo, podemos afirmar que André Breton salta sem medo. Assim, pulamos para a segunda parte deste ensaio, na qual se fundem relato e caminhada, a partir de um habitar poético, no qual o encontro com Nadja – nome atribuído tanto à obra como à personagem do surrealista – será central para o sentido que a reflexão assume. O encontro passa a ser o gancho comum entre as leituras de três distintos movimentos do séc. XX e suas experiências na cidade: surrealistas; modernistas e situacionistas.

O retorno, por sua vez, reúne os vestígios referentes à dimensão mais pessoal da caminhada – sempre à esquerda –, partindo do epílogo para compreender o prólogo. Navegar sob os relatos, fios, grafias, amarrações, fotografias, materializa uma camada de poesia na formulação crítica, evidenciando que o pensamento também é plástico. Na tentativa de desmontar a reflexão, as transparências no trajeto revelam ainda mais os dispositivos que direcionaram esta viagem, configuram-se como um recurso estético-metodológico de recorrer a sucessivas sobreposições para apresentar os percursos narrativos. Estes irão atravessar portas para encontrar janelas, e dentro delas, encontrar gavetas, e assim por diante – assim como a dinâmica do rizoma na botânica, assim como as veredas da cidade.

Os encontros foram muitos nesta caminhada, encontros com autores, significados, trajetórias, trabalhos de artistas, os encontros desencontrados, os encontros contados por aqueles que encontrei;

o encontro, nessa abordagem, é a força vital e primordial na relação com a cidade.

Portanto, assumimos o olho que vê de forma radical. Não só os conceitos serão apresentados, como a forma **pela qual** os encontrei farão parte da própria reflexão. Como se, para falar de caminho, nesta abordagem, fosse necessário o caminhar, explicitar o processo como parte constitutiva da discussão, enquanto ressonância do conteúdo apresentado.

Antes de partir, peço que atentem ao conselho dado por Nadja a Breton, que será de grande valia para essa andança – e tantas outras: “Não sobrecarregar o pensamento com o peso dos sapatos” (BRETON, 2007, p. 108).

prólogo

> Falar sobre como nos conhecemos

eu e Inácio, argentino que passou pelo Brasil em abril de 2013, morador da cidade de Córdoba, “coração de seu país”, como disse sobre seu lugar – falar onde nos conhecemos/falar sobre a Pedra do Sal: domingo, Bailijesá, afoxé pelo dia de Tiradentes

> Falar sobre a dificuldade de falar

tentativa de trocar contatos: na hora de partir, o céu já anunciava chuva, o centro se esvaziava, o táxi que nos levaria embora, já com todas as meninas dentro, buzina, buzina chamando por mim, enquanto eu e Inácio tivemos a certeza que não dominávamos a mesma língua, ele não entendia meu sobrenome e não tinha telefone

> Falar sobre a solução encontrada

encontrá-lo, no mesmo dia, no mesmo lugar – e Inácio gesticulou, usou o corpo, disse “aqui” com as mãos – Pedra do Sal na segunda já era sabiamente conhecida, inclusive por ele

> Falar sobre segunda

ou como a véspera de feriado de São Jorge havia levado todos para a rua, para o centro, reformado, ocupado, a cidade, mais uma vez, me engolindo



Ele me falava sobre o Rio e seus afluentes

> Nada de Inácio

Inácio procuro-te

> A multidão – agulha no palheiro – algo como a metáfora do desencontro

> O plano

desafiar o anonimato – a possibilidade da inexistência – grifar caminhos, fazer escolhas, esquerda, direita, mais esquerda sempre, até chegar a Córdoba. Seguir as veias para chegar no coração, apostar na capilaridade, na observação e reflexão dos caminhos cidades, visíveis e in-visíveis

> Lembrar

da volta pra casa naquele dia atravessando as ruelas do morro da Conceição – do desejo da casa, das ruas pequenas, do paralelepípedo, do Santo Antônio além do Carmo, da rua que se comove, que se organiza, que se reconhece – e que isso permeie os lugares pelos quais eu passar

Além mar

Além Inácio

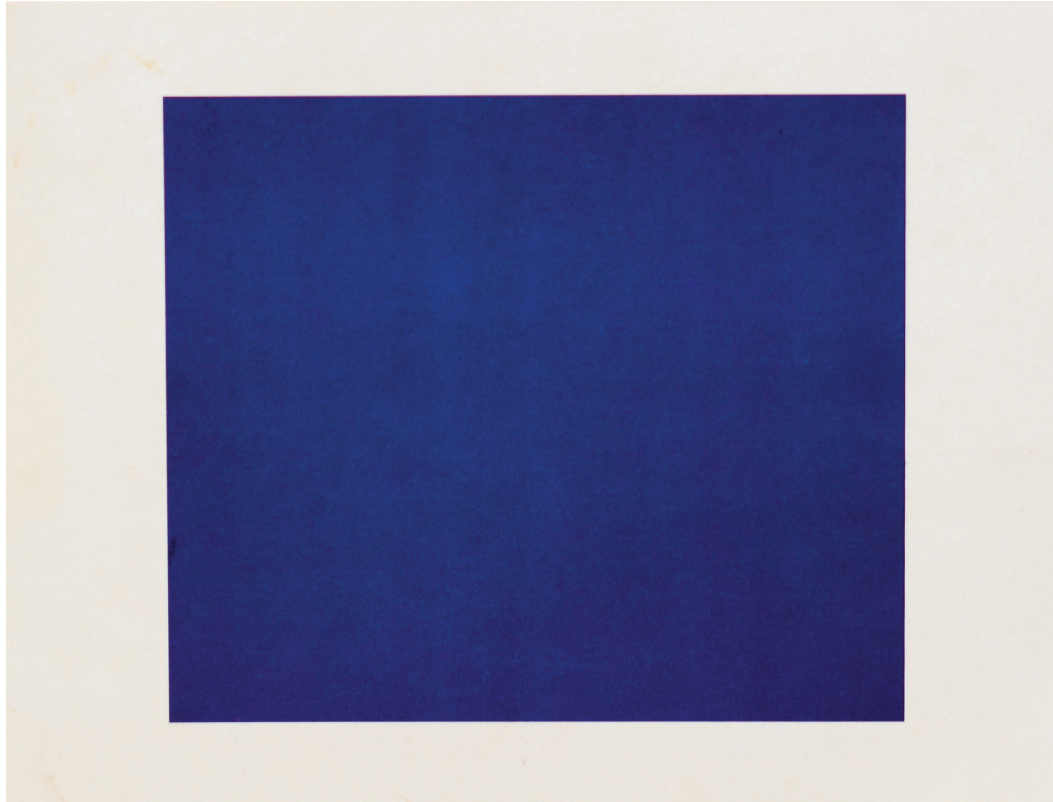
[22 de Abril de 2013 – roteiro da experiência]

I. capítulo 1: “Os jogos dos passos moldam espaços, tecem os lugares: a prática do caminhar”¹

A perspectiva do urbanismo tradicional parte de um olhar externo sobre a cidade, um olho que tudo vê, de fora, à parte – ênfase na locução enquanto negação de uma, qualquer que seja, existência compartilhada que está implicada quando se faz parte. Os planos diretores, as políticas urbanas, as diretrizes que regem a dinâmica da cidade se desenvolvem apoiadas, no geral, por esse referencial externo que assume uma percepção cartográfica na tentativa de se obter uma dimensão integral e macroscópica da urbe.

As práticas desta disciplina e sua forma de organização não serão o objeto desta monografia, no entanto, devo mencioná-las com o intuito de evidenciar a diferença fundamental quanto à localização do discurso. Assim, este ensaio pretende partir de uma visão de dentro, no avesso da representação cartográfica cartesiana, com a perspectiva de quem tece as palavras aqui, assim como de quem tece os caminhos na cidade. Em detrimento da visão panóptica

1 CERTEAU, 2014, p.163



O segundo encontro, foi com Nena, a artesã que era cidade, mulher, arquiteta e mãe.

Φ Nena,

Penetrar em "CIDADES INVISÍVEIS": que doce e misteriosa tarefa para as almas femininas! Ainda mais, para arquitetas com alma tão vasta!

Lendo esse livro, me lembrei muito de você e, esperei um dia especial, para presentear-lo.

Deixo à você, o azul do céu de uma cidade sempre pronta a ser reinventada, "re-sonhada", reconstruída; assim como o eterno feminino. Que você possa ser sempre essa deliciosa arte! Parabéns, muito carinho

Anne Rose

23.04.99.

Yves Klein. b Nice, 1928; d Paris, 1962. IKB 79, c1959. Pigment and synthetic resin on canvas; h139.7 × w119.7 cm; h55 × w47 1/8 in. Tate Gallery, London.

IKB stands for International Klein Blue, a paint which Klein mixed personally and then patented. Its brilliant colour is maintained by the addition of synthetic resin to the blue pigment. Most of Klein's paintings are blue, as blue was an important colour to him, conveying a sensation of spirituality and freedom which is peculiar to his work. The power of the painting lies in its ability to invade the viewer's sensibility and exert a strong meditative influence. Klein is considered to be one of the most important post-war international artists and was a leader of the European Neo-Dada movement, a style intended to shock and outrage. His work includes paintings that were deliberately burned, and the extraordinary 'Anthropométries' series, for which female models were smeared with the famous blue paint and dragged across the canvas under Klein's direction, to the accompaniment of his own symphony. Tragically, he died of a heart attack at the age of only 34.

From The Art Book © 1998 Phaidon Press Limited. Photo © Tate Gallery Picture Library. Image © Klein Estate.

Postal encontrado dentro do livro As Cidades Invisíveis

dos urbanistas, opta-se pela cegueira dos praticantes ordinários de Michael de Certeau, assumindo os diferentes tipos de registro e níveis de sentido que compõem a experiência urbana, como disparadores da formulação crítica.

Em *Cidades Invisíveis* (1972), o autor italiano Ítalo Calvino (1923-1985) reúne os relatos das viagens de Marco Polo que foram narrados ao imperador Kublai Khan. No decorrer deste ensaio, volta e meia retornaremos a esses relatos, seguindo juntos através das ficções que habitam a percepção desse viajante. Cada cidade, apresentada e descrita a partir de metáforas, sintetiza poeticamente a perspectiva diante da infinitude dos caminhos do império.

Dessa narrativa cartográfica, primeiramente, apresentamos Irene², uma das mulheres-cidade que Marco Polo conheceu. Nesta passagem, vemos como a distância ou aproximação que se mantém dela, ou seja, sua localização óptica, transforma aquilo que vê: “Irene é uma cidade distante que muda à medida que se aproxima dela” (CALVINO, 1990, p. 118). Assim, esse trecho propõe o entendimento que “a cidade de quem passa sem entrar é uma, é outra para quem é aprisionado e não sai mais dali (...)” (Ibid.). Assim, vista de dentro, Irene torna-se “outra cidade”, pela legítima coexistência dos diferentes planos, camadas da experiência na urbe, que atravessam o tempo e se organizam de maneira singular. Nos termos do autor:

A esta altura, Kublai Khan espera que Marco diga como é Irene vista de dentro. E Marco não pode fazê-lo: não conseguiu saber qual é a cidade que os moradores do planalto chamam de Irene; por outro lado, não importa: vista de dentro, seria outra cidade (CALVINO, 1990, p. 118)

Ao apresentar a possibilidade de leitura que supera a visibilidade, supomos uma relação do ver a cidade a partir da impossibilidade de vê-la, desse lugar que ambos, – Calvino e Certeau – exploram, onde quem ver de dentro renuncia à dimensão do todo, mas detém a potência de outras apreensões diversas.

2 Na obra em questão, todas as cidades são chamadas por nomes de mulheres.

São pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um texto urbano que escrevem, sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo a corpo amoroso. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada (CEARTEAU, 2014, p. 159).

No intuito de evocar um campo da percepção ampliada, que não se reduz à visualidade, a contribuição de Merleau-Ponty para este assunto é compatível com a proposta de fechar os olhos e ver o visível e o invisível do mundo, do outro e de si próprio, conforme suscitado anteriormente.

Deste autor, primeiramente, apresentamos a sua aposta numa compreensão do mundo a partir da combinação entre os fatores que o formam, daquilo que está entre, pensando assim a perspectiva como um resultado, o olhar como a primeira parada que nos guia no espaço.

Deve-se compreender a história a partir da ideologia, ou a partir da política, ou a partir da religião, ou então da economia? Deve-se compreender uma doutrina por seu conteúdo manifesto ou pela psicologia do autor e pelos acontecimentos de sua vida? Deve-se compreender de todas as maneiras ao mesmo tempo, tudo tem um sentido, nós reencontramos sob todos os aspectos a mesma estrutura de ser. Todas as visões são verdadeiras, sob a condição de que não as isolemos, de que caminhemos até o fundo da história e encontremos o núcleo único de significação existencial que se explicita em cada perspectiva (MERLEAU-PONTY, 1996, p.17).

Ao apontar para esse espaço *entre*, podemos afirmar que a inter-relação entre o eu, o outro e o mundo é da ordem do fenômeno e assim fazer referência a obra *Fenomenologia da Percepção*, escrita por ele em 1945. Vale reforçar a ideia que o caráter fenomenológico na compreensão do mundo nega sua preexistência, como se percebê-lo amplamente, na busca pela sua intenção total, nos fizesse convergir em um ponto para alcançar a gênese do sentido.

Nesse processo, o campo perceptivo é resultado da existência que se corporifica, do entrelaçamento dos sentidos junto ao corpo no



Uma vista da minha cidade [Início do séc. XX]

qual se manifesta, suscitando a subjetividade da percepção que pressupõe o sujeito que olha, o corpo como ponto de vista, através das diferentes camadas da apreensão na prática da vida. O olhar, para Merleau Ponty, é o guia do corpo no espaço, que promove a captura do mundo. Comenta o autor: “Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, e não diante de mim” (MERLEAU-PONTY, 1984, 100).

O autor atribui ao corpo não só a capacidade de apreender o visível, mas também, como elabora em *O Olho e o Espírito*, a qualidade de “vidente” que olha para si e assim, ao olhar o mundo, conhece e se re-conhece nele, numa espécie de sentir e sentir-se parte daquilo, numa relação de afetar e se deixar ser afetado por ele (MERLEAU PONTY, 1984).

Meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, também pode olhar a si e reconhecer no que está vendo então o ‘outro lado’ do seu poder vidente. Ele se vê vidente, toca-se tateante, é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que só pensa o que quer que seja assimilando-o, constituindo-o, transformando-o em pensamento - mas um si por confusão, por narcisismo, por inerência daquele que vê naquilo que ele vê, daquele que toca naquilo que ele toca, do senciante no sentido -, um si, portanto que é tomado entre coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro... (MERLEAU-PONTY, 1984, pp. 88-89).

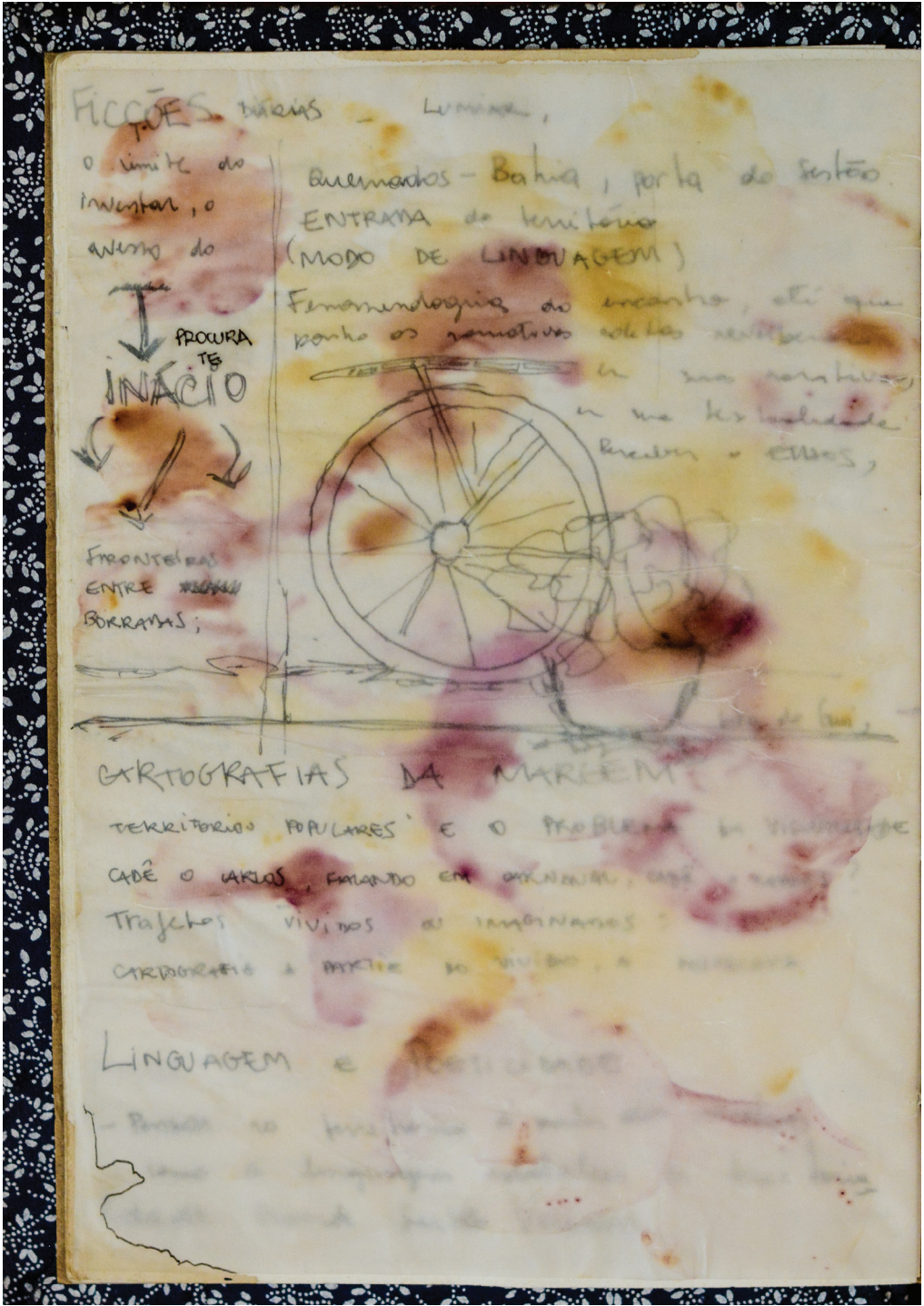
A partir da fenomenologia do olhar de Merleau-Ponty podemos fazer uma crítica à separação moderna que determina homem enquanto sujeito e o mundo enquanto objeto, entes já prontos em si mesmos, e posteriormente, postos em relação, conceito essencial para arquitetura e o urbanismo modernos. O urbanismo adota uma perspectiva planar da cidade, evocando um olho universal que desconhece as práticas, sob as convenções da geometria e da matemática. Seguimos na direção oposta da arquitetura moderna, que organiza o espaço a partir de sua função, dos modelos artificiais que interferem na organicidade das relações na urbe.

Ao atravessar as cidades de Calvino, encontramos Zoé, elevando radicalmente a relação entre a forma e o uso do espaço. A cidade funde a função e a estrutura como se não houvesse distinção entre as partes – em direção oposta ao determinismo funcional, os lugares são passíveis de habitações diversas, existência compartilhada e indivisível, portanto. Trata-se de uma inversão: se, normalmente, o viajante organiza a percepção da cidade por símbolos, antes mesmo de chegar, não foi o que Marco Polo encontrou em Zoé. Para questionar e desorganizar o olhar moderno condicionado a separar, reduzir, limitar, especificar, demarcar tudo o que apreende no seu entorno, se diluem fronteiras entre o fora e dentro, constituindo um espaço de arranjos e contratos provisórios, cambiáveis, da multiplicidade, a partir da mobilidade semântica, dos lugares que não aprisionam funções nem significados.

Em todos os pontos da cidade, alternadamente, pode-se dormir, fabricar ferramentas, cozinhar, acumular moedas de ouro, despir-se, reinar, vender, consultar oráculos. Qualquer teto em forma de pirâmide pode abrigar tanto o lazareto dos leprosos quanto as termas das odaliscas. O viajante anda de um lado para o outro e enche-se de dúvidas: incapaz de distinguir os pontos da cidade, os pontos que ele conserva distintos na mente se confundem. Chega-se à seguinte conclusão: se a existência em todos os momentos é uma única, a cidade de Zoé é o lugar da existência indivisível. Mas então qual é o motivo da cidade? Qual é a linha que separa a parte de dentro da de fora, o estampido das rodas do uivo dos lobos? (Calvino, 1990, p.34-35)

Passamos a pensar a forma da cidade a partir dos usos e da vida ativa, sustentado pela noção de espaço enquanto lugar praticado, que Michael de Certeau apresenta no livro *A Invenção do Cotidiano*, relacionando e distinguindo a noção de lugar, conforme trecho reproduzido abaixo:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. [...] O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado



pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais (CERTEAU, 2014, p.184).

Dessa maneira, passamos a entender o espaço como um resultado de combinações e arranjos dos elementos que o compõem, da interseção entre estes, entendendo o espaço de fora não mais como aquele que é oposto ao espaço de dentro, não mais a cidade apenas como cenário da vida humana, apostando na dialética da convivência e contaminação entre o que antes era dicotômico.

Pela ênfase no espaço da cidade, recorro ao pensador francês Oliver Mogin e sua reflexão crítica e contemporânea, presente no livro *A condição urbana: a cidade na era da globalização* (2005), para através dela, incorporar conceitos e referências importantes para essa abordagem. Segundo o autor, “a cidade existe quando indivíduos conseguem criar vínculos provisórios em um espaço singular e se consideram como cidadãos” (MOGIN, 2009, p. 56) .

Nesse livro, Oliver Mogin apresenta o autor Julien Cracq (1910-2007), escritor francês de trajetória discreta que parte do entrelaçamento entre a sua vida e sua obra, em narrativas que o enlaçam com sua cidade natal, Nantes. Ele relaciona a sua formação com a maneira como percorre a cidade, como se a forma da cidade estivesse imbricada na sua trajetória singular, por assim dizer, relacionando então o corpo do espaço e o corpo do homem urbano. Para Mogin, o escritor “configura um percurso urbano, relatando assim a maneira pela qual uma cidade se forma em função de percursos corporais” (MOGIN, 2009, p. 54). Por que não pensar na forma enquanto formadora e concomitantemente formada, e o sujeito como ativador dos sinais vitais da vida urbana, em constante troca a partir da porosa membrana que separa o eu, o outro e os lugares?

Dessa maneira, atribuímos as práticas do cotidiano à potência em reorganizar o espaço urbano, práticas que escapam do controle e do ordenamento que incide sobre a cidade, sendo vetores determinantes na malha da vida social. Não podemos pensá-las desassociadas dos imperativos provenientes de cima para baixo, uma vez que é neste ajuste de forças que resistentes e hábeis procedimentos são adotados no sentido inverso.

O Arte/Cidade interveio em mim a partir daquele momento, gerou pesquisa. A publicação foi o pontapé para ir investigar os seus desdobramentos - que eram muitos, inclusive. O Arte/Cidade tornou-se resenha crítica para final de disciplina desta graduação, gerou ideias, novas maneiras de ver a cidade, gerou muitas conversas durante os períodos em São Paulo, e até um encontro com o próprio Nelson, em sua participação em um seminário que produzi no final do mesmo ano, na Caixa Cultural aqui do Rio.



Porta encontrada no centro de São Paulo

É no ato de caminhar, para Certeau, que se coloca em prática o conjunto de premissas que pautam o espaço da cidade, a partir do “processo de apropriação topográfica pelo pedestre” (CERTEAU, 2014, p.164). O caminhar passa a ser entendido como “uma realização espacial do lugar” (CERTEAU, 2014, p.164), como fluxo que efetiva um ordenamento prévio, onde arrodar os buracos para não tropeçar ou atravessar a rua para ir pela sombra fazem os limites dos lugares, constroem margens e, portanto, os definem.

O sociólogo confere à relação entre o ato de caminhar e o sistema urbano vigente a análoga relação entre a enunciação e a língua. Em ambos os casos ocorre a efetivação do enunciado/sistema e sua atualização, a partir da apropriação dos códigos e aplicação prática deste. “O caminhante transforma em outra coisa cada significante da cidade” (CERTEAU, 2014, p.165). Assim, atalhos e desvios seriam equivalentes à manipulação que a fala faz diante da língua, como as figuras de linguagem, por exemplo, operações que subvertem uma lógica externa a sua prática, de acordo com o autor.

Para reforçar essa relação, Oliver Mogin também apresenta o poeta e escritor Jean-Christophe Bailly (1949) na passagem sobre a “gramática gerativa das pernas”, afirmando que “a cidade é uma língua, é um sotaque” enquanto modo, tem ritmos e nuances, cidade-linguagem – na qual o gesto e a palavra caminham juntos (BAILLY *apud* MOGIN, 2009, p. 62):

“Como se lançam palavras no ar com a voz, desdobram-se passos no espaço ao caminhar, e alguma coisa se define e se enuncia. As palavras tomam lugar no seio de uma frase ininterrupta que desaparece na distância ou regressa. Gramática gerativa das pernas.” (BAILLY *apud* MOGIN, 2009, p. 62)

Julien Cracq, em seu livro *La Forme d'une Ville* (1985), define a cidade como um *vade mecum*, uma espécie de livro-guia, de uso frequente, assim como descreve:

Foi organizando as doações de livros para a Biblioteca da Maré, implementada pelo projeto Travessias¹, em abril de dois mil e treze, que se sucedeu mais um importante encontro. Arrumando-os na prateleira, encontrei o livro ARTE/ CIDADE, publicação sobre um projeto de intervenção urbana, realizado em São Paulo entre 1994 e 2002. Foram 4 edições que tiveram curadoria e coordenação do filósofo Nelson Brissac Peixoto, também responsável pelo conteúdo da publicação que eu naquele momento folheava. Sem dúvida, o contexto todo fazia aquele encontro ainda mais potente, tudo parecia convergir para uma discussão em torno da cidade. Na verdade, a cidade se fazia discutir, ali, na prática articulada com a curadoria que folheava, entre imagens e palavras, que faziam cada vez mais sentido. O fato de estar naquele espaço, mesmo que de passagem, mesmo que imbuída de contradições, me fez olhar para o outro, o outro lado da cidade, me fez atravessar a Avenida Brasil e ver um outro Rio - que nada se parecia com o Rio da Rio Branco que desagua na Cinelândia. E ali pensei que o *entre*, poderia ser a arte, o campo da arte, como um espaço de deslocamento semântico, de quebra, de intervenção.

¹ O Travessias é um projeto de arte contemporânea que promove o encontro de experiências estéticas como expressão da vida social que se faz presente em comunidades populares notoriamente estigmatizadas como territórios marcados pela violência e pela desigualdade social.

que se folheia, que se rabisca e corrige sem maiores cuidados, repertório a cada instante, e sempre, familiar e inconscientemente consultado, trampolim inusável para a ficção e, ao mesmo tempo, rede de sulcos mentais cavados e endurecidos em mim pelos caminhos que ela me impunha (CRACQ, 1995, p. 774)

É atribuído ao espaço da cidade, na metáfora criada pelo autor, um receptáculo físico que funciona como superfície onde se sobrepõem textos urbanos, relatos que constroem os caminhos percorridos e que se moldam também a partir dos caminhos que percorrem. Essas inscrições na cidade formam uma espécie de caderninho vivo, sem pauta, feito de ir e vir, lá e cá, no desenrolar da vida cotidiana, incorporando percepções de sentidos diversos. Assim, predomina o movimento, o fluxo, os encontros construindo esquinas, numa espécie de costura entre as palavras que contam sobre a experiência e são a própria experiência.

Nesse sentido, Michael de Certeau também evoca a íntima relação entre as narrativas e as errâncias quando afirma que “todo relato é um relato de viagem, uma prática do espaço”, ou quando nota que “onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é diegese, termo grego que designa narração: instaura uma caminhada (guia) e passa através (transgride)” (CERTEAU, 2014, p. 183).

Atravessar – deslocar-se a partir de relatos, representação da representação – produz arranjos de diferentes registros da cidade, manifestada no cruzamento da linguagem com a experiência, suscitando o que Certeau afirma sobre as retóricas ambulatórias (CERTEAU, 2014, p. 166). Estas se fundam na equivalência entre a arte de moldar frases e a arte de moldar percursos, no âmbito do uso como “manipulação sobre os elementos de base de uma ordem construída” (Ibid., p. 167) e sua possível e potente possibilidade de operar sobre as organizações espaciais, multiplicando os sentidos a partir das multidimensões da experiência na urbe.

Enquanto os relatos dos percursos são “ações espacializantes”, o mapa orienta o caminho a partir de um ordenamento dos lugares, afastando-se das operações de que é efeito ou possibilidade, no isolamento de um sistema de coordenadas estático. A compreensão de que as narrativas não são apenas uma transposição do itinerário para o campo da linguagem se faz fundamental para que sua potência como prática organizadora do espaço não seja suprimida.

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. De fato organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam (CERTEAU, 2014, p. 183)

A cidade gracquiiana se assume enquanto “tecido elaborado pela justaposição de inúmeras paisagens urbanas textuais lidas alhures, todas elas assimiladas – direta ou indiretamente – a Nantes, todas elas em coexistência, lado a lado, no imaginário pelo qual evolui o eu do narrador” (NASCIMENTO, 2009, p. 130). Leituras da cidade que fizeram parte de sua formação *com-viveram* com suas errâncias num misto de ser fruto delas e de simultaneamente determiná-las.

Ao aproximar as formações linguísticas dos processos caminhatórios, assumimos a importância das práticas do espaço como férteis e potentes ferramentas para tratá-lo e alterá-lo, apostando em sua dimensão figurada, em sua dimensão do sentido. A potência está nessa capacidade humana de operar uma “errância do semântico, produzida por massas que fazem desaparecer a cidade em certas regiões, exageram-na em outras, distorcem-na, fragmentam e alteram sua ordem enquanto imóvel” (CERTEAU, 2014, p. 168).

Assim, considerando os sujeitos enquanto escritores dos textos urbanos, do viver e do contar – e inventar, na coexistência de ambos, caminhada e relato –, se forma um novo plano: uma poética da experiência, colocada em “estado de arte” na plástica da vida, que atravessa o dentro e o fora e nos conecta com o espaço e com nós mesmos. Conforme comenta a pesquisadora Silvana Garcia ao se debruçar sobre as práticas surrealistas que serão abordadas no segundo capítulo:

Para as vanguardas, e pelo exemplo delas, o homem precisa reaprender a viver em estado de arte e reencontrar nessa experiência um sentido maior que se conecte consigo mesmo e com o que o cerca (GARCIA, 2000, p. 298)

Conheci o Carlos, em setembro de dois mil treze, ao organizar um seminário na universidade, sobre o processo de organização e movimentação política no campo da cultura – naquele ano que havia sido o ano das manifestações que eclodiram nas ruas do país. Carlos participou enquanto um dos idealizadores do coletivo Norte Comum e tive a sensação de que já o conhecia de “outros carnavais” – literalmente, pois Carlos habitava e habita os mesmos espaços da cidade, estava sempre em todos os lugares, principalmente, estava *entre* os lugares: na rua, na Lapa, deslocando-se, circulando entre os grupos, falando dos assuntos mais variados. Observar o Carlos me remetia a uma versão contemporânea do João do Rio, atualizado, obviamente, “pós-moderno”, um flâneur do século XXI. Sim, o flâneur do séc. XXI se organiza, pensa em coletivo, coletividade, reflete vivendo e vive refletindo, sobre e sob o espaço da cidade.

A ambiguidade agora passa a ser entre o local e global, um pensamento sem fronteiras e um sentimento profundo de ligação com o seu bairro, com a região em que vive. De uns tempos para cá, venho lendo os relatos que Carlos escreve e dispara nas redes sociais. Ele fala sobre as rotas diárias entre a zona norte e a zona sul, compartilha dos acontecimentos entre a casa e o trabalho, entre o aqui e o ali, faz do cotidiano poesia, de forma sinestésica, assim como Baudelaire. Fala sobre praias em dias nublados, os excessos e maravilhas dos canais de comunicação; fala sobre amor, carnaval, trânsito, saudade; fala sobre os fogos vermelhos no Morro do Salgueiro ou sobre andar descalço em ruas que a gente conhece bem, fundindo as memórias ao presente, entre o ver e o enxergar.

“Ontem eu dormi no ônibus, estava sonhando, e passei do meu ponto. Sonhava sonhos felizes, e não tive problema em pensar que teria que andar uma distância ainda maior. Aproveitei e fui por uma das ruas da minha vida. A gente é feito de ruas. Como já era quase madrugada, pude andar pelo meio dela. Tirei a sandália e fui pisando descalça naquele chão que eu conhecia tão bem. Nesses lugares em que vivemos outras vidas dentro dessa, toda visão do real é acompanhada de uma visão da memória.”¹

Carlos Meijueiro

1 Ver em: <<https://www.facebook.com/carlos.meijueiro?fref=ts>> Acesso em: 20 nov. 2014

O marco referencial no âmbito das aventuras narrativas que cruzam e constroem cidades provém do final do séc. XIX, em especial, a partir da figura do *flâneur*, atribuída por Walter Benjamin (1892-1940) à vida e à obra de Charles Baudelaire.

Diante da consolidação da burguesia como classe dominante, os avanços tecnológicos pós-Revolução Industrial, a produção e o consumo elevados ao expoente da massa, são as condições que fazem com que a vida passe a girar definitivamente em torno das cidades. Desse modo, é possível visualizar o quanto a organização espacial gerada pelas forças de modernização que incidem sobre as cidades europeias, nesse período, recriam a experiência: os corpos que antes não se tocavam, frente ao aumento populacional e intenso reforço da vida pública, vivenciam a experiência da multidão. Benjamin sintetiza na multidão uma série de processos advindos da modernidade.

A experiência do *flâneur* difere-se essencialmente do morador comum, pelo modo que caminha sem rumo, sem propósitos pré-definidos, pelo modo como se atém às nuances que escapam aos olhos dos outros passantes, inaugurando uma nova postura perante à cidade. Na mesma proporção que é fruto da modernização, torna-se resistente a ela, num misto de fascinação e crítica diante das transformações que presencia. Na verdade, o *flâneur* pressupõe ambiguidades diversas: vive a passagem da cidade antiga para a metrópole moderna, entre a casa e a rua, o entusiasmo e a melancolia, a consciência e a embriaguez, em busca da solidão – dimensão individual, na multidão – dimensão coletiva.

Assim, o *flâneur* experimenta a saída de si, a saída de casa, a possibilidade do anonimato ao adentrar a dimensão pública nos princípios da modernidade. É importante, no âmbito desse estudo, pensar o quanto a experiência da multidão, inaugurada pelo *flâneur*, contribuiu e possibilitou o choque, o encontro, na construção do espaço público. Mesmo que a alteridade ainda não fosse vivida de forma radical, o *flâneur* em Baudelaire, diferentemente do homem das multidões de Edgar Allan Poe, narra a multidão a partir da perspectiva vivida que passa a incluir os esbarrões dos encontros e desencontros, onde flunar perpassa a capacidade (e prazer!) de viver o lugar do outro – conforme o poeta Baudelaire confere a este ofício:



Estudos para multidão [Janeiro de 2014]

O poeta goza do inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados (BAUDELAIRE, 1985, p. 459).

No poema “A uma passante” de Baudelaire, Benjamin se refere à paixão despertada e em seguida arruinada, em meio e pela cidade, que traz e leva embora a personagem, apontando para a multidão como o “refúgio do amor que foge ao poeta” (BENJAMIN, 1989, p. 42). Em seguida, complementa com: “a multidão não é apenas mais o mais novo refúgio do proscrito; é o mais novo entorpecente do abandonado” (Ibid., p. 44).

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa.
[...]
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.
Que luz... E a noite após? — Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!
(BAUDALAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p. 44)

Benjamin faz a leitura da cidade de Paris através de Baudelaire, como se recorresse aos olhos daquele que olha de dentro para revelar sua perspectiva crítica a modernidade. O pensamento do autor atravessa as ruas da cidade, se perde, se acha, se deixa engolir pela multidão, através das máscaras do poeta. A crítica à obra de Baudelaire torna-se ainda mais significativa do que sua própria obra – no âmbito da nossa abordagem, uma vez que nos interessa ainda mais o percurso crítico feito por Benjamin.

Em Rua de mão única (1928), obra redigida por ele em 1928, o crítico reúne um conjunto de aforismos. O livro nos remete à percepção do mundo através de um caleidoscópio “benjaminiano”, no qual o autor desdobra os fragmentos que organizam o mosaico da vida, a partir da coletânea dos vestígios do cotidiano. A literatura, nessa

obra, parece adquirir a natureza do espaço, relacionada à ação, produzindo uma escritura da cidade, guiado por títulos recolhidos dela, dos letreiros, das chamadas, dos trejeitos urbanos. Ao afirmar que a “verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro das molduras literárias” (BENJAMIN, 1987, p.11), no trecho intitulado “Posto de Gasolina” (para ilustrar a diversidade da procedência que nomeia os segmentos da obra), o crítico lança mão do *lócus* da escrita e faz dela caminhada.

Benjamin reúne uma miscelânea de conteúdos que atravessam dimensões políticas, estéticas, filosóficas, econômicas, na costura de notas sobre os mais variados tipos de assunto. O autor produz uma montagem não arbitrária, mas imediata, optando por uma “linguagem de prontidão” (Ibid.), literal à experiência que a metrópole engendra ao sujeito que a habita. “O escrito é uma cidade para a qual as palavras representam milhares de portões” (BENJAMIN *apud* SELIGMANN, 1987, p. 219), comenta o autor.

Eu ia de manhã cedo, de automóvel, através de Marselha em direção à estação e, assim que no caminho me deparavam lugares conhecidos, depois novos, desconhecidos, ou outros de que eu só conseguia lembrar-me inexatamente, a cidade tornou-se em minhas mãos um livro, no qual eu lançava ainda rapidamente alguns olhares, antes que ele me desaparecesse dos olhos no baú do depósito por quem sabe quanto tempo (BENJAMIN, 2010, p.52).

Ao lermos o trecho citado acima, é possível observar o quanto o ritmo dado às palavras nos remete ao tempo da percepção de quem vê de dentro do automóvel em que Benjamin se encontra, a construção narrativa é imbuída do ritmo efêmero da metrópole moderna, da experiência vivida. Dessa maneira, ele percorre os caminhos da cidade e da reflexão, cruzando o pensamento e a ação, em um livro que requer pausa para respirar, diante das surpresas do virar a página – assim como o inesperado do virar a esquina.

Vale ressaltar que a forma proposta rompe com as convenções literárias, abre mão da ilusão da narrativa contínua para se aproximar da vida multifacetada. O professor Willie Bolle, um dos principais tradutores de Benjamin no Brasil, comenta sobre Rua de Mão Única:

trata-se de uma representação da metrópole moderna, assim como ela se ergue diariamente diante de seus habitantes: uma imensa aglomeração de textos: placas de trânsito, outdoors, sinais, letreiros, tabuletas, informações, anúncios, cartazes, folhetos, manchetes, luminosos – uma gigantesca constelação de escrita. (BOLLE, 1994, p. 274)

A partir das partículas banais do cotidiano, Benjamin tece comentários críticos da modernidade estando no interior dela, utilizando-se dos princípios perceptivos modernos. Benjamin nos aponta as mudanças vividas no decorrer do começo do século, diante uma nova compreensão do espaço da cidade em uma velocidade antes nunca experimentada:

O mercado cotidiano, a cidade comprimida de tendas baixas de madeira, estende-se sobre o molhe, um largo [...] O conjunto é como a fachada do bordel de fantasia. Uma outra casa, igualmente não longe do porto, tem sacos de açúcar e carvão cinza e negro plasticamente sobre a parede cinza. Sapatos em outro lugar qualquer, chovem de cornucópias [...]. De tais imagens a cidade está repleta: dispostas como se saíssem de gavetas. Entre elas, porém, destacassem muitos edifícios altos, semelhantes a edificações, mortalmente tristes, que despertam todos os terrores do czarismo. (Ibid., p. 51-52)

Concluimos, portanto, diante da potente evocação da invenção do cotidiano elaborada neste primeiro capítulo. Passamos a entender o ato de caminhar como síntese da vivência da cidade, enquanto prática do espaço que efetiva e, portanto, demarca significados, alcançando a essência que beira sobre as margens, definindo os lugares. Nesse sentido conclusivo, Certeau comenta:

A história das práticas cotidianas começa no nível do solo, com passos. Eles são numerosos, mas um número que não se constitui série. O burburinho é um enumerável de singularidades. Os jogos de passos são fabricações de espaços. Eles urdem os lugares (CERTEAU, 2014, 190)

Assim, apontamos que as errâncias, no sentido deste lugar praticado, ao organizarem o próprio espaço, escapam de um ordenamento

→ INÁCIO - significados

Monografia que é havelia...

Desenvolve a proposição - ação

Percursos narrativos

(Racionalizar)

inscrições
avião
pistas
marcas

Ficções pequenas, meios verdades, meios mentiros,
manchas - de café - pela cidade, no destam-
belhado - poético - banal ato de derrubar a
chicória, deixar escorver no emaranhado de
luzes, históricos banais, frutos do acaso
dos emborões, ~~trilha~~ trilha, amor (R) 9, 63
Operações - encontro enquanto contágio

MANCHAS - FALTA DE LIMITES DEFINIDOS.
FULGIDO.
CONTAGIO.

[ENTRAR EM UM VÃO QUE NÃO É SEU]
HISTÓRIAS SOBREPOSTAS / CRIAR COM A
MATERIA VIDA, ACRESCER, MODELAR

da gestão urbana que ali se incide. Nessa tessitura, desvios são equivalentes às metáforas, como se as novas amarrações a partir dos fios que compõem o tecido urbano configurassem equivalência entre as operações que constituem o campo da linguagem.

Mais do que uma relação análoga, a narrativa das errâncias, por sua vez, se apresenta como leitura de cidade que se sobrepõe à experiência nela, relatos que organizam percursos no tecido pelo qual o caminhar se inscreve – configurando a partir desse cruzamento, o texto urbano.

Na tentativa de adentrar posicionamentos disparadores de interferência – mesmo que sutis – diante dos fluxos que regem a dinâmica da cidade e da vida, seguimos em frente, em direção à segunda parte desta reflexão. Assim, em um próximo estágio da modernidade, novos modos/novas linguagens, através de Nadja e das deambulações dos surrealistas, serão trazidos à tona para alcançar a beirada da intencionalidade, na iminente queda nas “narrativas de abismo”, um cruzamento da arte e da vida surrealista. O vagar é substituído por um fluxo mais propositivo, como as ideias em torno do “acaso objetivo”, no enovelado de ficções tecidas no cotidiano.

II. capítulo 2: “Na cidade, eu procuro a ficção”¹



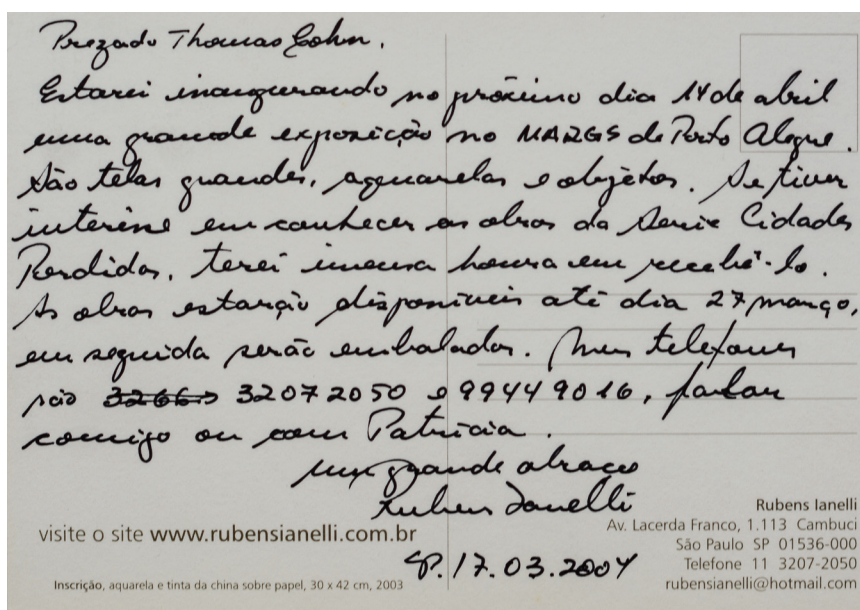
O cartaz apresenta uma montagem de fotografias com o rosto dos integrantes do grupo surrealista, em torno da pintura de Magritte, todos de olhos fechados. A frase-enigma “*Je ne vois pas la [femme] cachée dans la forêt*” (1929), ou “eu não vejo a [mulher] escondida na floresta”, presente na obra, fala do que não vê a fim de incorporar a visão do oculto na compreensão do mundo.

O surrealismo teoriza a ideia da fusão entre o real e o imaginário, ideia que configura a espinha dorsal das práticas do movimento. Irei investigar a poética surrealista, na medida em que esta estabelece “um elo secreto entre lugares e palavras” (MORAES, 2007, p.8) e inventa a partir da matéria vida. Podemos utilizar o termo “poética surrealista” para designar seus recursos expressivos: poética, neste caso, enquanto ato da poesia, relacionada à regência plástica do imaginário, aos “modos de fazer”. Na busca pela poetização do

¹ Faustini (FAUSTINI, 2009, p.55)



Dentro da publicação O MAR A PELE, encontrei esse postal – que eu só descobri no ano seguinte, ao folheá-lo para uma segunda leitura, no processo da pesquisa deste ensaio. O artista Rubens Ianelli convida o galerista Thomas Cohn, “Se tiver interesse em conhecer obras da série Cidades Perdidas”, para sua exposição. A aquarela que ilustra o postal se chama “Inscrição” (2003) e foi apresentada na mostra em questão.



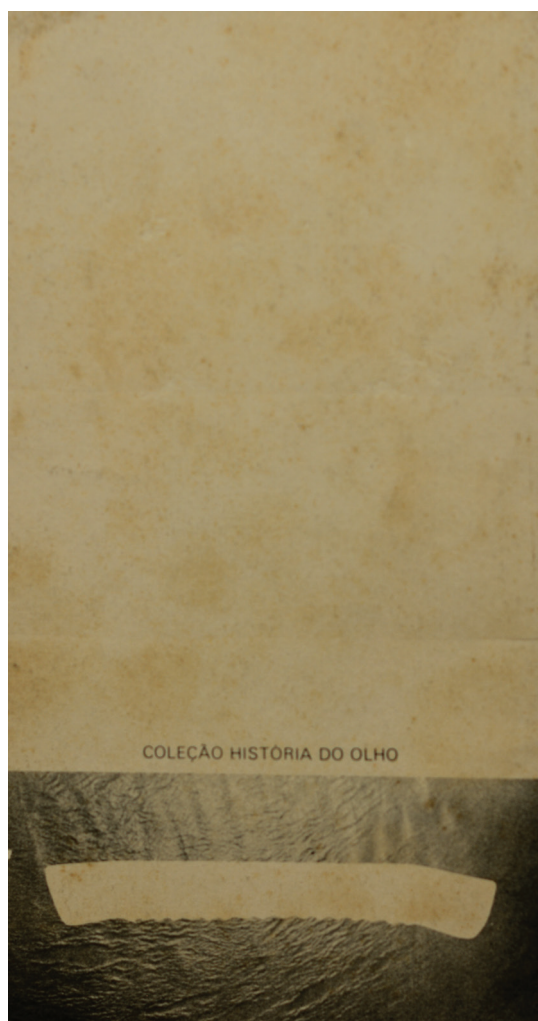
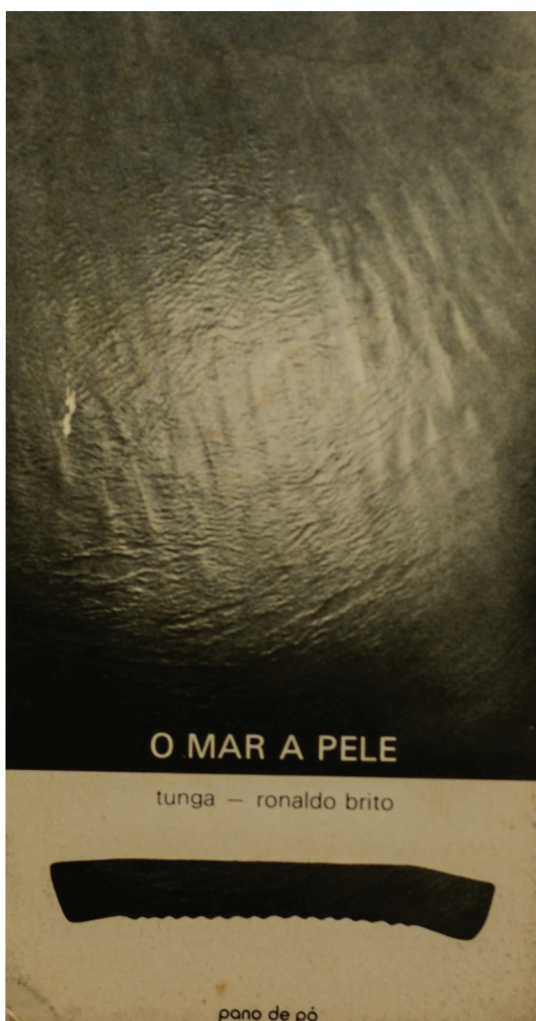
cotidiano, convergindo com os objetivos deste ensaio, o primeiro *Manifesto Surrealista*, escrito por André Breton em 1924, elucida:

O homem põe e dispõe. Depende dele só pertencer-se por inteiro, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais medonho de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Traz nela a perfeita compensação das misérias que padecemos. Venha o tempo quando ela decreta o fim do dinheiro e parta, única, o pão do céu para a terra! [...] Adeus seleções absurdas, sonhos de abismo, rivalidades, longas paciências, a evasão das estações, a ordem artificial das ideias, a rampa do perigo, tempo para tudo! Basta se Ter o trabalho de praticar a poesia. Não é a nós que compete, que já vivemos dela, o esforço de fazer prevalecer o que guardamos para nossa mais ampla inquietação? (BRETON, 1924)

As deambulações faziam parte da *práxis* surrealista que, diante da radicalidade de seu lugar de vanguarda, trazia para o próprio corpo o que seus manifestos apresentavam. Podemos diferenciá-la da *flânerie* do final do séc. XIX pela intimidade que o movimento em questão mantém com as teorias psicanalíticas. Percebemos que o imaginário não se restringe a organizar a cidade apenas na produção literária que a rege, assim como em Baudelaire, mas passa a habitar o próprio cotidiano. Os signos urbanos vão sendo desvendados como revelações do eu, numa espécie de projeção do inconsciente na própria cidade e na maneira pela qual a apreende.

O mais simples ato surrealista consiste em ir para a rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão. Quem não teve, ao menos uma vez, vontade de assim acabar com o sisteminha de aviltamento e cretinização em vigor, tem seu lugar marcado nessa multidão, barriga à altura do cano da arma. A legitimação de um tal ato, a meu ver, não é de modo nenhum incompatível com a crença nesse clarão que o surrealismo busca revelar no fundo de nós. Quis somente incluir aqui o desespero humano, aquém do qual nada poderia justificar essa crença. (BRETON, 1924)

“O trabalho é o esforço de descobrir reentrâncias, espaços secretos, instantes de morte, dentro desses limites. Um modo sereno e histérico de ativar o mar da pele e depois ficar olhando, olhando, olhando. O mar, a presença plena, e seus movimentos de ausência”.



Nesta publicação O MAR A PELE (1977) organizada pelo Tunga, encontrei o texto de Ronaldo Brito que se intercalava com as fotografias feitas pelo Artur Omar dos trabalho do artista.

Enquanto a *flânerie* do final do séc. XIX é munida da consciência na prática da observação crítica, onde a tomada do espaço ainda tem como referência certa noção de realidade, os surrealistas buscam e adentram as fissuras da cidade, rasgos que permitem acessar facetas ocultas da capital francesa, tida como catalisadora dos desejos do inconsciente. Podemos afirmar que existe uma influência esotérica na deambulação surrealista ao desvendar a si próprio nos percursos pela emblemática Paris.

Ainda vivemos sob o império da lógica, eis aí, bem entendido, onde eu queria chegar. [...] à própria experiência foram impostos limites. Ela circula num gradeado de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair. Ela se apoia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. A pretexto de civilização e de progresso conseguiu se banir do espírito tudo que se pode tachar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a proscrever todo modo de busca da verdade, não conforme ao uso comum. (BRETON, 1924)

No intuito de reforçar a ideia de que autor e obra se constituem em unidade, André Breton, sobre Baudelaire, comenta: “Com ele, a coisa exprimida ainda não se distingue, quase nada, daquele que a exprime: ela preexiste, isto é o que importa observar, ao modo de sua expressão.” (BRETON, 1979, p. 10). Os surrealistas, influenciados pela poesia baudelaireana— esta enquanto personagem de si mesma —, irão diluir a arte na vida e a vida na arte. Segundo Cláudio Willer (1940), poeta e ensaísta, em seu texto “Poética surrealista: a arte e/ou vida?”:

A criação é, então, algo pertencente à ordem ou à dimensão do sujeito, ainda antes de constituir-se em obra, exterioridade autônoma. Por isso, Breton não separa um texto de quem o escreveu, uma obra de seu criador. Vê em Baudelaire algo fundamental para a compreensão do Surrealismo: a busca da unidade entre vida e arte, autor e obra; a fusão entre sujeito e objeto. (WILLER, 2001)

A ausência de fronteiras entre a arte e vida se revela no curioso evento intitulado *La nuit du tournesol*. Breton afirma que o poema

"*Tournesol*", escrito por ele em 1923, antecipa de forma profética o encontro que ocorreu em 1934, onze anos depois portanto, entre ele e Jacqueline Lamba (mulher com quem viria a se casar alguns meses depois). No relato de tal acontecimento, publicado no livro *Amor Louco* (1937), ele demonstra o tom premonitório da poesia, identificando que tanto os lugares da cidade como situações e sentimentos mencionados nesta são vividos no encontro. Inclusive, afirma que "o poema, tido por mim durante muito tempo como muito insatisfatório, deixou de ser, como outros tantos, imediatamente destruído" (BRETON, 1971, p. 72), reforçando a ideia de presságio atribuída ao mesmo. Nos termos do autor:

(...) parece-me viável estabelecer um confronto entre a aventura puramente imaginária que tem por quadro o supracitado poema e a tardia, ainda que, pelo seu rigor, impressionante consecução dessa aventura ao nível do quotidiano. Escusado, de fato, será dizer que eu, ao escrever o poema "*Girassol*", não me socorria de nenhuma anterior representação que pudesse explicar esse caminho tão especial por mim seguido (BRETON, 1971, p. 77).

O poema e a perambulação têm o mesmo ponto de partida, "a viajante que atravessou os **Halles** ao cair do Verão" (BRETON, 1971, p. 77, grifo meu), e durante o relato feito por Breton, não só indica os cruzamentos precisos e concretos como interpreta simbolicamente o que há nas linhas e entrelinhas em comum entre a poesia e o encontro. No livro, ele injeta fotografias na costura dos significados e localização de sensações, como se percorresse novamente de *Monmartre ao Quartier Latin*.

Assim, Breton cruzou a cidade e a literatura e nos apontou para o espaço que também contém tempo². O que nos interessa observar desse episódio diz respeito à cidade, como um campo da regência fenomenológica que assume o onírico como umas das forças agenciadoras da vida e do encontro. O espaço da cidade passa a ser produzido também pela própria apreensão do autor, onde as

² Essa ideia está contida no livro de Oliver Mogin *A condição urbana - a cidade na era da globalização*, ao pensar o espaço da cidade como um tecido narrativo costurado por "tempos e espaços acumulados, ordens feitas e desfeitas" (MOGIN, 2014, p. 57). Para o autor, "A cidade, dado que ela contém tempo, alimenta-se tanto da continuidade quanto da descontinuidade. Precisamente como a narrativa" (MOGIN, 2014, p. 58).

Depois que o semáforo abriu, resolvi segui-la mais um quarteirão até que ela entrou em um prédio residencial. Independentemente do desfecho, sem grandes revelações, o sentimento era de que poderia segui-la por muito mais tempo, que me deixaria levar pelos seus caminhos em uma holística experiência na cidade.



várias camadas da experiência se justapõem: do percurso feito em poema, do percurso feito pela caminhada e do percurso feito pelo relato, passamos a pensar a realidade não só pelo que é dado, mas também por aquilo que está oculto.

* * *

As ideias em torno do estado do “acaso objetivo” consistem em uma postura disponível na cidade, apta a ser captada por um fluxo da vida que propicia a concordância dos fenômenos, diante da sincronicidade daquilo que não se espera nem se controla.

É importante observar o quanto a razão, tida como exclusiva força ordenadora da vida, é ofuscada pela regência misteriosa que dá conta do inusitado e inesperado para os surrealistas. Estimular esse estado de permissão, que prevê deixar-se levar por forças ocultas, não remete a uma atitude passiva; ao contrário, implica um posicionamento ativo do sujeito, e, portanto, atribui objetividade ao acaso, paradoxalmente.

“A rua é o lugar por excelência para manifestação desse acaso e a espera é condição fertilizadora do encontro” (GARCIA, 2000, p.299). Nesse sentido, a prática de deambular atribui ao espaço compartilhado da cidade a potência no agenciamento dos fenômenos, na regência dos fluxos, na coordenação dos encontros e dos segundos provocadores dos desencontros.

A rua, que eu acreditava capaz de entregar a minha vida seus surpreendentes desvios, a rua, com suas inquietações e seus olhares, era meu verdadeiro elemento: lá eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento do eventual. (BRETON, 1924)

A ideia do enigma gira em torno da experiência de deambulação na cidade labirinto, característica da importante obra literária *Nadja*, escrita por Breton em 1928. Em primeira pessoa, a narrativa se constrói em torno da perseguição de uma mulher, Nadja, que o autor conheceu nas ruas de Paris e que torna-se a força que orienta suas caminhadas na cidade no desenrolar da obra.

A **TATUAGEM** É O OLHO DE HÓRUS, TAMBÉM CONHECIDO COMO UDYAT, É UM SÍMBOLO QUE SIGNIFICA PODER E PROTEÇÃO. O **OLHO DE HÓRUS** ERA UM DOS AMULETOS MAIS IMPORTANTES NO EGITO ANTIGO, E ERAM USADOS COMO REPRESENTAÇÃO DE FORÇA, VIGOR, SEGURANÇA E SAÚDE. ATUALMENTE, O OLHO DE HÓRUS TAMBÉM É UTILIZADO COMO **SÍMBOLO** CONTRA A INVEJA E O MAU-OLHADO, ALÉM DE PROTEÇÃO, E POR ISSO SUA IMAGEM É BASTANTE USADA PARA SE FAZER TATUAGENS, EM DIVERSAS PARTES DO **CORPO**. É TAMBÉM BASTANTE COMUM VER O OLHO DE HÓRUS NA FORMA DE PINGENTES PARA COLARES¹.

¹ Ver em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Olho_de_H%C3%B3rus> Acesso em: 2 mai. 2014

Para além da mulher em si, trata-se da cidade que transborda o imaginário do autor, fazendo da busca pelo outro sua forma de perceber o mundo, como se na procura por Nadja, ele encontrasse a cidade, mesmo que se desencontrasse com ela. Na tensão que habita entre o narrador (aquele que procura) e a mulher (aquela que é procurada) se desdobra a poética de Breton, desvendando a sua Paris, sob a força do encontro que incide sobre suas andanças na urbe.

O autor anuncia, nas primeiras páginas, que pretende relatar episódios da sua vida marcados pela curiosa regência dos acasos, disparados desordenadamente, fatos que carregam consigo algo de indecifrável, “com valor intrínseco pouco verificável” (BRETON, 2007, p.27), mas que o introduz “num mundo como que proibido, aquele das aproximações repentinas, das petrificantes coincidências” (Ibid.).

O livro, assim como sua relação com a cidade, se dá através da cadência dos encontros, tanto pelos encontros marcados ou fortuitos com Nadja – centrais nesta narrativa –, como também em suas lembranças de encontros tidos outrora, como aquele entre ele, Aragon e Derain (Ibid., p. 75), por exemplo, ou até mesmo quando revela os desejos de encontrar “à noite, num bosque, uma mulher bela e nua” (Ibid., p. 44). Ele se diz “encontrável” nas ruas de Paris, por onde está sempre no “indo e vindo, lá pelo fim da tarde” (Ibid., p. 40) em seus sucessivos encontros com a própria cidade. Essa cadeia de encontros geram imagens que apresentam os vestígios de uma realidade imediata, conectando os objetos cotidianos com o mundo interior.

De tantos encontros que Desnos, de olhos fechados, me marcou para mais tarde, com ele ou com outra pessoa, não há nenhum ao qual eu tivesse coragem de faltar, nem um só, nos lugares e horas mais inverossímeis, e em que eu não estivesse certo de encontrar quem ele me disse. (Ibid., p. 39)

No “Antes de tudo” – prefácio escrito pelo autor – ele indica que o tom adotado para a narrativa é calcado na observação (Ibid., p. 20) onde a “tendência é registrar tudo o que o exame e o interrogatório podem fornecer, sem a mínima preocupação com o estilo” (Ibid.).

No dia vinte de março de dois mil e quatorze, esperando para atravessar a Rua Dona Mariana, no cruzamento entre a Voluntários da Pátria e a São Clemente, ao esperar para atravessá-la, encontrei a mesma astróloga que no dia anterior, na sala de espera da acupuntura, falava sobre o ano novo astrológico que estava para começar. Não havia visto seu rosto, mas a reconheci pelas tatuagens em ambos os cotovelos, que estavam na altura dos meus olhos quando profetizava sobre o que estava por vir, de frente para recepção e de costas para mim.

Vê-la novamente me fez ver como o ordenamento dos acasos era semelhante a um jogo, como se aquela coincidência carregasse consigo um mistério indecifrável, mesmo que um mistério banal, pequeno, sem importância. Preencher de ficções, costurar os sinais, envolver com possíveis sentidos. De costas, pude observar novamente as tatuagens, dois olhos de hórus, um em cada cotovelo, os únicos olhos que pude olhar.

A escrita acompanha o ritmo do olhar que apreende ao mesmo tempo em que digere aquilo que está diante deles, atribuindo à linguagem a mediação entre o interior e o exterior. Os surrealistas denominaram esse método de “escrita automática”.

Durante alguns dias de outubro, a cidade que ele percorre em palavras e imagens (o livro é recheado de fotografias, como veremos adiante) é apresentada em estado errante, no prazer de perder-se voluntariamente, sem rumo, em busca daquilo que está na iminência de aparecer e desaparecer – assim como em *Nadja*. A descrição não é a mesma da *flânerie* de Baudelaire; disseca o cotidiano, no estranhamento daquilo que é banal, no estágio que sucede a saída de si: o encontro com o outro.

O primeiro encontro com Nadja acontece após Breton atravessar um cruzamento, e de repente, se deparar com os olhos de uma moça – que também o olham, ainda distantes, caminhando em sua direção, contra o fluxo da multidão. De maneira detalhada, o autor descreve exatamente o que fazia e observava no momento que precede o encontro, conforme trecho abaixo:

No dia 4 de outubro*, ao fim de uma dessas tardes inteiramente desocupadas e sombrias, das que conheço o segredo de como passar, estava eu na rua Lafayette (...) continuei meu caminho sem rumo certo em direção à Opéra. Observava, sem querer, as expressões, as roupas, a maneira de andar. Os escritórios, as lojas iam se esvaziando, as portas corrediças se fechavam, as pessoas na rua se despediam com apertos de mão, e ainda assim começava a ter mais gente ali. (Ibid., p. 63)

Os olhos de Nadja se aproximam frente à frente com os seus, espelhos que seus olhos atravessam. “O que poderia haver de tão extraordinário naqueles olhos? O que se reflete ali ao mesmo tempo de obscuramente miserável e luminosamente ativo?” (Ibid., p. 65). Se, como dizem por aí, os olhos são a janela da alma, ou seja, através deles conseguimos acessá-la, podemos supor que Nadja direcionava o poeta para sua própria interioridade.

Podemos observar o quanto Nadja contribui para a investigação tecida neste ensaio, ao imbricar o encontro e a cidade, sendo o segundo condição para o primeiro (único espaço em comum





entre narrador e personagem na obra em questão) e o primeiro, por sua vez, configura-se como fenômeno que reorganiza a relação para com o segundo. Assim, atravessar e caminhar pela calçada que habitualmente não caminha, possibilita que eles se cruzem no dia 6 de outubro, no terceiro encontro (Ibid., p. 73), por exemplo. A rua, para Nadja, “é o único campo válido de experiências” (Ibid., p. 105).

A objetividade e a subjetividade caminham juntas neste livro, e este recorre a ambas para expressar seu campo perceptivo. Ele descreve os lugares que passam e as direções que seguem, localizando os nomes das ruas, das praças, dos monumentos em seus percursos, sempre incorporando outras dimensões da experiência nesta cartografia surrealista. Os seus olhos e os de Nadja mergulham no Sena (Ibid., p. 82), os pensamentos são sinestesticamente relacionados ao chafariz dos jardins das Tulheiras (Ibid.) e outros vários exemplos ilustram essa fusão entre a linguagem e a experiência.

feche os olhos e diga uma coisa qualquer. Não importa, um numero, um nome. Assim (ela fecha os olhos): dois, duas, duas o quê? Duas mulheres. Como estão vestidas? De preto. Onde estão? Num parque... E depois, o que fazem? Vamos lá, é tão fácil, porque você não quer brincar? Pois bem, é assim que falo comigo mesmo quando estou sozinha, que conto para mim mesma

todo tipo de história. E não só histórias de mentira: é exatamente desse jeito que eu vivo. (Ibid., p. 97)

A proposta deste “jogo”, com olhos fechados, enunciada por Nadja em um dos encontros com Breton, ilustra o quanto ela representa a ficção que se enreda na cidade, questionando os parâmetros que designam o real, ao negar que sejam mentiras as histórias que inventa (Ibid., p. 102). Não se ater à necessidade de se designar o que é ou não verdadeiro – assim como neste ensaio – faz desta personagem um estímulo à aventura, “e se descermos em Vésinet? Ela sugere um passeio na floresta. Porque não?” (Ibid., p. 99)

Quem éramos nós diante da realidade, esta realidade que agora vejo deitada aos pés de Nadja, como um cão vadio? Em que latitude nós poderíamos estar bem, assim entregues ao furor dos símbolos, presas do demônio da analogia, nós que nos víamos como objetos de instâncias últimas, de atenções singulares, especiais? Vem daí o fato de que, projetados juntos, de uma vez por todas, tão longe da terra, nos curtos intervalos que o nosso maravilhoso estupor permitia, termos podido trocar algumas impressões incrivelmente harmônicas por cima dos escombros fumegantes do velho pensamento e da vida sempiterna? Do primeiro ao último dia tomei Nadja por um gênio livre, algo como um desses espíritos do ar que certas práticas de magia permitem fixar momentaneamente, mas jamais submeter. (Ibid., p. 102)

A efemeridade, a impermanência e a liberdade conferidas à passagem dela pela vida e obra de Breton, identificada pela própria personagem em determinado momento da narrativa, quando sugerir ao autor: “André? André?... Você vai escrever um romance sobre mim” (Ibid., p. 95), justificando que o relato era o único vestígio que poderia haver da relação deles: “Veja só: tudo se esvai, tudo desaparece. É preciso que reste algo de nós...” (Ibid.). Parece inevitável e natural o seu desaparecimento, “tragada pelo turbilhão da vida que prosseguia lá fora” (Ibid., p. 107).

para mudar de assunto, pergunto onde ela vai jantar. E de repente, aquela leveza que só vi nela, aquela liberdade, para ser mais preciso: “onde?” (apontando

Encontrei com Ralph Gehre ao achar essa “colagem” em uma das idas à feira da Praça XV, perdido entre receitas de bolo, documentos antigos, folhas soltas de livros, negativos fotográficos. Ao abri-lo havia uma reprodução de duas cartas de baralho, com a inscrição “Aqui” e “Antes”, uma fotografia de um jovem caminhando e uma nota de um banco polonês. No verso, o telefone e o endereço de Ralph - naquele momento, já o chamava assim, “Ralph”, como se o conhecesse.

Não liguei para ele, mas fui em busca de saber quem ele era, o que havia feito, o porque do dinheiro, do baralho, da imagem e me deparei com um texto seu intitulado “Situações Poéticas”¹, que diz que:

“Poéticas como instrumentos de relato, de transmissão, de memória, de construção de uma realidade e de adiamento dessa realidade. Como possibilidade de transporte.”

Ralph Gehre

¹ Ver em: < <http://www.ralphgehre.com/2014/07/textos-do-artista-situacoes-poeticas.html>> Acesso em: 15 nov. 2014

o dedo:) ali, ou lá (os dois restaurantes mais próximos), onde eu estiver. É sempre assim". (Ibid., p. 70)

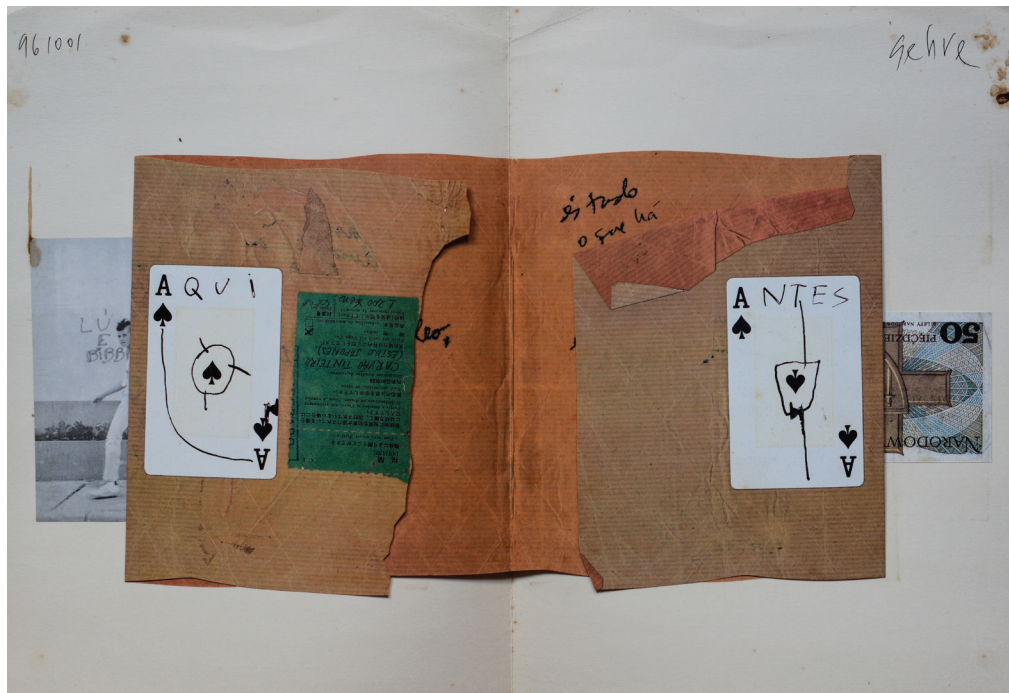
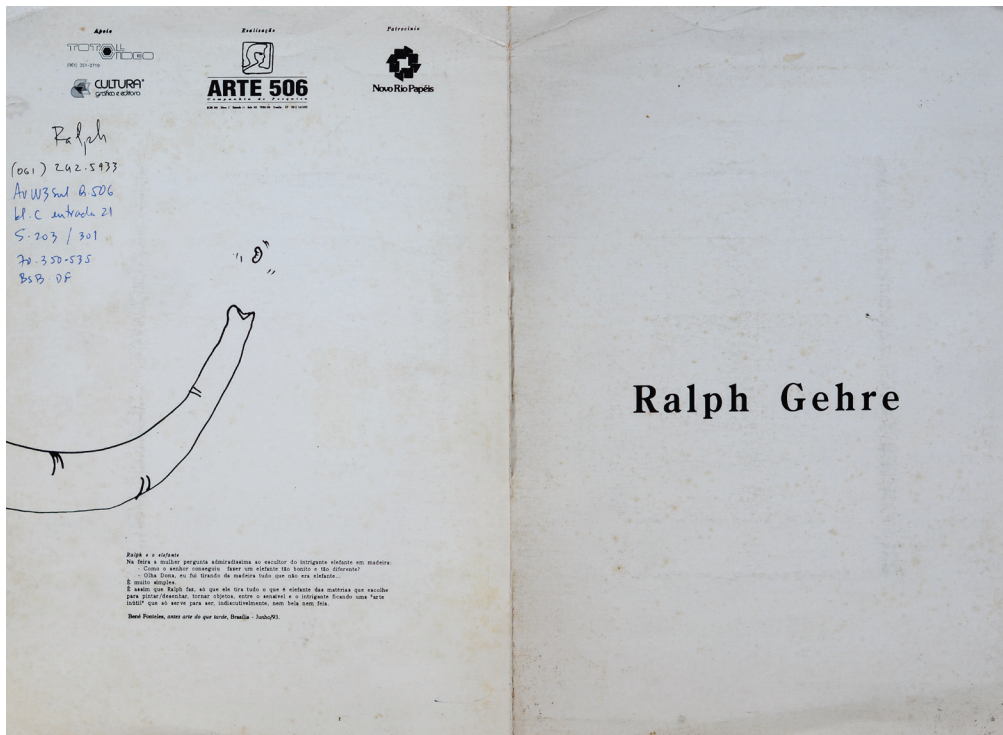
A errância bretoniana acaba por captar e costurar os vestígios de significâncias, objetos e fatos anônimos achados em seus percursos, atravessando a cidade como bonecas russas, analogia que nos remete, em ambas, à infinidade das sucessivas camadas reveladas:

[...] bem recentemente, indo num domingo, com um amigo, ao 'mercado de pulgas' de Saint-Ouen (sempre vou lá à procura desses objetos que não encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos, enfim, no sentido que entendo e amo [...]) (Ibid., p. 56)

Neste livro, fotografias de pessoas, lugares, objetos, se intercalam na narrativa, assim como eses achados do mercado de pulgas parisiense – que às vezes dizem algo, às vezes não dizem –, dão o tempo necessário para as palavras "tomarem" fôlego e continuarem a atravessar. Em nenhum momento estas se reduzem a mera ilustração do discurso, mas fazem contraponto, jogam entre si, são como desdobramentos daquilo que é dito.

No sentindo dos caminhos trilhados nesta reflexão, a obra em questão reforça o quanto os encontros e desencontros, em simbiose com a capital francesa, permite que a experiência na cidade seja desmantelada, desocultada. Atravessar este livro é perceber o relato e vivência enredados a tal ponto que o leitor não distingue o que vem antes, o que vem depois. A percepção da cidade é apresentada assim, nas sobreposições perceptivas, sob poética do procurar-se fora de si, em Nadja, no outro, no espaço da cidade. "Quem vem lá? É você, Nadja? É verdade que o além, todo o além esteja nesta vida? Nada escuto. Quem vem lá? Serei apenas eu? Serei eu mesmo?" (Ibid., p. 134). Nadja conduz Breton a um lugar, dentro dele mesmo, onde habita a **liberdade** e a **paixão**, ela se faz caminho no encontro consigo, é a projeção na cidade da sua "alma errante".

O desejo, presente em Nadja, aparece na cidade e na memória de Calvino, seu nome desta vez é Isidora, a "cidade de seus sonhos" (CALVINO, 1990, p. 12). A distância entre a cidade sonhada e a



Colagem do artista Ralph Lauren

cidade vivida é o tempo que há entre estas, pois ambas coexistem naquele que sonha, desde os longos “campos selváticos”. Nesse relato, o desejo permanece entre ele e a cidade, mesmo que na forma de recordações, “os velhos que veem passar a juventude” continuam se alimentando dos sonhos para vivê-los no presente desta cidade. Segundo o autor,

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente chega a Isidora, cidade onde os prédios tem escadas de caracol incrustadas de búzios marinhos, onde se fabricam artísticos óculos e violinos, onde quando o forasteiro está incerto entre duas mulheres encontra sempre uma terceira, onde as lutas de galo degeneram em brigas sangrentas entre os apostadores. Era em todas estas coisas que ele pensava quando desejava uma cidade. Assim Isidora é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada continha-o jovem; a Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o paredão dos velhos que vêem passar a juventude; ele está sentado ao lado deles. Os desejos são já recordações. (Ibid., p. 12)

No intuito de atravessar o oceano e chegar em “Terras Brasilis”³, não podemos deixar de fazer referência ao movimento moderno no Brasil, se seguimos nesse sentido – do centro para periferia – fluxo que os artistas modernistas também percorreram e assumem enquanto fundamental no processo de contaminação com as vanguardas europeias do começo do séc. XX.

Em 1924, durante a Semana Santa, formou-se uma caravana com Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade (1890-1954), Tarsila do Amaral (1886-1973) e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961), entre outros, para uma excursão pelas cidades históricas de Minas Gerais.

O que nos interessa observar é como se dava essa construção narrativa sobre a identidade nacional, um discurso moderno tecido no estado errante, numa espécie de apresentação de si. O olhar estrangeiro sobre o Brasil exótico fez os modernos se voltarem ainda mais para

³ Apontar compatibilidade plena do que vimos acontecer entre o Brasil e os países europeus passa a ser uma tarefa delicada, porém vale apresentar as ressonâncias geradas pelo o que insurgia no eixo enquanto norte para “acertar o relógio” brasileiro.



Estudo para manchas [Dezembro de 2013]

o seu interior, em uma viagem que aproximou, inclusive, outros artistas ao movimento. Compreende-se este como um marco da nacionalização do modernismo, após a Semana de Arte de 1922.

O estranhamento do comum no processo de afirmação identificava elementos e práticas que, uma vez assimiladas, passavam a fazer parte de representação moderna de Brasil. Refazer os caminhos que os bandeirantes haviam passado, atentos às feições de um espaço até então desconhecido, ressonou nos viajantes e em sua produção artística. O poeta europeu, entusiasmado com a experiência de descolamento de tempo e espaço, escreveu:

pois viajar, mudar de país e de cidades, pegar a estrada de ferro, o navio e o avião, transpor as longitudes, saltar as latitudes, mudar de lugar é menos se deslocar no espaço que recuar no tempo e se lançar com gozo, como num banho vivificante, na vida de ontem... (CENDRARS, 1952, p. 48).

O ato de desbravar novos territórios possibilitou a abertura de novas rotas que se direcionavam para si, na dialética entre o interior e o exterior, o que acumulou significativamente para o que iam expressar a partir dali.

Os poemas de Oswald, os desenhos de Tarsila e as crônicas de Mário foram produzidos sobre e sob os caminhos que passaram, caracterizam os vestígios dessas andanças, relatos de suas errâncias que fundem na experiência o olhar moderno.



A imagem acima apresenta a Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, desenho feito por Tarsila do Amaral. A artista produziu outros desenhos como este, optando por uma representação sintética das paisagens que encontrava, apresentando apenas os elementos marcantes, sem cores ou volumes e com o traço solto de quem está de passagem.

Ué! Música na estação... Que será? Vai embarcar. Embarcou. Estas maçãs serão daqui? O Godofredo, fazendeiríssimo, se irrita: "Isto não é de Juiz de Fora ou Belo Horizonte. Então a gente desse lado é capaz de plantar mais do que come?" Modorra. Pasmaceira. Que pobreza! O trem engasga. Dá um arranco todos sobem. Vai. Que negros mais diversos! Cabindas, monjolos, minas... Da Beleza à hediondez. Espero o "Quelle merveille." Onde estará Cendrars? (ANDRADE, p. 158, 1993)

A antropofagia, conceito-emblema do movimento modernista, nessas expedições se manifestou na busca pela devoração do outro, dos outros, dos vários brasis que cabiam em um único país. Mas, vale ressaltar, que assim como acontece na Europa, a arte moderna no Brasil também ocorre diante de desajustes e contradições inerentes à modernização.

A Internacional Situacionista — grupo de artistas, pensadores e ativistas —, ao longo da sua produção, elaborou e se posicionou criticamente sobre questões do cotidiano, das cidades, da política, da economia, entendendo a arte a partir de uma perspectiva integral, que não deveria se ater às questões do seu próprio sistema, como fazia a arte moderna.

Através do livro *Apologia da Deriva* (2003), que reúne uma coletânea dos escritos do grupo, apresentarei o pensamento situacionista e sua ênfase no ambiente urbano, com destaque para propostas de operações na cidade que revertem a alienação e apatia da sociedade. "A arte integral, de que tanto se falou, só se pode realizar no âmbito do urbanismo" (DEBORD, 2003, p.43). Através da construção de situações, para o movimento em questão, poderia se dar a transformação na vida das pessoas, revoluções diárias, entendendo o meio urbano como terreno de ação, no sentido de novas apreensões do espaço.

Cruzei com as Cidades Invisíveis, em dois momentos diferentes, ambos em Salvador, minha cidade natal. Primeiramente, em novembro de dois mil e cinco, quando o grupo italiano Potlach preencheu o campus de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia com cidades imaginárias, muitas, simultâneas, em coexistência, manifestadas através de diferentes experiências artísticas autônomas. O espectador-caminhante tecia as narrativas entre cada cidade, através dos percursos estabelecidos: diante às infinitas possibilidades, os passos moldavam uma construção semântica. O grupo itinerante atravessou Salvador e outras muitas cidades pelo mundo, recolhendo intervenções cênicas, performances musicais, instalações, com intuito de evocar a memória e a identidade do lugar por onde passavam, experiências que de alguma maneira sintetizavam, metaforizavam, catalisavam alguma feição da face da cidade, buscando provocar, naqueles que passavam, um sentimento de pertencimento. Irene, Nadja, Nena, Silvy, Zoé e Isidora: neste projeto, eu fui uma das cidades e também uma mulher, em performance criada a partir da imersão na obra *Dorotéia* (1949) de Nelson Rodrigues.

Klagenfurt (Áustria), Malta, Rio de Janeiro (Brasil), Agropoli (Itália), Unterach (Áustria), Maranola (Itália), Castellabate (Itália), Liverpool (Inglaterra), Stocolmo (Suécia), Roma (Itália), Newark (USA), Cidade do México (México), Londrina (Brasil), Bolonha (Itália), Farfa (RI- Itália), Holsterbro (Dinamarca), Casarano (Itália), Parco dello Stalvio (Trento- Itália), Abbiategrosso (MI-Itália), Cosenza (Itália), Casarano (Itália), Fontenay- Sous- Bois (França), Gallipoli (Itália), **Salvador (Brasil)** Cassinetta (Itália), Mantova (Itália), Montalbano Elicona (SI- Itália), Otranto (LE- Itália), Cefalù (SI- Itália), Erice (SI- Itália), Modica (SI- Itália), Grotte (SI-Itália), Tirana (Albânia), Noto (SI- Itália), Formia (LT- Itália), Mazatlan (México), Karlsruhe (Áustria), Palermo (Itália).

A IS foi fundada por Guy-Ernest Debord (1931-1994) partindo do seu envolvimento, desde o começo da década de 1950, com a Internacional Letrista, sob influência, inicialmente, do dadaísmo e surrealismo. Nesse período, entre 1952 e 1957, que precede o surgimento do grupo em questão, foram produzidas publicações de suma importância para o desenvolvimento da corrente ideológica que viria a reger os situacionistas. Na *Potlach* nº 15 (título do informativo da Internacional Letrista), Asger Jorn (1914-1973) escreveu:

Em função do que você procura, escolha uma região, uma cidade de razoável densidade demográfica, uma rua com certa animação. Construa uma casa. Arrume a mobília. Capriche na decoração e em tudo que a completa. Escolha a estação e a hora. Reúna as pessoas mais aptas, os discos e a bebida convenientes. A iluminação e a conversa devem ser apropriadas, assim como o que está em torno ou suas recordações. Se não houver falhas no que você preparou, o resultado será satisfatório (JORN, 2003, p. 16)

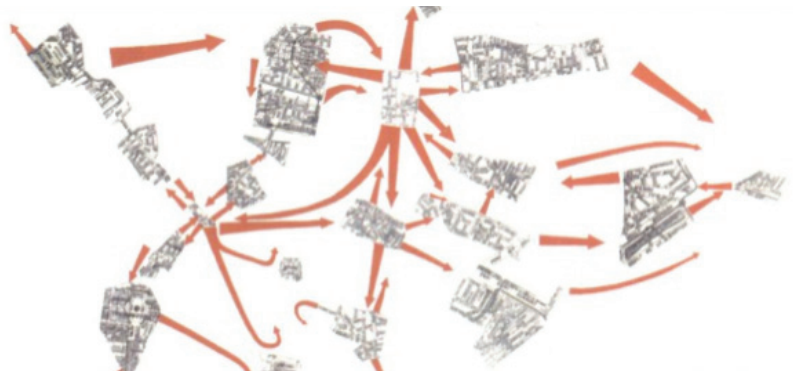
O urbanismo unitário consistia na crítica ao urbanismo tradicional, com ênfase na superação do funcionalismo moderno que se enraizava na arquitetura da cidade. É interessante enfatizar que não se propunha um “novo” urbanismo, mas uma crítica ao vigente, pela qual se levaria a pensar em praticar novas territorialidades. “O urbanismo unitário não está idealmente separado do atual terreno das cidades. É formado a partir da experiência deste terreno e a partir das construções existentes” (IS, 2003, p.100).

O primeiro documento produzido pelo grupo, intitulado *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional* (1958), parte da ideia de que é necessário mudar o mundo. “Queremos a mais libertadora mudança da sociedade e da vida que estamos aprisionados. Sabemos que essa mudança é possível por meio de ações adequadas” (Ibid., p.43). O conteúdo da publicação se estende em uma crítica profunda e radical ao cenário mundial, em oposição ao sistema capitalista e a dominação de classes, ressonando, para eles, em uma ampla crise da cultura moderna. (Ibid., p. 49)

Não irei me aprofundar nas instâncias ideológicas, mas em suas propostas e seus posicionamentos práticos. “Nossa ideia central

é a construção de situações, isto é, a construção de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior” (Ibid., p.21). Para isso, seria preciso intervir efetivamente na relação do homem com o espaço em que vive, a cidade, através do urbanismo unitário que não instaura modelos, mas procedimentos. “O desenvolvimento espacial deve levar em conta as realidades afetivas” (Ibid., p. 55).

A metodologia e práticas criadas, *psicogeografia* e *derivas*, respectivamente, são mediações com a cidade desenvolvidas a partir da crítica feroz ao urbanismo tradicional. A definição de *psicogeografia* consiste “no estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Ibid., p. 65). Desse modo, o conceito se debruça sobre o território através da sua dimensão subjetiva, atrelando as sensações detectadas às caminhadas sem rumo pela cidade – as *derivas urbanas*. A participação popular é condição para a efetividade das ideias cunhadas pelo grupo, avessos à frieza moderna da arquitetura funcional, partindo da interação lúdica com o espaço da cidade como posicionamento político.



Vale destacar o lugar do jogo não-competitivo na linguagem situacionista que convoca o outro, encontra-se com ele e estabelece dinâmicas, vínculos, acordos, para assim conviverem no ambiente comum. Nesse sentido, o jogo é entendido pelo grupo como a “criação comum das ambiências lúdicas escolhidas” (Ibid., p. 60) e tem a importante função de articular o individual com o coletivo, estimulando um posicionamento ativo, criativo e construtivo para produção do espaço compartilhado.

“O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos.”¹

Amir Haddad

O encontro com Amir Haddad aconteceu em dezembro de dois mil e doze, ao fazer parte das oficinas ministradas por ele e pelo grupo, na sede da companhia, em frente aos arcos da Lapa, no centro do Rio de Janeiro. A experiência de viver aquelas ruas, à luz do dia, da Joaquim Silva à Cinelândia, em cortejo, me fez aproximar o corpo da cidade do meu próprio corpo. Como se o vestir-se se equiparasse ao despir-se, acrescentar ornamentos e fantasias, ao invés de criar distâncias ou ilusões, me faziam sentir a pele da cidade, me faziam perceber e ser percebida. Abrir-se para um contato direto - e contágio - com aqueles que passavam para ir trabalhar, com os moradores de rua, com os ambulantes, com os estrangeiros. O teatro que sempre se fez em palco italiano, se fazia ali, de verdade - pois teatro jamais seria para Amir - e para mim - sinônimo de mentira. O teatro se fazia através da relação entre o eu, o outro e o espaço - apenas pelo ato de se relacionar - em primeira instância consigo e em seguida com o outro, no espaço que nos envolvia, onde se brotava histórias, ficções, dramaticidade, ou seja, potência teatral. Ou pelo menos, foi isso o que eu entendi daquilo tudo.

1 Ver: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100011&script=sci_arttext. Acesso em: 9 dez. 2014

Diante da plural abordagem situacionista, para convergir com a reflexão cunhada neste ensaio, é preciso destacar a potencialização do espaço público para o encontro com o outro. No texto “Outra cidade para outra vida” (1958), a IS declara que o conceito de urbanismo é, portanto, social, opondo-se ao isolamento dos arranha-céus que reduzem o relacionamento direto e a ação comum dos habitantes (Ibid., p. 115). Conforme trecho reproduzido abaixo:

Para que exista uma relação estreita entre ambiente e comportamento, a aglomeração é indispensável. Quem pensa que a rapidez de nossos deslocamentos e as possibilidades de telecomunicação vão dissolver a vida em comum das aglomerações conhece mal as verdadeiras necessidades humanas (Ibid., p. 114).

Em oposição à metrópole burguesa que gira em torno das relações de produção e privilégios da classe dominante, onde o trânsito dos carros e o conforto residencial são imperativos, os situacionistas apresentam a “cidade coberta” (Ibid., p. 115). A construção espacial, para essa proposta, se daria através da produção de níveis que garantiriam que o solo fosse destinado ao uso coletivo, amplo e vasto, para ser utilizado a partir das demandas comuns, livre para o trânsito e encontro de pessoas (Ibid., p. 116). Dessa forma, as habitações, as avenidas, os locais de consumo e de lazer seriam suspensos ou subterrâneos, conectados entre si, possibilitando a criação de ambiências diversas (Ibid., p. 117).

Independente da viabilidade deste projeto, o que fica evidente é o quanto o situacionismo horizontaliza a relação com a cidade, olha olho no olho – como os bons jogadores – e elenca demandas, apontamentos, no sentido da subversão ao adotar posições avessas à ordem. Não entende a cidade como algo estático, mas, ao contrário, prevê o movimento e as transformações diárias, junto com as transformações daquele que habita. A produção teórica deste grupo foi ampla e profunda, sendo recorrentemente evocada na crítica às cidades contemporâneas.



O encontro

Neste capítulo foi possível observar que as três experiências abordadas evidenciam o *outro* como o vértice que faltava no triangular entendimento sobre a relação com o espaço, inicialmente abordado neste ensaio. Atravessar os surrealistas, os modernistas e os situacionistas nos faz perceber que separar o eu, o outro e a cidade, de forma hermética e autônoma, não dá conta da potência que existe quando há o encontro entre estes.

Nesse sentido, os encontros relatados desorganizaram o pensamento cartesiano e racional, demonstrando que na vida podem habitar os sonhos, como vimos nos surrealistas, que o *eu* é também formado pelo *outro*, como vimos na construção do olhar modernista, e que o espaço de troca e contato carrega consigo potência criativa, como vimos no universo lúdico dos situacionistas. O encontro, nesta abordagem, é o fenômeno que reúne o eu, o outro e a cidade, pressupõe movimento e fluidez ao possibilitar múltiplas configurações e posicionamentos, provoca contágio e contaminação entre as partes – prevê, inclusive, o desencontro.

Seguimos em frente: a próxima parada é **o encontro**. Na verdade, trata-se de um retorno, pois foi este o ponto que irradiou as reflexões tecidas até aqui. As direções que iremos tomar reiteram os elementos vistos nas experiências errantes apresentadas na segunda parte deste ensaio: ficção, poesia, liberdade e paixão irão permear os caminhos a serem percorridos. Portanto, para concluir, saltamos no tempo e recorreremos às palavras enfáticas e insurgentes do poeta Waly Salomão (1943-2003): “chega desse papo furado de que o sonho acabou! A vida é sonho”.

epílogo

Penso que a leitura deste ensaio pode ter gerado algumas perguntas: para alguns, “quem é Inácio?”; para outros, “onde está Inácio?”. Muitos devem ainda se perguntar: “porque Inácio?” Na tentativa de atravessar esses questionamentos, sem necessariamente responder a eles, irei apresentar os caminhos tecidos até aqui: o que esteve entre Calvino e a Bahia, entre a vida e o sonho, entre os encontros relatados nesta monografia.

Partimos de Inácio, pois foi ao perdê-lo na multidão do dia 22 de abril de 2013, na ocasião que seria nosso segundo encontro, que a proposição começou a ser desenvolvida.

Ao me deparar com a multidão, vista de cima da Pedra do Sal, no centro da cidade do Rio de Janeiro, a condição de anonimato incidiu sobre nós: entre eu e Inácio não havia qualquer fio que nos conectasse, que permitisse que um ou outro se destacasse da massa que nos envolvia. Assim como a *passante* de Baudelaire, Inácio se diluiu no corpo da cidade, se fundiu a ela, disparando em mim um estado poético que, ao longo de quase dois anos, vem regendo o *procurar-te* n(a) cidade. Posso dizer que desencontrá-lo reforçou ainda mais a potência dos encontros, como um nó na tessitura da vida, evidenciando a enigmática e misteriosa coordenação dos fluxos e esbarrões do espaço comum, remetendo assim às amarrações que me fizeram estar ali.

Demarcar essa experiência e reproduzi-la em forma de narrativa fez o relato operar sobre ele mesmo. Ao contar e recontar tal desencontro, disparavam ideias sobre “como encontrá-lo” ou contavam-se casos semelhantes, abrindo a possibilidade de outros desfechos. Diante das reações mais diversas, Inácio passou a construir pontes, adicionar afetos, passou a ser verbo, entre o aqui e ali, entre eu e o outro, terreno comum na invenção do cotidiano.

“**INÁCIO**” DA PALAVRA “IGNIS”, QUE SIGNIFICA “FOGO”. ESTE ERA O NOME DE VÁRIOS SANTOS, INCLUINDO O TERCEIRO BISPO DE ANTIOQUIA (QUE FOI JOGADO ÀS FERAS PELO IMPERADOR TRAJANO) E SANTO INÁCIO DE LOYOLA. AS VARIAÇÕES INCLUEM O INÁCIO ARCAICO, E O DIMINUTIVOS IGGY E IGGIE. ¹

A cartaz for the event 'Bailijesá' is set against a bright yellow background. On the left, there is a large, stylized red silhouette of a knight on horseback, holding a lance. The text on the right is arranged in a structured layout. At the top right, it says 'OCUPAÇÃO etnohaus pedra do sal SANTOS GUERREIROS'. Below this, two event listings are provided: one for April 18th at 18h featuring Ricardo Beliel and a film, and another for April 21st at 15h featuring a show and a festival. At the bottom, there is a logo for 'Bodega de Sal' and the address for 'Pedra do Sal' in Gamboa.

OCUPAÇÃO
etnohaus
pedra do sal
SANTOS GUERREIROS

18/04. 18h // quinta-feira. cine varal
(FOTO) // RIO LUANDA > **Ricardo Beliel**
FILME (52') > **Uma Festa para Jorge**

21/04. 15h // domingo. show
Bailijesá
expo: Colares D'Odarah [colares e turbantes] O AFOXÉ DO MARACUTAIA
+ Festa ZIRIGUIDUMM
DJ [montano] convida:
Danilo Pêra (SP)
DJ Zod // DJ Cyro

apoio >
 **PEDRA DO SAL**
Largo João da Baiana
Rua Argemiro Bulcão, 38
Gamboa

Cartaz do Bailijesá [Abril de 2013]

¹ Ver em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/In%C3%A1cio> > Acesso em: 15 mar.2014

A proposta de ir procurá-lo perpassava a ideia de desafiar a cidade, incrustando na vida este enigma disparador de infinitas narrativas, assim como de infinitos caminhos: chegar até Inácio era ir tecendo fio por fio, encontrando, amarrando-se, até alcançá-lo.

Por um momento, ir a Córdoba parecia resolver o enunciado. Mas não. Não seria, necessariamente, uma resolução para a busca direcioná-la ao local que possivelmente poderia de fato encontrá-lo. Afinal de contas, procurar Inácio não deve se reduzir a uma busca objetiva com começo, meio e fim, mas sim à atribuição de um estado poético-estético para o ser-no-mundo.

Se a proposta fosse transformar esse dispositivo poético em uma imagem, esta representaria as margens de um rio, na tentativa de evocar sua gênese: a margem como limite das águas que habitam entre suas beiras, que dão forma ao percurso, que é dentro e é fora ao mesmo tempo, em uma poética que passou a reger o meu pensamento, entre a linguagem e a experiência, o encontro da forma com o sentido.

São pressupostos dessa busca os livros cultivados no roda-teto da casa dos meus pais, as referências da urbanista praticante que é minha mãe, pensadora daquela cidade, Salvador – tão nossa, tão errante, nada havia de certo e planejado nela. Por isso, para mim, no fundo, urbanismo nunca foi sinônimo de planejamento cartesiano do espaço. Urbanismo era habitação, era aceitação, era diálogo e era conflito – assim como nossa casa, nosso lugar no mundo.

Das prateleiras, veio Milton Santos, veio o gosto pela praça, pelo aberto, arejado, algumas diferenças quanto à arquitetura moderna, diante da barroca Salvador que nos envolvia. Os ares imperiais do Rio de Janeiro se opunham a minha natureza colonial, percebi isso desde o início.

É importante evidenciar o ponto em que houve um deslocamento: se o corpo nesta pesquisa é valiosa ferramenta de experimentação, a minha caminhada, entre Bahia e Rio, possibilitou que este remontasse a experiência cotidiana na cidade. As mudanças nas referências do espaço instauraram um processo perceptivo de retenção e resignificação, atenta ao caminhar que ali inaugurava sua linguagem diante de um novo sotaque.

Início

Ainda elencando as paradas fundamentais dessa trajetória, é importante dar destaque às condições que encontrei com a mudança para o Rio: um “rebuliço” no ambiente urbano, grandes projetos, inerentes contradições e uma reflexão profunda sobre para quem estava sendo pensada a cidade.

Dessa fertilidade crítica, do ativismo e da arte contemporânea, me deparei com processos que demonstraram recursos expressivos de interferências efetivas na urbe, marcos cartográficos que selaram posicionamentos no espaço em que passei a viver. Foram muitos os encontros que formularam e enunciaram sob os percursos traçados, principalmente ações de artistas e coletivos que de alguma maneira me contaminaram. Posso notar certa proporcionalidade entre o aumento do estreitamento dos imperativos políticos e econômicos que incidem sobre a cidade e as táticas críticas que respondem a eles, que *resistem* a eles.

Devo confessar que com o passar do tempo, Inácio vem se desfigurando nas minhas lembranças, vão se esvaindo os traços do seu rosto, o tom da sua voz e as poucas informações que trocamos – mas a cada detalhe perdido, faço questão de inventar um novo. E assim, passo a reconhecer Inácio em novas faces e posso jurar que às vezes tenho mesmo a sensação de vê-lo passando, do outro lado da calçada, pela janela do ônibus, peço para saltar no próximo ponto, “depressa”, corro duas quadras, atravesso a rua e volto caminhando para casa.

referências biliográficas

ANDRADE, Mário. Crônicas de Malazarte VIII. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte: v. 1, n. 1, p. 156 – 160, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas; v. 2)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3)

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 1994.

BRÉTON, André. *O Amor Louco*. Tradução de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.

_____. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/breton/1924/mes/surrealista.htm>>. Acesso em: 20 set. de 2014

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia Das Letras, 1990.

CENDRARS, Blaise. Sous le signe de François Villon. La Table Ronde, Paris, n. 51, mar. 1952.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

GARCIA, Silvana. Ecosurrealistas. A arte como duplo da vida. In: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antonia; CAJÁIBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (Org.). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume; Salvador: GIPE-CIT, 2000. p. 297-305.

GEHRE, Ralph. Situações Poéticas. Disponível em: <<http://www.ralphgehre.com/2014/07/textos-do-artista-situacoes-poeticas.html>>. Acesso em: 15 nov. 2014

HADDAD, Amir. Reflexões sobre os vinte anos de experiência do grupo de teatro Tá Na Rua. *Trans/Form/Ação*, São Paulo: v. 24, n.1, p. 153-161, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-31732001000100011&script=sci_arttext>. Acesso em: :9 dez. 2014

JACQUES, Paola Berenstein (Org). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

MEJUEIRO, Carlos. [s.n.]. Disponível em: <<https://www.facebook.com/carlos.meijueiro/posts/760019004035301>>. Acesso em: 20 nov. 2014

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: Coleção Os Pensadores. Tradução de Marilena Chauí, Nelson Alfredo Aguilar, Pedro de S. Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MONGIN, Olivier. *A Condição Urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

MORAES, Robert Eliane. Breton diante da esfinge. In: BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 7 – 15.

NASCIMENTO, Flávia. Projeções do eu na escritura da cidade em *La Forme D'une Ville*, de Julien Gracq. Matraga, Rio de Janeiro: v. 16, n. 25, p. 126-138, jul./dez. 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: FAPESP, Iluminuras, 1999.

TUNGA; BRITO, Ronaldo. *O Mar A Pele*. [s.l.]: Pano de Pó, 1977.

WILLER, Claudio. *Poética surrealista: arte e/ou vida?* Disponível em: <http://triplov.com/surreal/willer_poetica.html>. Acesso em: 05 ago. 2014

WIKIPÉDIA. *Olho de Hórus*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Olho_de_H%C3%B3rus>. Acesso em: 2 mai. 2014

ilustrações

p. 14: Fotografia do livro *Avenida Niévski*.

p. 22: “Ele Me falava sobre o Rio e seus afluentes” (1988), registro fotográfico do desenho feito pelo artista Leonilson.

p. 26: Fotografia do postal encontrado dentro do livro *As Cidades Invisíveis*.

p. 30: Uma vista da minha cidade [Início do séc. XX]. Fotografia pertencente ao acervo do Museu Tempostal, Salvador - BA.

p. 34: Anotações sob café [Abril de 2014], Luisa Hardman.

p. 36: Porta encontrada no centro de São Paulo [Novembro de 2013], Luisa Hardman.

p. 44: Estudos para multidão [Janeiro de 2014], Luisa Hardman.

p. 50: Anotações e amarrações [Abril de 2014], Luisa Hardman.

p. 53: Fotomontagem para *La Révolution Surréaliste*, no. 12 [Dezembro de 1929]. Imagem disponível em: <<http://socialistamorena.cartacapital.com.br/tag/surrealismo/>. Acesso em: 10 dez. de 2014.

p. 54: Fotografia do postal encontrado dentro da publicação *O MAR A PELE*.

p. 56: Fotografia da publicação *O MAR A PELE* [1977].

p. 60: Cruzamento [Março de 2014], Luisa Hardman.

p. 66: Olho de Hórus. Imagem disponível em: <<http://www.significados.com.br/olho-de-horus/>. Acesso em: 10 dez. 2014.

p. 67: Fotografia de autoria de André Breton [s.d]. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/34/1/>. Acesso em: 10 dez. 2014

p. 72: Fotografia da colagem do artista Ralph Lauren.

p. 74: Estudo para manchas [Dezembro de 2013], Luisa Hardman.

p. 75: Igreja de Nossa Senhora do Ó, em Sabará, desenho de Tarsila feito na viagem a Minas [Abril de 1924]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.149/4540>. Acesso em: 10 dez. 2014

p. 80: Estudo para manchas [Dezembro de 2013], Luisa Hardman.

p. 81: "The Naked City, illustration de l'hypothèse des plaques tournantes", assinado por Guy Debord [1957]. Disponível em: <https://cidademcena.wordpress.com/2011/08/11/the-naked-city-illustration-de-l%E2%80%99hypothese-des-plaques-tournantes-2/>. Acesso em: 10 dez. 2014

p. 84: O encontro, fotografia retirada do álbum da família.

p. 102-103: Mise en abyme dans le quartier de la Chapelle (Paris), Serge Bouvet. Disponível em: <http://sergebouvet.com/2013/04/01/mise-en-abyme/>. Acesso em: 20 nov. 2014







SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 16/12/2014

Eu, **LUISA VASCONCELOS HARDMAN**, CPF 052.366.965-85 formando(a) do curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **“PROCURA-TE INÁCIO: CARTOGRAFIAS DO ENCONTRO NA CIDADE”**, defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



LUISA VASCONCELOS HARDMAN