

## AS VANGUARDAS DO SÉCULO XX E O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA NO CAMPONÊS DE PARIS

Arq. Dra. Celma Paese (PNPD-CAPES PPGAU UNIRITTER)

Arq. Dra. Roberta Krahe Edelweiss (PPGAU UNIRITTER)

Texto recebido em/Text submitted on: 04/08/2017

Texto aprovado em/Text Approved on: 27/10/2017

### RESUMO

No início do século XX, o caminhar foi assumido pelas Vanguardas como uma forma de ação estética. Os dadaístas usavam a caminhada para representar a banalidade da cidade. O dadaísmo causou um golpe mortal aos conceitos tradicionais de cultura, dando origem ao surgimento de novas expressões e conceitos através da negação do que havia ocorrido antes. A exploração da banalidade pregada pelo Dada deu origem à análise freudiana do inconsciente da cidade, que seria desenvolvido mais tarde pelos surrealistas e os situacionistas. Essas representações se originaram na crença dos Futuristas de que a cidade não deveria ser vista de forma estática. As ideias surrealistas foram desenvolvidas no contexto da Europa entre guerras. Assumindo o caminhar como dispositivo, as deambulações surrealistas exploravam o simbólico nos elementos *au hasard* impossível de encontrar nas perspectivas tradicionais. A cidade surrealista era explorada todos os dias, de forma diferente, onde 'sentir-se perdido' fazia sentir o 'maravilhoso cotidiano' encontrado nos inconscientes da cidade. Este processo é retratado no *Camponês de Paris* de Louis Aragon, onde a analogia desenhada entre imagens surrealistas e espírito romântico, só era possível na cidade: Aragon descreveu a agonia de passagens, este fascinante espaço urbano e a experiência de caminhada em um parque público à noite, onde literalmente a realidade é confundida com os sonhos. Nadja e o Amor Louco de Breton também mostraram esse processo, mas enfatizando as percepções que surgiram *au hasard* durante encontros com pessoas e objetos em deambulações urbanas. As sucessões de fatos, objetos e situações foram pistas que levaram Breton a reconhecer, pouco a pouco, sinais que levaram ao seu destino pessoal, sempre com a cidade como pano de fundo.

Palavras-Chave: *Caminhar e a cidade, Arte pública e o caminhar, Cartografia urbana, Cidade das Vanguardas*

### ABSTRACT

In the early twentieth century, walking was appropriated by the avant-garde as a form of aesthetic action. The Dadaists used walking to represent the city's banality. Dadaism dealt a mortal blow to traditional concepts of culture, giving rise to the emergence of new expressions and concepts through denial of what had come before. The exploitation of the banal preached by Dada gave rise to Freudian analysis into the unconscious of the city, which would be developed later by the Surrealists and Situationists. These representations originated in the Futurists' belief that the city should not be viewed statically. Surrealist ideas were developed in the context of interwar Europe. Using walking as a device, the surrealist city

concentrated areas to be exploited every day, differently, where you feel lost and were allowed to have the feeling of the 'wonderful everyday' and to explore and recognize the unconscious areas of the city. By exploiting the symbolic, they sought to find *au hasard* elements that were impossible to find in traditional perspectives. This process is depicted in the Louis Aragon's *The Peasant of Paris*, where an analogy was drawn between Surrealist imagery and romantic spirit, a comparison that was possible only in the city. Louis Aragon described the agony of passages, this fascinating urban space, and the walking experience in a public park at night where literally reality is confused with dreaming. Breton's *Nadja* and *The Crazy Love* also showed this process, but emphasizing perceptions arising *au hasard* during encounters with people and objects in urban wanderings. Successions of facts, objects and situations were clues that led Breton to recognize, little by little, signs that led to his personal destiny, always with the city as a backdrop.

*Keywords: Walking and the city, Public Art and walking, Urban cartography, Avant-gard city*



Paris, 14 de Abril de 1921: Excursão-visita do grupo Dada a Saint-Julien-le-Prauve  
Da esquerda para a direita: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Theodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara, Phillippe Soupalt. Fonte: CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002

No início do Século XX, o caminhar foi assumido pelas vanguardas como forma de ação estética abrindo as cortinas da cidade como palco das ações de arte do século que se iniciava. As propostas Dadaístas utilizavam o andar como um instrumento para a representação da cidade da banalidade. O mérito histórico do

Dadaísmo foi ter desferido um golpe mortal nos conceitos tradicionais de cultura, o que aparece na estrutura de todos os movimentos culturais que o sucederam, suscitando o surgimento de novas expressões e conceitos de arte a partir da negação do que havia até então.

A exploração do banal pregada pelo movimento Dada iniciou a aplicação das investigações freudianas sobre o inconsciente da cidade, que seriam desenvolvidas mais tarde pelos Surrealistas e Situacionistas. Suas leituras e representações tiveram origem na cidade Futurista, que concretizava suas ações de forma sofisticada, através da representação dos novos espaços urbanos e seus eventos e algumas performances teatrais e sonoras em bares e cafés. Careri (2001) considera que a exploração da cidade pelos Futuristas era feita pelos sentidos, não sendo considerada uma ação estética em si, mas sim inspiração para criações posteriores: liam a cidade como um espaço que havia perdido qualquer possibilidade de visão estática, atravessado pelos fluxos de energia e turbilhões de massas humanas, com automóveis toda velocidade, com luzes e ruídos que geravam a multiplicação dos pontos de vista perspectivos e metamorfoses espaciais constantes.

As ideias Surrealistas, por sua vez, foram desenvolvidas no contexto do entre guerras na Europa. Nomes importantes do Surrealismo estiveram ligados diretamente ao conflito, como Breton, que na época era estudante de medicina e atendente em um hospital psiquiátrico do exército francês, onde tomou contato com as doenças e traumas psicológicos causados pela guerra. Ao mesmo tempo, Breton entrou em contato com as teorias de Freud e seus estudos sobre o subconsciente e os sonhos, o que desencadeou todo o processo movimento Surrealista. A Primeira Guerra Mundial também foi o momento em que, pela primeira vez, a humanidade tomou consciência de um conflito de tamanhas proporções através dos meios de comunicação, como a imprensa e o telégrafo.

#### DAS EXCURSÕES-VISITA ÀS DEAMBULAÇÕES

No início dos anos vinte, os Dadaístas organizaram uma série de “excursões-visitadas” a lugares que definiam como “banais” na cidade de Paris, quando o caminhar foi assumido pela primeira vez como uma manifestação de antiarte. Caía uma chuva fina às 15 horas de 14 de Abril de 1921: neste horário, o coletivo Dada

marcou um encontro de seus membros em frente à igreja de Saint-Julien-le-Prauve (figura 1). Esta primeira e última “excursão visita” configurou a primeira intervenção estética urbana consciente do grupo; ela foi divulgada e documentada, inclusive com fotografia pela imprensa da época. Careri (2002, p.66) lembra que essa intervenção foi recordada mais tarde por André Breton como um fracasso generalizado.

Este primeiro *readymade* urbano foi o primeiro passo para mudar o conceito de ação estética urbana através das várias excursões, deambulações e derivas, que atravessariam o Século XX chegando aos nossos tempos de errância. A “excursão visita” a Saint-Julien-le-Prauve ainda foi o ato de abertura da *Grande Saison Dada*, onde uma série de atos públicos tinha como objetivo dar uma nova energia ao coletivo, que passava por um período de brigas e discordâncias internas.

Apesar de ter sido a primeira e última “excursão-visita” a existir de fato, a abertura da *Grande Saison Dada* concretizou definitivamente a transição entre a representação do movimento – típico do Futurismo – e a construção de ações estéticas pelo movimento, o concretizaria o ‘ritual de passagem’ para as deambulações Surrealistas, as quais estavam ainda mais distantes do manifesto Futurista: Breton e seus amigos abandonaram todas as utopias tecnológicas do Futurismo e, inspirados na psicanálise, passaram a ver a cidade como um objeto que incitava a descoberta de seus labirintos inconscientes, através do mergulho em suas águas profundas, talvez sem entenderem totalmente a dimensão do que estavam fazendo.

A deambulação – termo que contem a essência da desorientação e do abandono ao inconsciente – é a prática que nasce junto com o Surrealismo para viver os espaços urbanos em busca de seus territórios velados, além da vista. A deambulação, que nasceu da escrita automática, foi transposta pelos Surrealistas para o ato: o fruto deste passeio foi o Primeiro Manifesto Surrealista, texto que tornou o Surrealismo definitivo como movimento. Careri (2001) considerou esse momento como a transição definitiva do Dadaísmo para o Surrealismo<sup>1</sup>. Para

---

<sup>1</sup>Três meses depois da visita Dada, em Maio de 1924, o grupo Dadaísta de Paris organizou outra intervenção em um espaço real. Desta vez, ao invés de escolher um lugar na cidade, o plano era promover uma jornada errática em um vasto território natural. Esta Voyage foi a materialização do

Breton (1985, p. 59) as deambulações significavam um automatismo psíquico puro pelo qual se propõe a exprimir seja verbalmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento, sem preocupação com a razão, a moral e a estética. As deambulações começaram a acontecer em espaços abertos, como bosques e campos, que chamavam ao lúdico e ao onírico e mostravam o desejo dos praticantes de voltarem às origens, resgatando o arquétipo dos caminhos primitivos na infância do mundo. As deambulações propunham alcançar um estado de hipnose através do caminhar, onde o controle da ação era perdido: quando a mente entrava em contato com o inconsciente do território, o espaço surgia como um elemento ativo e vibrante, um organismo vivo com caráter próprio que penetrava na mente de maneira profunda, invocando imagens de outros mundos, onde o sonho era confundido com a realidade e o ser era transportado a um estado de inconsciência que tornava o ego abstrato.

Assim como a excursão-visita Dada, a viagem ao campo Surrealista aconteceu também somente uma vez. Trocando o romântico cenário do campo pela cidade, as deambulações urbanas tornaram-se uma das práticas mais frequentes dos Surrealistas, a fim de investigar profundamente as partes inconscientes da cidade. Através da prática da deambulação, a cidade revelou-se como espaço de sobreposição enquanto é percorrida. Os Surrealistas buscavam uma resignificação da percepção espacial, onde a relação entre os objetos e imagens era revista a partir das percepções que surgiam durante este processo inconsciente e automático, deixando-se levar pelo *Hasard*, que em francês significa *acaso objetivo*.

---

lâchez tout de Breton, um autêntico caminho iniciático que assinalou a passagem definitiva do Dada para o Surrealismo. Neste período o Dada começava a despertar cada vez menos entusiasmo [...] Neste delicado momento, Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac organizaram uma deambulação em campo aberto pelo centro da França. [...] O grupo decidiu sair de Paris e pegar um trem até Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso no mapa, e prosseguir a pé até Romorantin. Breton recorda o que chamou de “deambulação a quatro”, conversou e caminhou durante vários dias seguidos como uma “exploração até os limites entre a vida consciente e a vida sonhada”. Na volta da viagem ele escreveu a introdução a Poisson Soluble, que mais tarde se converteria no Primeiro Manifesto do Surrealismo, onde apareceu a primeira definição da palavra Surrealismo: “Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.” A viagem, empreendida sem finalidade e sem objetivo, se converteu em uma experiência de escrita automática em espaço real, um passeio literário/rural, impresso diretamente no mapa do território mental (CARERI, Francesco, 2001, p.79)

Estas práticas faziam com que situações como encontros ocasionais, tanto com pessoas como com objetos sempre tivesse um significado além da vista: enquanto as pessoas poderiam encarnavam sensações, sentimentos e desejos, os objetos encontrados assumiam o papel de *readymades*. As possibilidades de múltiplos significados dependiam da situação do encontro e do estado de espírito.

#### O CAMPONÊS DE PARIS

Cidade (2002) afirma que essas práticas foram retratadas em o *Camponês de Paris*, de Louis Aragon, quando o autor fez surgir uma analogia entre a percepção do imaginário Surrealista e o espírito romântico, encontro que só foi possível acontecer pelo cenário desse romance documental ser a cidade. Nele, Louis Aragon descreveu a agonia das *passages*, este espaço urbano fascinante, e a experiência de deambulação em um parque público à noite, onde literalmente a realidade confunde-se com o sonho.

*O Camponês de Paris* pode ser considerado uma espécie de guia do maravilhoso cotidiano da época, que podia ser descoberto no inconsciente da cidade moderna. Paris era vista pelo autor como um grande mar de líquido amniótico, onde elementos cresciam e se transformavam espontaneamente através dos passeios intermináveis, encontros, jogos coletivos e *objets trouvés*. Explorando o recurso do acaso inconsciente, Aragon faz com que o leitor seja induzido a mergulhar cada vez mais neste mar de descobertas inesperadas.

Ao escrever a introdução do romance, Nascimento (1996, p.25) comentou que, se nos perguntarmos qual foi a força irresistível que emanou o texto de Aragon para inspirar Walter Benjamin a escrever sua obra inacabada “Paris, capital do século XIX”, talvez compreenderíamos que o interesse da Paris surrealista de Aragon ia além da esfera da intersecção entre real e imaginário, sem, entretanto negá-la. Quando, no primeiro capítulo de *O Camponês de Paris* (1996) o autor descreveu a agonia da *Passage de L’Opéra* (Passagem da Ópera) diante de sua iminente destruição para ceder espaço à nova Boulevard Hausmann em 1924, essa intenção ficou clara.

As duas galerias da *Passage de L’Opéra*, a do Barômetro e do Termômetro, inauguradas em 1821, foram concebidas como parte da Academia Real de Música,

o nome provisório da Ópera de Paris. Elas serviam de passagem aos atores, atrizes, músicos e frequentadores. Quando, em 1873, o antigo teatro foi destruído por um incêndio, o atual Teatro da Ópera, projetado por Garnier, foi construído e inaugurado em seguida enquanto a antiga passagem, apesar de ter sobrevivido ao fogo, perdeu seu movimento e tornou-se decadente. Durante a década de 20, a passagem abrigou o bar *Certa*, palco de turbulentas reuniões dos Dadaístas e Surrealistas, quando estas não aconteciam no salão do barbeiro *Gélis-Gaubert*, responsável por cabeleiras famosas como as de Balzac e Breton. Quando Aragon conheceu a passagem, ela abrigava um conjunto de lugares insólitos, transformados em um santuário ao culto do efêmero, uma paisagem fantasmática dos prazeres e profissões malditas da época.

Segundo Nascimento (1996) o capítulo da *Passage de L'Opéra* foi publicado no ano de sua destruição (1924) em folhetim, pela *Revue Européenne*, dirigida então por Phillippe Soupault. O texto de Aragon descreveu com detalhes desde as lojas e seus objetos até as estranhas figuras que frequentavam a passagem em seu tempo de agonia, como se fosse um inventário minucioso. Por toda esta diversidade de tipos e situações, ficou claro porque Aragon sentiu-se á vontade de lançar mão do recurso da *collage* para empregar abundantemente a descrição das placas comerciais e outros tipos de inscrições quando atribuiu à estes objetos cotidianos uma função poética.

Aragon (1996) descreve a *Passage de L'Opéra* como um túnel duplo, com uma porta ao norte para a *rue Chauchart* e duas portas ao sul para o *boulevard*: a ocidental, a do Barômetro, era ligada à oriental, a do Termômetro, por duas travessas, uma pertinho da *boulevard* e outra na parte setentrional da passagem. Além dos estabelecimentos comerciais e de serviço do primeiro andar, tinha-se a opção de freqüentar a casa de tolerância que havia se instalado no primeiro andar da passagem, cuja única claridade que penetrava era a luz do prazer. Já no segundo andar encontra-se um hotel. Este era simples, com quartos de teto baixo, água quente e fria e eletricidade. Alugavam-se os insalubres cômodos por mês ou semana, a preços razoáveis. Dois companheiros de Aragon moravam naqueles *meublés* do segundo andar: Marcel Noll, recém-chegado de Strasbourg, de onde trouxe “grandes faculdades de desordem” e Charles Baron, mais conhecido como

*Baron, o boxeador*, irmão do poeta Jacques Baron e também poeta. Um duplo sistema de escadas e portas que levavam a lugares misteriosos, permitiam os frequentadores do *meubl * circularem ou saírem discretamente, longe da passagem.

O texto de Aragon, cheio de metáforas, conduzia cada vez mais ao inconsciente do espaço agonizante, transpondo o leitor a uma Paris de espaços móveis e labirínticos, como se fosse um oceano. A metáfora da água, já não era nova na literatura, quando se tratava de ilustrar o espaço de uma grande cidade. Prenunciando os surrealistas, ainda no século XIX, Thomas de Quincey (2002) descreveu a Oxford Street como um “(...) *grande mediterr neo* (...)” (DE QUINCEY, 2002, p.61) quando profetizou em “Confissões de um comedor de ópio”, que poderia perder-se de sua amada na turba da grande cidade. O sentido de amplidão e densidade, que De Quincey utilizou no texto, era semelhante ao dos Surrealistas, que mapeavam a cidade como se estivessem vagando através de um líquido amniótico que sugeria uma atmosfera de sonho. A metáfora da água continuaria uma constante nos mapas da Deriva Situacionista.

Durante a descri o do passeio, Aragon (1996) buscou ilustrar o sentimento de revolta dos habitantes da passagem perante a destrui o iminente<sup>2</sup>. Sinais de luta e protestos eram encontrados em toda a parte, nos cartazes das vitrines e nas conversas. O café *Petit Grillon*, lugar de encontro entre amigos e outros nem tanto, estava vendendo seu material de bar, pois a indeniza o proposta não era o suficiente para continuar o negócio em outro lugar. Na vitrine do comerciante de selos, dois papéis estavam fixados, que contavam uma breve história: no primeiro estava escrito “fechado por motivo de doença” e mais abaixo outro “fechado por motivo de luto”. O comerciante de vinhos da Galeria do Bar metro, orgulhoso de ser fornecedor oficial do Duque de Orléans, colocou um cartaz entre dois rótulos

---

<sup>2</sup>“O boulevard Haussmann já chegou, hoje, a rue Laffite”, dizia outro dia L’ Intransigeant. Apenas alguns passos do grande roedor e, engolido o bolo de casa que o separa da rue L  Pelletier, ele virá descentrar a moita que atravessa com sua dupla galeria a Passagem da  pera, para ir dar obliquamente sobre o boulevard dos Italianos.(...) Vamos sem d vida assistir a uma perturba o dos modos da flânerie e da prostitui o, através desse caminho que tornar  maior a comunica o entre os boulevards e o bairro Saint-Lazare, pode-se pensar que perambular o a  novos tipos desconhecidos que participarão das duas zonas de atra o entre as quais hesitar o suas vidas, tipo que serão os intermediários principais dos mistérios de amanhã.” (ARAGON, Louis. Op.cit., p.45).



que informavam o preço de liquidação do vinho do Porto e do champanhe, com os seguintes dizeres:

“Em virtude de uma desapropriação que é uma verdadeira espoliação (tanto para mim quanto para o bairro) deixando-me na impossibilidade de estabelecer-me novamente em outro lugar vejo-me obrigado a ceder meu capital” (ARAGON, Louis, 1996,p.58)

A utilização da *collage* como recurso de leitura de objetos do cotidiano, atribui a estes valor poético, através da subversão dos sentidos. A *collage* criou aqui uma espécie de fenda que transportou o leitor do real ao onírico e revelando o insólito cotidiano. Este tipo de olhar do autor sobre o urbano o fez criar uma ligação com o meio tão visceral quanto ao do rústico camponês com a terra, apesar do estranhamento permanente desta comparação, o que justificou o título *O Camponês de Paris*. As *collages*, a hipnose, as deambulações, os textos coletivos e os encontros inesperados com objetos mágicos eram processos onde o acaso objetivo, ou *hasard*, costumava manifestar-se. Este recurso que foi adotado pelos Surrealistas como meio para o reconhecimento, até então inconsciente, do desejo, que era manifestado de forma consciente.

Nas *Passages*, nos clarões que iam da claridade do sepulcro á sombra da volúpia, eram também encontradas as jovens deliciosas com seus movimentos de quadris e um sorriso penetrante. Este passeio solitário se desenrolou da loja de bengalas, no café Certa e na loja de variedades ao fundo do corredor – que vendia desde meias de seda a preservativos – passando pelo *mueblé* intermediário e o hotel do segundo andar. O passeio terminou no Teatro Moderno, “*uma mistura de imitação decadente do Scala de Berlin e bar de prostíbulo.*” (ARAGON,1996, p. 134) Este lugar teve seu breve tempo de glória, assim como a *passage* e seus personagens. Agora só restam as sombras. Estes cenários foram próprios para ilustrar a agonia de uma época: o que restou foi “*o espírito caindo na armadilha das redes que se arrastam sem volta em direção ao desenlace de seu destino, o labirinto sem Minotauro*” (ARAGON, 1996, p. 136) que tinham como certeza o seu fim, em um abismo sem volta.

E assim, descreve-se a agonia da Passagem da Ópera, um grande ataúde de vidro, onde o eterno jogo de amor e morte presidido pela “*Libido que, nos dias de*

*hoje, elegeu como templo os livros de medicina e vagueia agora seguida de pelo seu cãozinho Sigmund Freud” (ARAGON, 1996, p. 63)*

Da deambulação solitária pela passagem, Aragon partiu para a descrição de sua expedição noturna, juntamente com Breton e Noll ao *Parc de Buttes-Chamont*. Os três amigos chegam ao parque “quase que por acaso”, quando, ao tomar um táxi Breton propõe ir ao parque “(..) *que sem dúvida já estava fechado*”. (ARAGON, 1996, p.159)

Talvez o estado de espírito dos três companheiros possa ser imaginado, no instante em que constataram que a porta do parque estava aberta. Um deles, Noll, jamais tinha vindo a este lugar, para o qual fora levado após um dia de superstições, inquietude e tédio, num brusco sobressalto imaginativo que seus dois amigos ainda incentivaram, devido aos propósitos que reforçavam em relação a esse jardim.

Obra em vida de Haussmann, o parque tornou-se o primeiro pulmão da cidade e hoje é o parque favorito dos bem nascidos na Cidade-Luz: localiza-se em um terreno em desnível com uma grande pedreira, em uma área que na época pertencia à periferia de Paris, em um antigo local de moinhos de vento na Idade Média, que depois havia se transformado em depósito de lixo. As diferentes altitudes do terreno e as escavações foram sabiamente utilizadas, surgindo assim uma enorme massa de rochedos de mais ou menos 50m, parte natural, parte artificial, inclusive configurando um lago, alimentado pelo canal St. Martin. Existem duas pontes que atravessam o lago e conduzem aos rochedos: a primeira é grande e de tijolos, conhecida por *Ponte dos Suicidas* e a segunda, suspensa. Na primeira, foi colocada uma grade, pois eram comuns os transeuntes se matarem, até mesmo os passantes que não tinham tomado essa decisão, mas que o abismo de repente tentava. Outra imagem que marcou a memória do passeio dos três amigos foi o Belvedere – parecia inacreditável que se podia ir à noite ao Belvedere – e o lago com sua inverossímil diversidade desta construção de ‘pequenos vales de água viva’ (ARAGON, 1996, p. 163).

O parque foi descrito minuciosamente pelo autor, com todas as características geográficas. Relacionada com percepções, a leitura acabava ficando

saturada e criava uma espécie de desnorteamento, que lembrava a ideia de passeio por um labirinto<sup>3</sup>. Os Surrealistas consideravam o labirinto um elemento arquitetônico iniciático que ligava para sempre a quem atingisse seu centro, quando o iniciado era introduzido em seus mistérios e ficava ligado a ele pelo segredo. Símbolo ligado à figura da noite, o labirinto é também ligado ao caminho para a penetração no inconsciente. A descrição do Parque por Aragon era tão precisa que se tornou vaga: o Poeta detalhou todos os setores do parque com precisão, a ponto de descrever a forma vista de cima, seus limites, eixos e detalhes dos acessos. Depois de utilizar o excesso de informação para causar uma saturação nada inocente ao leitor, Aragon (1996) começou a mergulhar no inconsciente do lugar e descreveu as sensações que a noite trouxe ao tomar conta do grande jardim e assumiu que ela é, entre as forças naturais, a mais reconhecida por seus poderes e mistérios em todos os tempos.

Portanto, não foi à toa que o autor escolheu a noite para seu passeio no parque: assim como no primeiro capítulo, ele descreveu com precisão os usos e costumes que ocorreram durante o dia na *Passagem da Ópera*, guardando a noite para o relato dos encontros fantásticos, como o com sua musa sereia que habitava o mar de bengalas, um dos personagens entre tantos outros que encontrou em seu mergulho noturno no labirinto do inconsciente da cidade. O mergulho profundo no Parque ocorreu também na noite e mostrou mais uma vez o gosto pelos Surrealistas pela sedução da descoberta quando evidenciou o equívoco, o dissimulado e o secreto em espaços aparentemente banais da cidade. A cidade oculta Surrealista podia ser tanto a noturna quanto a subterrânea, mas sempre possuiu suas próprias relações espaciais, luz e topografia. As ambiências descritas lembram as partes de um corpo feminino velado, prestes a ser despido, na escuridão da noite, que se confunde com as ondulações do terreno mimetizado com o grande jardim que era revelado de maneira cada vez mais profunda, junto

---

<sup>3</sup>O labirinto é, essencialmente, um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não tem saída e constituem assim, impasses; no meio deles é mister descobrir a rota que conduz ao centro desta bizarra teia de aranha. (...) O labirinto seria uma combinação de dois motivos: o de espiral e o da trança, e exprimiria uma vontade muito evidente de representar o infinito sob os dois aspectos de que ele se reveste na imaginação do homem: Isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral, que, pelo menos teoricamente, pode ser pensado como sem fim, e o infinito eterno retorno figurado pela trança. Ver: CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995, p. 530 e 532.

com a sombra que emergia com o inconsciente do lugar que reina enquanto a noite revela o que o sol encobre. As metáforas fantásticas, característica do surrealismo, conduzem ao mundo dos sonhos, reino do inconsciente ao mesmo tempo em que brincam com a realidade e envolvem o leitor em percepções subjetivas. Estes recursos de linguagem são tão inocente quanto a descrição exaustiva do parque: os sentimentos e sensações são abrigo e cúmplice dos desejos secretos dos seus frequentadores noturnos do parque. Desta maneira, a cidade revela-se mais uma vez como espaço de sobreposição, onde a leitura do imaginário se torna um processo individual.

### CONSIDERAÇÕES

As manifestações dos desejos inconscientes incitavam o leitor a envolver-se em uma espécie de líquido amniótico, onde tudo crescia e se transformava espontaneamente: os passeios intermináveis, os encontros e objetos que tomam um significado além do existente sugeriam figuras que fazia surgir ideias de mapas desenhados, sempre associados à imagem da cidade líquida. Careri (2002, p.86) coloca que esse clima era encontrado também nos mapas do próprio Breton, que os desenhava com os lugares que não gostava de frequentar em branco, os que o atraíam em negro e o restante em cinza, que representaria as zonas que se alternavam entre os sentimentos de atração e repulsão, representando as variações de percepções subjetivas e os impulsos que sugeriam o percurso do ambiente urbano. Breton comentava que o processo de passagem da subjetividade à objetividade seria como as lições de pintura de Leonardo: ele incitava os seus alunos a copiar quadros dos velhos mestres conforme eles percebiam, refletindo a maneira de ser de cada um. Esta lição ainda não era compreendida naquela época, porque ali habitaria a solução, muito superior a qualquer técnica e resumida à própria inspiração, que abre a possibilidade de entendimento de todos os domínios, não só da pintura.

Os mapas Surrealistas foram o prenúncio do que foi chamado mais tarde pelos Letristas e Situacionistas de *L'Archipel Influential*, representação da cidade em mapas que traduzem as sensações causadas pelas diversas ambiências,

representação gráfica das derivas psicogeográficas. O nome sugere a ligação com a água, encontrada na representação gráfica que Debord, principal articulador intelectual da Internacional Situacionista, adota para seus primeiros mapas, em forma de arquipélago, assim como as ilhas e continentes já existiam nas Metagrafias de Gilles Ivain. A cidade Surrealista e suas representações mudariam a maneira de ver o cotidiano urbano. Mesmo que no início suas ideias parecessem revolucionárias, o tempo mostraria que os Surrealistas seriam bem sucedidos em suas experiências, influenciando, de diversas maneiras, as representações do urbano até hoje.

A cidade Futurista, da velocidade e mudanças rápidas e constantes, foi transformada pelos Dadaístas em um lugar público onde era possível provocar a cultura institucional, apontando o banal e o ridículo, desmascarando a farsa da cidade burguesa. Os Surrealistas deixaram de lado o nihilismo Dada e se encaminharam para um projeto mais otimista: utilizavam os fundamentos da nascente psicanálise, se lançaram à superação da negação dadaísta com a certeza de que algo se escondia ali dentro, indo além do território da banalidade e explorando os territórios inconscientes, buscando explorar o mundo em sua totalidade, ao invés de negá-lo. A investigação surrealista propôs a exploração da cidade como se fosse a mente humana: a cidade revelou-se para o além do visível, através da investigação psicológica da relação dos habitantes com a cidade. A cidade surrealista produziu e concentrou territórios a serem explorados todos os dias, de maneira diferente, onde se sentir perdido permitia ter a sensação do *maravilhoso cotidiano* ao utilizar o caminhar como instrumento de explorar e reconhecer as zonas inconscientes da cidade: através da exploração do simbólico, buscavam encontrar elementos que representassem o que era impossível de encontrar nas representações tradicionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: walking as an aesthetic practice*. Barcelona: Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002.
- CIDADE, Daniela. *A cidade revelada: a fotografia como prática de assimilação da arquitetura*. Dissertação de Mestrado: PROPAR – UFRGS, 2002, p. 95 e 105.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Porto Alegre, LP&M, 2002.
- PAESE, Celma. *Caminhando: o caminhar como prática socioestética e estudos sobre a arquitetura móvel*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2015.