

CAMINHAR, DESCOBRIR, PROJETAR: REFLEXÕES SOBRE A DERIVA E O FAZER PROJETUAL EM PAISAJISMO

**WALKING, DISCOVERING, DESIGNING:
REFLECTIONS ON THE DERIVE AND THE PROJECT IN LANDSCAPE.**

**CAMINAR, DESCUBRIR, PROYECTAR:
REFLEXIONES SOBRE LA DERIVA Y EL HACER PROYECTUAL EN PAISAJISMO**



Arthur Simões Caetano Cabral

Universidade Federal de Goiás (UFG), Regional Goiás, Goiás, Brasil

arthur.cabral@ufg.br

1

Resumo

Nós descobrimos o mundo à medida que nos deslocamos por ele; inventamos o novo à medida que o que já existe se revela diante de nós. Em termos gerais, no que diz respeito ao fazer projetual que se volta à paisagem, assume-se, nas reflexões aqui presentes, a perspectiva de que nenhuma invenção pode ser tão absolutamente inovadora que prescindida do contato com aquilo que a precede, com as preexistências, com a materialidade da paisagem; por outro lado, parece razoável supor que o desvelamento daquilo que já existe, mas que não é, até então, reconhecido, corresponde, também, a uma forma de invenção. Nesse sentido, o presente texto tem como objetivo refletir sobre as pontes pelas quais podem se unir a experiência sensível da paisagem e o fazer projetual que a ela se volta, uma vez compreendido o potencial estético de natureza criadora inerente ao ato de caminhar. Esses pressupostos se respaldam, sobretudo, nas reflexões do geógrafo Jean-Marc Besse acerca da paisagem, entendida enquanto experiência fenomenológica, e de suas relações com o fazer projetual.

Palavras-chave: Paisagem e projeto. experiência sensível. derivas.

Abstract

We discover the world as we move through it; we invent the new as what already exists reveals itself before us. In general terms, with regard to the projective making of the landscape, one assumes in the reflections presented here the perspective that no invention can be so absolutely innovative that it does away with the contact with what precedes it, with the preexistences, with the materiality of the landscape; on the other hand, it seems reasonable to suppose that the unveiling of what already exists, but which has not hitherto been recognized, also corresponds to a form of invention. In this sense, the

present text aims to reflect on the bridges through which the sensitive experience of the landscape and the design can be united, once the aesthetic potential of a creative nature inherent in the act of walking is understood. These assumptions are supported, above all, in the reflections of the geographer Jean-Marc Besse on the landscape, understood as a phenomenological experience, and of its relations with the projectual making.

Keywords: Landscape and project. sensitive experience. derive.

Resumen

Descubrimos el mundo a medida que nos desplazamos por él; inventamos lo nuevo a medida que lo que ya existe se revela ante nosotros. En términos generales, en lo que se refiere al hacer proyectual que se vuelve al paisaje, se asume, en las reflexiones aquí presentes, la perspectiva de que ninguna invención puede ser tan absolutamente innovadora que prescindiera del contacto con lo que la precede, con las preexistencias, con la materialidad del paisaje; por otro lado, parece razonable suponer que el desvelamiento de lo que ya existe, pero que no es reconocido hasta entonces, corresponde también a una forma de invención. En este sentido, el presente texto tiene como objetivo reflexionar sobre los puentes a través de los cuales se puede unir la experiencia sensible del paisaje y el diseño que se dirige hacia él, una vez que se comprende el potencial estético de naturaleza creativa inherente al acto de caminar. Estos presupuestos se respaldan sobre todo en las reflexiones del geógrafo Jean-Marc Besse acerca del paisaje, entendida como experiencia fenomenológica, y de sus relaciones con el hacer proyectual.

Palabras clave: Paisaje y proyecto. experiencia sensible. deriva.

Deslocamentos entre o que existe e o que vem a existir

Entre criações e descobertas, isto é, entre a concepção de novas realidades e a abertura necessária para que as realidades existentes sejam reconhecidas, há diversos pontos de contato. Propõe-se, aqui, a reflexão sobre tais nexos tendo como mote o ato de caminhar, entendido enquanto gesto atávico relacionado, a um só tempo, ao reconhecimento sensível dos espaços à nossa volta e à possibilidade de sua transformação.

Serão abordados neste artigo, com isso, três termos (ou três verbos) distintos, mas que se relacionam diretamente. O objetivo das reflexões aqui apresentadas é evidenciar as relações entre essas ações distintas – caminhar, descobrir e projetar – no tocante ao fazer projetual em paisagismo (o que, embora demande algum esforço, não parece improvável). Não é forçado considerar que a descoberta do mundo em termos sensíveis se associa, em grande medida, à capacidade que temos de nos deslocar no espaço e que o ato de projetar, por sua vez, é tributário daquilo que vemos, do que imaginamos e do que descobrimos, sensivelmente, à nossa volta. Começemos, pois, discutindo pontos gerais sobre a noção de projeto em paisagismo.

Projetos, projeções, projeções

Ato de lançar para frente. Assim pode ser entendido, se tomado no limite de sua literalidade, o termo projeto. Há certo encontro entre momentos distintos que permanece ao menos subentendido no ato de projetar: de um lado, uma situação futura (pretendida) desponta diante de nós em *projeção*; de outro, nos lançamos desde o presente (a partir de determinada situação atual) para o futuro por meio daquilo a que podemos nos referir, com alguma licença de linguagem, como *projeção*. Numa primeira visada, embora ainda bastante superficial e abrangente, podemos inferir que o projeto estabelece, em ato, o contato entre momentos distintos até então desconexos, na medida em que relaciona o que já existe com o que pode vir a ser, ou, em outros

termos, com o porvir.

Entre projeções e projeções, por assim dizer, o projeto reivindica certas linguagens para se apresentar enquanto gesto e enquanto imagem. Mais do que o meio pelo qual é possível a comunicação ou a representação do projeto, simplesmente, a linguagem é o que permite a *apresentação* primeira do projeto, isto é, o caminho pelo qual as ideias ou o pensamento ganham forma e materialidade, expressando-se diante dos olhos de quem o concebe. Não fosse a possibilidade de sua expressão – pelo desenho, pela fala, pelo texto, por modelos físicos, entre tantos outros gestos –, o projeto se limitaria ao campo das ideias e, com isso, seria impossibilitado de assomar à realidade e de retornar à materialidade do mundo sensível.

É por meio do fazer, de um fazer propriamente projetual, que o projeto se dá enquanto prática; é preciso assumir os riscos, as dificuldades e, sobretudo, a incompletude da linguagem para que se possa praticá-lo. As linguagens que participam do projeto podem, por analogia, ser comparadas à capacidade da fala e à linguagem oral. Observemos, como exemplo, o período da infância e, ainda mais especificamente, o momento que corresponde ao início da fala. Quando as crianças começam a falar, elas não conhecem todas as palavras do idioma – talvez nós nunca as conheçamos em sua totalidade ao longo da vida. Ainda assim, nós falamos. Nós começamos balbuciando os primeiros fonemas e, intuitivamente, arriscamos as primeiras palavras, quase sempre sem nos preocuparmos com elas de maneira isolada, que são pronunciadas incompletas, faltando sílabas. Nossa intenção, quando aprendemos a falar, talvez seja formar frases, transmitir sentidos – “tenho fome”, “sinto sono”, etc.

Algo semelhante ocorre nas mais diversas linguagens, não só com os idiomas ou com a fala: quando aprendemos a tocar um instrumento musical, quando começamos a pintar, quando arriscamos passos e movimentos de alguma dança, entre tantos outros exemplos, partimos de balbucios, de gestos ainda imprecisos e desconcertados, mas que tendem a estabelecer relações entre si e, com isso, a transmitir sentidos, imagens, ideias. O projeto, por sua vez, e, ainda mais precisamente, o ato de projetar, também pressupõem linguagens que lhes são próprias. Quando começamos

a projetar, nós geralmente não conhecemos todos os aspectos técnicos da construção ou do plantio (se considerarmos as especificidades do projeto em paisagismo) nem dominamos, por completo, as técnicas de desenho ou de representação gráfica. Ainda assim, ao projetarmos, isto é, ao lançarmos um olhar projetivo desde o presente para o futuro, nós estamos intervindo no real por meio de projeções e projeções; ao colocarmos sobre o papel as ideias atinentes ao projeto, mesmo sem dominar, ainda, os recursos de desenho, nós estamos operando na linguagem do projeto – mesmo que os primeiros traços sejam, ainda, balbucios, mesmo que pareçam incompletos, que eles não nos satisfaçam. Vale lembrar que a criança que está aprendendo a falar também fica insatisfeita, muitas vezes, ao tentar formular uma frase qualquer sem, no entanto, conseguir se fazer entender. E de que modo nós apreendemos a capacidade da fala e nos tornamos seres falantes? Ouvindo o que as pessoas à nossa volta nos dizem, naturalmente, mas, principalmente, falando. É por meio da tentativa, muitas vezes exaustiva e frustrante, de emitir palavras e de formular frases, que nós descobrimos a fala.

5

Possuem natureza semelhante o projeto e as linguagens pelas quais nós apresentamos as ideias que participam de sua gênese, atribuindo a elas, em cada traço, determinadas qualidades formais e materiais. É por meio do fazer, do ato insistente e persistente de projetar, que nós podemos nos aproximar dessas linguagens; e é por meio delas que o projeto ganha corpo. Os gregos se referiam à noção de fazer utilizando o termo *poiesis*, que, em português, deu origem a palavras como poesia, poema, poético. Há uma *poética* inerente ao projeto e que nele é imanente, isto é, uma poética que “se realiza na participação, que nada mais é que recriação do instante original. Assim, a abordagem do poema nos leva a experiência poética” (PAZ, 2012, p. 123). Com efeito, a ideia de imanência da atividade poética abordada por Octavio Paz parece compatível com o modo como certos autores refletem sobre o fazer projetual em paisagismo, relacionando-o diretamente ao fazer e evidenciando sua imprescindibilidade ao projeto: o professor projeta ao discutir ou ensinar projeto; é ao projetar que os estudantes mergulham na prática de projeto. É ao fazer, poeticamente, portanto, que nós estabelecemos contato, no presente, com possibilidades de futuro.

6

Seria preciso um estudo prolongado e específico para que aprofundássemos, devidamente, nossos comentários sobre as relações entre projeto e linguagem. Na impossibilidade de desenvolvermos e de apresentarmos tais arrazoados no presente artigo, propomos o cotejamento da perspectiva pela qual Octavio Paz caracteriza o fazer poético com reflexões sobre as especificidades do projeto em paisagismo ou, ainda mais precisamente, da paisagem assumida sob a perspectiva projetual. Consideremos, de partida, a hipótese levantada por Besse de que a noção de projeto adotada pelos arquitetos paisagistas possa corresponder à retomada, concertada e voluntária, da abordagem experimental da realidade paisagística (BESSE, 2014, p. 56), o que nos permitirá sublinhar os nexos e as correspondências entre a experiência sensível da paisagem, propiciada pelas caminhadas e pela imersão nos espaços vivenciados, as possibilidades de descoberta e de desvelamento inerentes a tal experiência e a dimensão inventiva que é própria ao ato de projetar.

Da costura que se define desde o primeiro encontro, sempre eventual e atual, com a paisagem até as possibilidades de sua evocação e de desvelamentos futuros, pode-se dizer que o enfoque experimental da realidade paisagística é retomado, enquanto ato criador, pelo projeto da paisagem. Jean- Marc Besse define a ideia de projeto como a relação, propositadamente ambígua, entre o que existe e o que poderia existir. Nesse sentido, é preciso colocar a paisagem em imagem ou apresentá-la – num ato de projeção – para que se possa imaginar o que ela poderia ser ou se tornar – por meio da projeção. Entre experimentação, realidade e proposição, a experiência sensível do real se impregna na noção de projeto na medida em que ela pressupõe a exploração das duas dimensões do ato projetual: testemunhar, por um lado, e modificar, por outro (Ibid, p. 60).

Essa ambiguidade inerente ao projeto pode ser depreendida de dois outros termos utilizados com frequência nos procedimentos projetuais: descrever e inventar. Segundo Besse, descrever é, a um só tempo, fazer o inventário (à maneira do geógrafo e do naturalista, por exemplo, que se dedicam à descrição do mundo) e construir desenhando (tal qual o faz a geometria, ao propor formulações de realidades no que as descreve, geometricamente). Por sua vez, inventar corresponde tanto ao encontro

daquilo que já estava ali (como nas atividades do arqueólogo, que inventa os objetos por ele desenterrados) como à criação de algo novo (o despontar de uma ideia, de um conceito ou de uma imagem) (Ibid, p. 61).

Pode-se dizer, assim, que o projeto se situa a meio caminho entre descrição e invenção (do latim, *inventio*, “achado, descoberta”, e *invenire*, “descobrir, achar”). Tomado entre tantas acepções e entendimentos possíveis, o projeto em paisagismo, notadamente, permite reforçar a ambivalência característica do ato projetual. Se, por um lado, temos a possibilidade de criar o novo à medida que permitimos o desvelar, sob formas sensíveis, de traços fisionômicos da Terra, da natureza e de nossa indissociável relação com ela, por outro lado, mediante intervenções projetuais de caráter paisagístico, designamos, naquilo que sempre existiu, mas que permanece latente, condições para a experiência sempre inédita e sempre atual da paisagem. Em outros termos, reconhecer e apontar possibilidades subjacentes àquilo que se oferece comumente ao olhar já pode ser considerado, em caso extremo, uma forma de intervenção.

7

A contextura dos aspectos do sítio, na qual comparecem dados geográficos não manifestos a serem valorizados – a vista de uma colina, o trecho de um rio meândrico, a vegetação que recobre campos e várzeas –, constitui a própria matéria do projeto. Segundo Besse, o paisagista se define, entre os especialistas das artes do habitar, como o portador do sítio e de suas potências programáticas (Ibid, p. 56). No projeto em paisagismo, o solo é admitido em sua espessura, uma espessura que não é apenas material, mas que acolhe a sobreposição de camadas de sentidos passados e na qual se reservam energias e potências futuras; o território é assumido a partir das relações complexas que estabelece com as áreas que o envolvem; o meio natural é abordado sob a perspectiva do encontro sensível que estabelecemos com ele (Ibid, p. 58).

O enfoque contextual ou, nos termos de Besse, a problemática da “tecelagem”, é preponderante para a definição precisa dos modos pelos quais se opera a ação própria do paisagista. O autor relembra que a palavra contexto remete à ideia de “tecer com” e que, sob essa ótica, o projeto em paisagismo transita pela ordem da tecelagem

compartilhada entre as intenções projetuais, os desígnios propostos pelo projetista, de um lado, e os aspectos sensíveis da Terra, enquanto matéria da qual o projeto se investe, de outro. Dessa trama, que não pode ser tecida senão pelo contato direto entre o homem e a natureza, o pensamento da paisagem emerge para o paisagista, segundo Besse, como um pensamento do possível ou, mais precisamente, como “a busca dos possíveis contidos no real” (Ibid, p. 60).

Em outros termos, o projeto assume a possibilidade de inventar um território no que se dispõe a representá-lo e a descrevê-lo. Contudo, Besse sublinha que essa invenção possui natureza singular, visto que aquilo que se inventa já está presente no território, embora não fosse conhecido até então. A invenção projetual revela existências incógnitas e, com isso, libera um novo plano da realidade, o qual não seria visto se não fosse pensado e desenhado – ou, em outras palavras, projetado. Num gesto que é tão descritivo quanto inventivo, o projeto permite que sejam tecidos vínculos entre os signos da Terra que permanecem velados e que, da urdidura resultante, sejam expressas formas animadas pelas matérias da natureza. A interação do homem com a Terra, por meio da paisagem assumida pela perspectiva do projeto, ocorre

como se a inteligência humana viesse inserir-se no movimento do mundo para destacar nele certos elementos e reatar ligações entre esses elementos, como se a inteligência humana participasse, no fundo, da criação do mundo (Ibid, p. 62).

O projeto em paisagismo, assim, não apenas corresponde à invenção de novas formas, mas cria, sobretudo, as condições necessárias ao desvelamento daquilo que existe, em latência ou em potência, mas que não pode ser reconhecido por não se apresentar ainda (ou por apresentar-se mal). Mesmo as situações mais triviais da cidade ou os espaços que raramente são percebidos na vivência cotidiana podem apresentar potenciais paisagísticos. As paisagens que neles existem, em potência, podem vir à tona por meio de intervenções projetuais que se engajem da diversidade de texturas, de formas, de cores e de arranjos e da abertura ao porvir pela qual, muitas vezes, a natureza se apresenta, com a naturalidade que lhe é própria, nesses espa-

ços. Acreditamos que essa potencialidade corresponde, em suma, à possibilidade de expressão da potência originária da natureza, isto é, das forças telúricas pelas quais a natureza desponta, rusticamente, sobre a Terra e dos modos pelos quais, mesmo nos espaços mais banais da cidade, se manifestam as relações que estabelecemos, paisagisticamente, com a natureza.

Se assumido como ato inconcluso, no qual as intencionalidades permanecem abertas às manifestações do imprevisto, do inusitado, acolhendo-as e coexistindo a elas, o projeto em paisagismo pode assimilar o potencial paisagístico dos mais diversos espaços – dos mais exuberantes aos mais triviais –, no sentido de afirmar a inconclusão própria à paisagem. Nos termos de Besse (2014, p. 66),

o mundo é uma totalidade inacabável, mas também um meio no qual vivemos. Aprendemos que a paisagem faz parte da nossa vida, que o horizonte é uma dimensão do nosso estar no mundo. Projetar é, portanto, primeiramente querer esse inacabamento, e a responsabilidade do projetista, quando se trata da paisagem, talvez resida nisto: é o portador do inacabamento, isto é, das significações em reserva, dos horizontes espaciais e temporais dentro mesmo da localização, dos futuros.

9

Descobertas, desvelamentos, descrições

Descobrir o existente pode ser entendido, em grande medida, como uma forma de invenção. Para discutirmos, no âmbito da paisagem, as relações estabelecidas entre o que existe e o que vem a existir e entre o que se descobre e o que se inventa, vale retomarmos o pensamento de Jean-Marc Besse a partir de seu ensaio “As cinco portas da paisagem”. Como sugere o título, as questões centrais desse texto são a multiplicidade e a mobilidade dos conceitos de paisagem, decorrentes da fragmentação profissional e acadêmica das disciplinas diversas que assumem a paisagem enquanto campo de atuação, de intervenção e de investigações teóricas e práticas. Nesse sentido, o autor salienta que a paisagem não é objeto, apenas, dos trabalhos de paisagistas, arquitetos ou jardineiros, mas também o meio pelo qual se desenvol-

vem os estudos de sociólogos, antropólogos, geógrafos, historiadores, filósofos, escritores, poetas (Ibid, p. 11). Frente à diversidade de entradas e enfoques pelos quais ela é abordada, a paisagem se oferece de formas distintas que mobilizam referências intelectuais próprias a cada área do conhecimento que dela se ocupa.

Entre tantas acepções diversas, quando entendida como experiência fenomenológica, “a paisagem é primeiro vivida e depois, talvez, falada, sendo que a palavra procura, aqui, sobretudo prolongar a vida, ou melhor, o vivo que faz da paisagem uma experiência” (Ibid, p. 47). Em seu momento inicial, no ato que a origina e que a mantém em vigência, a paisagem é uma experiência muda. Ela se dá num espaço poroso e comum (Ibid, p. 48), no qual é possibilitada a saída do sujeito para além de sua subjetividade no que ele se permite ir ao encontro da realidade concreta e objetiva da Terra, a qual se destitui, por sua vez, de sua objetividade.

Na experiência da paisagem, a vida subjetiva se dá na beira das coisas (Ibid, p. 49), num meio que não se identifica inteiramente nem com a vida interior ou com a subjetividade pessoal nem com a realidade concreta ou com a objetividade das existências que nos rodeiam. A desobjetivação inerente à experiência da paisagem, sob essa ótica, corresponde, igualmente, a uma dessubjetivação, posto que a ideia de experiência pressupõe a exposição do ser para fora de seus limites e a sua disposição a descobertas as mais diversas. Besse considera que

nesse sentido, a paisagem é, literalmente, “isso” que põe o sujeito fora de si mesmo. Mas não para afundá-lo no objeto pois, justamente, também não há objeto, no sentido da ciência e da consciência representativa, diante desse sujeito que perde qualquer estabilidade (Ibid, p. 49).

A mudez inerente à fruição paisagística depreendida do pensamento de Besse, contudo, permanece aberta à possibilidade da fala, de enunciações e evocações da experiência efetiva por meio da linguagem – pictórica (*in visu*), textual, espacial (*in situ*) e mesmo musical, podemos dizer. A essa possibilidade de dizer a mudez ou o

indizível, de fazer aparecer aos olhos o invisível, correspondem os “inventários paisagísticos”, por assim dizer, que não se limitam a descrever as descobertas e os desvelamentos que caracterizam a experiência da paisagem, mas também os mantêm abertos a enunciações e a descobertas futuras.

Mas como descrever, Besse questiona, o espaço da paisagem que nos transpassa e nos impregna? Como falar da paisagem aquém e além da representação e do discurso objetivos? E, mais ainda, como fazer a paisagem aparecer, como deixá-la falar em seus próprios termos, nos termos dos desvelamentos e das descobertas que ela encerra? As possibilidades de dizer a paisagem, isto é, de mostrá-la como experiência fundamental, originária, de convivência com o mundo, são exíguas e se restringem, segundo o autor, à arte, enquanto poema, e, talvez, à mística. A arte se relaciona à possibilidade de enunciação da paisagem não por sua capacidade de representá-la, mas porque pode apresentá-la enquanto tal, porque ela a mostra. A autêntica apresentação da paisagem, seja pela pintura, seja pela palavra, seja *in situ*, pelo fazer em paisagismo, talvez resida, Besse avalia, “nessa arte de manter o seu segredo, de indicar a sua presença, ou a sua passagem, sem procurar medir essa presença” (Ibid, p. 53).

11

Caminhadas, errâncias, derivas

Por meio das caminhadas desinteressadas ou propriamente errantes, apresenta-se a diluição mútua entre objetividades e subjetividades ou, ainda, o extravio comum entre sujeito e objeto – condição necessária à experiência fenomenológica da paisagem. Ao longo do caminhar, no âmago do cansaço que dele decorre, fazemos o mundo aparecer para nós no que nós mesmos nos fazemos aparecer, compartilhando com ele o meio da paisagem. A prática desinteressada da caminhada indica, justamente, que a “vida” ou a “experiência vivida” da paisagem não corresponde a projeções da vida interior, da subjetividade pessoal; ela reafirma a paisagem enquanto evento singular do encontro entre exterioridades e interioridades (Ibid, p. 49).

O andar desinteressado ou mesmo insólito, desprovido de rumos, de rotas ou de qualquer intenção que o justifique em termos pragmáticos, por sua vez, é gesto raro nas grandes cidades contemporâneas. Estas práticas de espaço, em seu caráter indeciso ou desinteressado, oferecem oportunidades indispensáveis ao reconhecimento e à experiência sensível da cidade e da natureza que a permeia. Para que sejam apreciados, sensivelmente, os aspectos dos espaços que escapam à apreensão cotidiana, cumpre adotar posturas que subvertam a rotina, o pragmatismo e a objetividade dos deslocamentos corriqueiros; cumpre remontar à perspectiva nomádica – e à sua origem etimológica no grego *nomas*, termo relativo ao que é vagabundo, errante, sem destino e, também, às pastagens que rodeavam, ao acaso, as antigas cidades gregas; cumpre assumir o deslocamento errático e as derivas como forma de vivência da cidade, por meio da qual são permitidos e reanimados os encontros imprevistos, a surpresa, o estranhamento, o encanto que as existências insuspeitas presentes em seus espaços podem infundir em nós (Pintura 1).

12

Pintura 1 - Escola de Atenas (Rafael Sanzio, 1511).



Fonte: Wikimedia Commons, reprodução fotográfica de domínio público disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escola_de_Atenas.jpg, acessado em 28 de julho de 2020.

Inerente à condição do homem enquanto ser bípede, em sua postura vertical, o ato de caminhar se associa intimamente à capacidade sensorial e às dimensões sensíveis humanas. Desde suas origens, o homem reconhece os espaços à sua volta à medida que os atravessa, lançando o olhar ao horizonte e mantendo o corpo em contato direto, em atrito com a materialidade da Terra. Pelo andar, nos são desvelados aos olhos, ao olfato, à pele, os traços sensíveis da realidade que nos circunda. Pelo caminhar, estabelecemos ligações sensíveis e concretas entre os lugares que atravessamos.

Ao comentar a paisagem enquanto experiência de desvelamento sensível da natureza, Jean-Marc Besse aponta o caminhar como ato diretamente relacionado ao reconhecimento e à crítica do real. Longe de ser uma prática meramente mecânica ou fisiológica, o andar permite a ativação da sensibilidade pela qual nos relacionamos com o mundo. Sob essa visada, colocar-se em movimento é um ato estético de caráter fundamentalmente criativo, pelo qual espaço e caminhante modificam-se mutuamente. Ao abordar a paisagem como experiência fenomenológica, o autor se refere ao caminhar como ato que não se reduz ao “estar-aí” no mundo, que significa

[...] estar no mundo de maneira inquisitiva: caminhar é questionar o estado do mundo, é avaliá-lo no que ele pode oferecer aos homens que nele se encontram; caminhar é uma experimentação do mundo e dos seus valores. A caminhada, de fato, requalifica o espaço, no próprio sentido do termo: ela lhe dá novas qualidades, novas intensidades (Ibid, p. 55).

Abordagens distintas, mas compatíveis com a perspectiva fenomenológica pela qual Besse aponta o potencial estético de requalificação do espaço inerente ao ato de caminhar, podem ser reconhecidas em experimentações artísticas e movimentos culturais bastante variados. Remontando a condições propriamente nomádicas, as caminhadas foram trazidas à tona no bojo de diferentes procedimentos pela vanguarda dadaísta, nos anos 1920, e levadas às últimas consequências pela Internacional Situacionista, na década de 1950. Em seu caráter primevo, o nomadismo apresen-

ta relevos e significados diversos quando assumido por diferentes culturas e etnias. Como pretendemos aferir pelos casos que serão a seguir comentados, a adoção das caminhadas como modo de propiciar a diluição mútua entre sujeito e objeto, pressuposta na compreensão fenomenológica da fruição paisagística e do fazer projetual em paisagismo, pode remontar a aspectos originários da condição humana, isto é, ao homem compreendido em sua condição fundamentalmente sensível, como o ser que, ao se deslocar, dispõe-se à experiência estética dos aspectos da Terra.

No âmbito religioso, o andar apresenta dimensões míticas que remontam às noções de êxodo, de diáspora, de exílio, de isolamento, de passagem entre vidas e entre mundos, e se atualiza em ritos de peregrinações, romarias, pregações, procissões, jornadas, penitências. Nos campos da literatura e da filosofia, são diversas as abordagens que, historicamente, se referem ao andar errático enquanto método de abertura do pensamento – como nas práticas de Sócrates, em seu pensamento caminhante registrado nos diálogos platônicos, e, mais tarde, de Aristóteles e de seus discípulos peripatéticos – ou enquanto ato ambivalente, preconizando, a um só tempo, a introspecção do indivíduo e sua dissolução com o meio – como na figura do *flâneur* de Charles Baudelaire observada por Walter Benjamin. Sob o ponto de vista antropológico, o nomadismo significa meio de vida – para os tuaregues, sobre as areias do Saara, para os antigos *kawesqar*, em suas canoas sobre as águas chilenas, para os ciganos, em seus assentamentos provisórios espalhados pelo mundo – e caminho para a morte – manifesto pelos tupis-guaranis ao se suicidarem coletivamente em busca da Terra sem mal.

Nas primeiras décadas do século XX, momento em que diferentes experiências no campo das artes remontam aos significados do nomadismo primitivo, do homem enquanto ser andante, os percursos erráticos e as derivas adquirem o estatuto de ato estético e político. As vanguardas modernistas, ao proporem diferentes abordagens do andar enquanto forma de intervenção urbana, voltam-se ao sentido ancestral da ideia de deslocamento e percurso. As caminhadas passavam a ser abordadas não apenas como forma de reconhecimento objetivo do mundo, mas, sobretudo, como possibilidade do indivíduo se perder e se maravilhar em espaços familiares ou com-

pletamente desconhecidos, tendo em vista que

perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de que o espaço nos domine. São momentos da vida nos quais começamos a aprender com o espaço que nos rodeia [...] (LA CECLA, 1988 apud CARERI, 2002, p. 46).

A vanguarda Dadaísta, ao propor uma série de visitas-excursões por Paris em 1921, inaugura o interesse da arte moderna pela negação dos espaços expográficos de renome, tradicionalmente reservados à arte, tendo em vista a reconquista do espaço urbano. Trata-se de incursões realizadas, sobretudo, em meio aos espaços banais da cidade. Estas visitas, na medida em que reconduziam olhares estéticos pelo lugar da vida cotidiana, se constituíam em meio, em procedimento artístico pelo qual a realidade seria superada pela arte – em conformidade à ideia de antiarte introduzida pela vanguarda. Enquanto ato criador, as visitas dadaístas eram entendidas como um gesto irrepresentável: as noções de movimento e de percurso deveriam ser mantidas em sua dimensão atual, em sua realização efetiva pelos bairros parisienses (Fotografia 1). Mais do que isso, o ato de percorrer o espaço era assumido como forma estética capaz de substituir a representação e, desse modo, subverter os sistemas tradicionalmente estabelecidos para a arte (Ibid, p. 70).

Fotografia 1 - Visita-excursão dadaísta por Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 1921.



Fonte: PARINAUD; RIBEMONT-DESSAIGNES, 1957. In: CARERI, F. Walkscapes – walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 77.

Se o ato de caminhar deu corpo às experiências dadaístas relacionadas às visitas organizadas por Paris em princípios dos anos 1920, por outro lado, a perspectiva propriamente errante, francamente aberta ao imprevisto e às dimensões incógnitas do espaço, foi assumida em outras experiências artísticas realizadas na mesma época. Em 1924, um grupo de artistas parisienses deixou o espaço urbano com vistas à possibilidade de imersão na natureza. O quarteto ligado às vanguardas surrealistas, do qual fazia parte Andre Breton, não se orientou por percursos previamente estabelecidos. A experiência se constituiu em uma viagem errática pelo vasto território natural na região central da França, ao longo de bosques, campos, trilhas e pequenas aglomerações rurais. Ao reconhecer o comparecimento de dimensões oníricas no ato de caminhar, o grupo definiu a experiência como uma deambulação. Com efeito, a experiência realizada deu expressão, em ato, ao sentido do termo deambular – do latim

de –, para fora, para além dos limites, e *ambulatio*, caminhar¹.

À medida que se experimentava percursos evitando qualquer forma de orientação, era revelado ao grupo de artistas o que os surrealistas chamaram zonas inconscientes do espaço. A intenção de superar os limites do real se via acompanhada da vontade de retorno aos espaços vastos e desabitados, situados à margem das terras cultivadas e dos espaços urbanizados (Ibid, p. 82). Na experiência do percurso empreendido pelos surrealistas parisienses, o espaço emergia em sua condição ativa, dotado de caráter próprio e de humores suscetíveis a mudanças pelos quais é dada sua interação direta com os indivíduos em deambulação. Sob essa perspectiva, o território percorrido é assumido como ente empático que, por meio da desorientadora experiência da deambulação, estabelece intercâmbios recíprocos com o ser caminhante manifestos em dimensões que excedem a consciência.

Se, por um lado, as visitas-excursões dadaístas revelaram espaços onde o banal e o corriqueiro da cidade ironizavam os ideais burgueses de modernidade, as deambulações surrealistas empreendidas para além das áreas urbanizadas, por sua vez, estabeleciam diálogos com os fundamentos nascentes da psicanálise, reconhecendo nos territórios atravessados a existência de zonas do inconsciente. Ainda que as viagens de Breton e de seus colegas pelo interior da França não tenham tido prosseguimento nas atividades do grupo, o ato de deambular pelas zonas marginais de Paris se tornou uma das atividades mais praticadas por outros artistas ligados ao surrealismo durante os anos seguintes. Segundo Careri (Ibid, p. 87), um dos pontos de proximidade entre as experiências surrealistas deste período com aquelas que seriam empreendidas pela Internacional Situacionista, três décadas mais tarde, refere-se à intenção de dar expressão à percepção do espaço urbano por meio do caminhar errático e de sua evocação por intermédio de mapas. As investigações por parte dos surrealistas dos anos 1920 acerca das possibilidades de representação das deambulações deram corpo a mapas influenciados, os quais se baseavam na percepção e nas variações que nela ocorrem ao longo das caminhadas, visando, assim, à expressão, por meio da cartografia, das pulsações que a cidade e seus arredores provocam nos

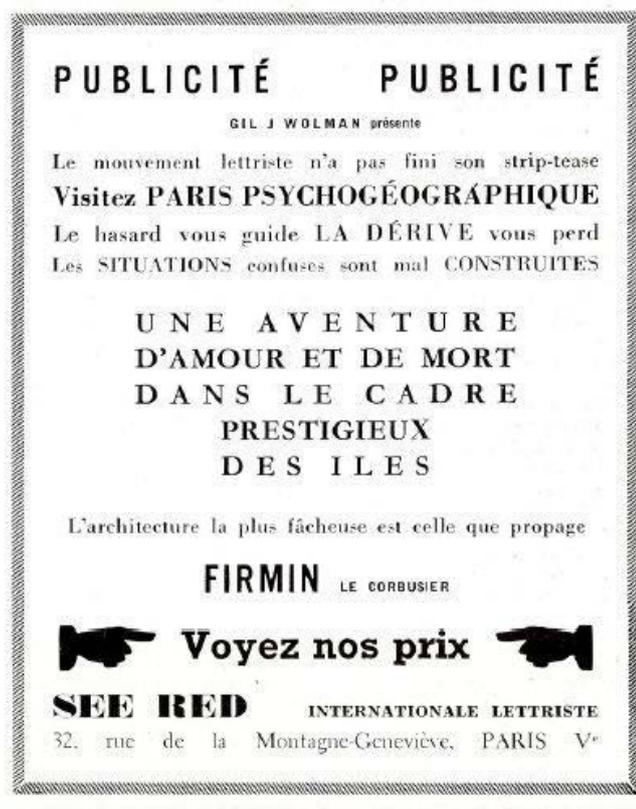
1 [HTTP://ORIGEMDAPALAVRA.COM.BR/SITE/PALAVRAS/DEAMBULAR/](http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/deambular/), ACESSADO EM 08 DE JULHO DE 2017.

afetos dos transeuntes.

Se a perspectiva nomádica participou das experiências surrealistas enquanto deambulação, por outro lado, a palavra de ordem para os situacionistas, a partir dos anos 1950, era a deriva. O andar errático, desenraizado, desprovido de justificativas lógicas ou objetivas, assumia relevos específicos quando praticado pelos artistas da Internacional Situacionista, o que justificava a adoção da deriva como termo central de um conjunto de reflexões e de práticas propostas: oriunda do latim *derivare*, que pode ser compreendido como mudar de lugar uma corrente de água, a palavra deriva é formada pelo prefixo *de-*, indicando afastamento, e *rivus*, que pode ser traduzido como arroio ou rio. A ideia de deslocamento errático, de mudança de curso ao acaso a partir da noção de deriva, não dizia respeito, apenas, à possibilidade de acesso aos espaços inconscientes da cidade, como pretendiam os surrealistas, mas, sobretudo, a um procedimento de investigação dos efeitos psíquicos produzidos pela cidade nos indivíduos que nela habitam. Apoiando-se nos conceitos da psicogeografia, as derivas situacionistas propunham a experimentação de modos alternativos de habitar e de praticar a cidade.

Mais do que isso, a Internacional Situacionista almejava a constituição de territorialidades pelas quais fossem restabelecidas as múltiplas formas de nomadismo, progressivamente restringidas e confinadas nas cidades modernas. Contrários aos preceitos do urbanismo funcionalista manifestos na Carta de Atenas, os situacionistas viam na prática das derivas oportunidades de ruptura com o pragmatismo da cidade-máquina pressuposto nos projetos urbanos modernos (Cartaz 1). Nesse sentido, o urbanismo era assumido pelos situacionistas como ideologia e, sobretudo, como prática a ser subvertida a partir da perspectiva nomádica. Com isso, os assuntos que interessavam aos situacionistas e que eram abordados em seus textos não se limitavam à concretude da cidade, mas transitavam, também, pelo cotidiano, pela arquitetura, pelas práticas coletivas de criação artística e pelas maneiras de fruição dos espaços urbanos, tendo em vista a possibilidade de deformá-los (ANDRADE, 1993, p. 11).

Cartaz 1 - "Visite Paris Psicogeográfica" (Internacional Lettrista, 1955).



19

Fonte: WOLMAN, 1955. In: CARERI, F. Walkscapes – walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 93.

A poética do gesto era estendida, por meio das derivas situacionistas, à dimensão do urbano. Diferente do passeio e, sobretudo, das excursões turísticas, a deriva atribuía expressão ao nomadismo por meio do gesto largo da perambulação. Enquanto ato de resistência contra os efeitos do urbanismo moderno, em seu caráter disciplinador e inibidor dos desejos humanos, as derivas situacionistas buscavam frestas pelas quais seria possível a ruptura com a banalização da vida cotidiana. Tendo como fonte os estudos do comitê psicogeográfico de Londres acerca da noção de deriva experimental, a Internacional Situacionista assumia a cidade enquanto “a representação que os cidadãos têm dela, isto é, a cidade enquanto usina do imaginário social” (ANDRADE, 1993, p. 17).

Por meio da construção de situações, a Internacional Situacionista lutava pela

autonomia dos lugares resgatando a ludicidade latente no meio urbano. O caráter aparentemente estático da cidade era subvertido e, no jogo das derivas, o papel do público era redefinido, passando de figurante, de mero coadjuvante passivo, a vivificador, dotado da capacidade de intervir efetivamente na cidade. Nas derivas empreendidas pelas ruas e por quarteirões da metrópole parisiense, reconhecia-se, em seus espaços mais triviais, núcleos de densidade insuspeitos, forças obscuras subjacentes às formas da cidade, pelas quais se revelavam signos cotidianamente despercebidos (Ibid, p. 18). Em substituição ao espaço funcional da cidade-máquina, a Internacional Situacionista propunha o espaço existencial enquanto local de encontros e percursos infinitos, manifesto em territórios de irrupção de desejos desvelados em meio à cidade por meio da errância praticada ludicamente.

O acaso, em detrimento do previsível, marcava o caráter libertário das derivas situacionistas; o efêmero era preferido em relação ao permanente; a forma era renunciada enquanto possibilidade de aceitação de todas as formas; o andar errático oferecia oportunidades de abertura ante os cerceamentos impostos à vida cotidiana na cidade moderna. A presença do acaso na deriva, com efeito, é absolutamente distinta dos eventos que, casualmente, podem se apresentar aos passeios. A deriva anima em seus praticantes um sentimento específico que, segundo Guy Debord, autor da “Teoria da deriva”, seria próprio dela.

Ao se especializarem na exploração do jogo, isto é, O grande jogo do porvir², os situacionistas, segundo Constant, compreendiam que os aspectos visuais das cidades se associam diretamente aos efeitos psicológicos que eles podem provocar. A perspectiva nomádica assumida pelos situacionistas não se limitava à prática do andar errático pela cidade, mas pode ser identificada, também, nos modos pelos quais eram compreendidas as noções de tempo, de transformações, de possibilidades ou potências. O urbanismo proposto pela Internacional Situacionista, segundo Constant, deveria se encarregar não apenas da produção das cidades e de suas funções, mas também dos usos que delas se faz ou se imagina fazer. A ideia de passagem ou de

2 CONSTANT. LE GRAND JEU À VENIR. POTLATCH - INFORMATIONS INTÉRIEURES DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE NO.1. PARIS: 1959. TRAD. ESTELA DOS SANTOS ABREU. IN. JACQUES, PAOLA BERENSTEIN (ORG.). APOLOGIA DA DERIVA - ESCRITOS SITUACIONISTAS SOBRE A CIDADE. RIO DE JANEIRO: CASA DA PALAVRA, 2003.

deslocamento, de alternância rápida entre lugares, era compatível com o entendimento de que a cidade deveria se alterar ao longo do tempo, de que os usos e as funções do urbano se transformariam em função das condições sociais que os permitem. Nesse sentido, a concepção situacionista de urbanismo é fundamentalmente dinâmica e, a partir dela, considerava-se “que o caráter variável ou móbil dos elementos arquitetônicos é condição para uma relação flexível com os acontecimentos que neles serão vividos” (CONSTANT in JACQUES, 2003, p. 98), devendo ser evitados os elementos estáticos ou inalteráveis.

Constant afirmava que os lazeres futuros e as novas situações que a Internacional Situacionista começava a construir deveriam mudar profundamente as bases funcionalistas sobre as quais havia se fundado o urbanismo moderno. Segundo o autor, a deriva se constituía num meio eficaz de estudar certos fenômenos do cenário urbano: “a animação de uma rua, o efeito psicológico de várias superfícies e construções, a mudança rápida do aspecto de um espaço por meio de elementos efêmeros” (Ibid, p. 99).

Em sua Introdução a uma crítica da geografia urbana³, Guy Debord afirma que, dentre as histórias de que participaram os situacionistas, com ou sem interesse, o único aspecto que lhes importa e pelo qual se apaixonam “é a pesquisa, fragmento por fragmento, de um novo modo de vida” (DEBORD in JACQUES, 2003, p. 39). Diante da necessidade de definição de áreas provisórias de observação, os situacionistas elegem as ruas como cenário no qual podem ser constatados certos processos ligados ora ao acaso, ora ao previsível.

Dentre tais processos, Debord sublinha as mudanças bruscas do cenário de uma rua, a possibilidade de divisão de uma cidade em zonas de climas psíquicos distintos, as diferenças na topografia afetiva – relacionada não ao relevo, mas às oscilações de humores e de sentimentos – que devem ser seguidas por passos a esmo. Estes fenômenos parecem ser deixados de lado na vida cotidiana ou, ao menos, eles raramente são percebidos em relação às causas que os provocam, as quais devem

³ DEBORD, GUY-ERNEST. INTRODUCTION À UNE CRITIQUE DE LA GÉOGRAPHIE URBAINE. LES LEVRES NUES NO. 6. PARIS: ED. ALLIA, 1955. TRAD. ESTELA DOS SANTOS ABREU. IN: JACQUES, PAOLA BERENSTEIN (ORG.). APOLOGIA DA DERIVA - ESCRITOS SITUACIONISTAS SOBRE A CIDADE. RIO DE JANEIRO: CASA DA PALAVRA, 2003.

ser esclarecidas mediante uma análise mais profunda, que permita que delas se tire partido (Ibid, p. 41).

Por meio da prospecção de situações a ser empreendida erraticamente na atualidade do meio urbano, Guy Debord avalia ser possível o desvelamento do belo. A beleza a que o autor se refere, contudo, não corresponde à beleza plástica, propriamente, mas sim à beleza de situação. Trata-se do sentimento causado pela “apresentação, tão emocionante, de uma soma de possibilidades” (Ibid, p. 41). Em relação à beleza das situações, Debord avalia a necessidade da renovação dos meios pelos quais ela pode ser trazida à tona, representada e evocada.

Assumido por Debord em sua Teoria da deriva⁴ “como uma técnica de passagem prematura através de ambientes variados” (DEBORD in ANDRADE, 1993, p. 27), o conceito da deriva, entre os diversos procedimentos situacionistas, se liga indissolúvelmente à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo pelos quais ela se distingue fundamentalmente das noções clássicas de viagem ou de passeio. A presença do acaso na deriva, por sua vez, é absolutamente distinta dos eventos que, casualmente, podem se apresentar aos passeios. A deriva anima em seus praticantes um sentimento específico que, segundo Debord, seria próprio dela.

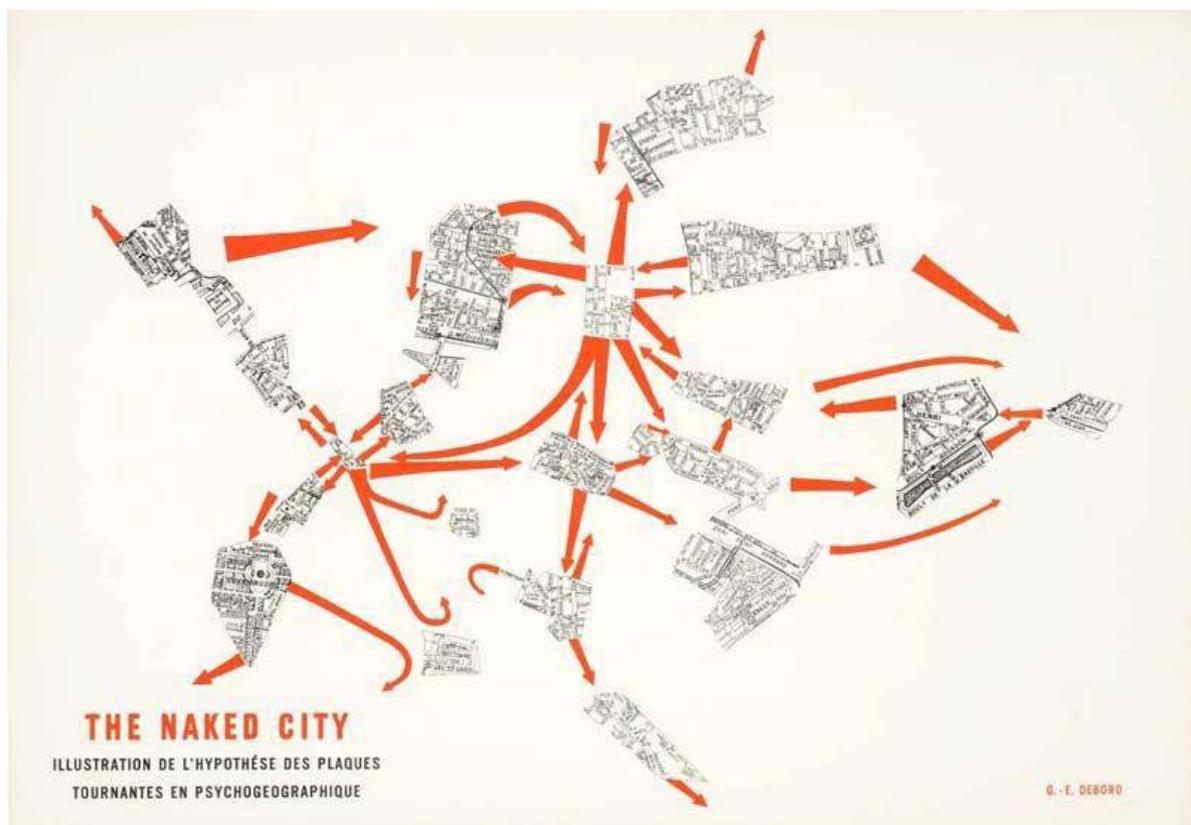
Assim, o modo de vida pouco coerente, e mesmo algumas brincadeiras consideradas duvidosas, que sempre estiveram sob benevolência em nosso entorno, como por exemplo se introduzir de noite nos pisos das casas de demolição, percorrer sem parar Paris de carona durante uma greve dos transportes, sob pretexto de agravar a confusão fazendo-se conduzir não importa onde, entrar nesses subterrâneos das catacumbas que são proibidos ao público, destacariam um sentimento mais geral que não seria outro senão o sentimento da deriva. O que se pode escrever vale somente como senha nesse enorme jogo (Ibid, p. 28).

A passagem da deriva desde a dimensão do gesto à investigação das possi-

4 DEBORD, GUY-ERNEST. THÉORIE DE LA DÉRIVE. LES LEVRES NUES NO. 9. PARIS: ED. ALLIA, 1956. TRAD. CARLOS ROBERTO MONTEIRO DE ANDRADE. IN. ANDRADE, CARLOS ROBERTO MONTEIRO DE. À DERIVA - INTRODUÇÃO AOS SITUACIONISTAS. REVISTA OCULUM - N. 4. P. 16 -19. CAMPINAS: PUC-CAMPINAS, 1993.

bilidades de sua representação – ou de registro das senhas do grande jogo do andar errático – foi abordada por Gilles Ivain no texto intitulado Formulário para um novo urbanismo. Segundo o teórico, a atividade principal dos habitantes em conformidade ao urbanismo proposto será a deriva contínua, por meio da qual seriam constatadas “as mudanças de paisagem, de hora em hora” (IVAIN in ANDRADE, 1993, p. 25), e pela qual seria possibilitada a expatriação completa. A continuidade da deriva, em que pese o inevitável desgaste inerente aos gestos, seria garantida pelo registro das experiências empreendidas, isto é, pelas tentativas de representação das derivas (Colagem 1).

Colagem 1 - “The Naked City, illustration de l’hypothèse des plaques tournantes”.



Fonte: DEBORD, 1957. In. CARERI, F. Walkscapes – walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 107.

Além disso, a dimensão cósmica à qual se abrem os espaços ignorados da cidade e a ancestralidade sobre a qual o urbano se assenta são temas centrais abor-

dados por Gilles Ivain. O autor afirma que “todas as cidades são geológicas e não se pode dar três passos sem encontrar fantasmas, armados com todo o prestígio de suas lendas” (Ibid, p. 21). Ainda que a cidade moderna tenha se fechado de modo a atender a critérios práticos e funcionalista, o meio urbano é marcado por pontos de referência que trazem à tona, insistentemente, o passado e a reminiscência de existências ancestrais. Com efeito, Ivain aponta que há situações que propiciam ângulos móveis e perspectivas fugazes pelas quais é possível entrever as configurações originais do espaço, ainda que este reconhecimento permaneça fragmentário. A proposta colocada pelo autor, tendo em vista a possibilidade de vivência efetiva daquilo que sobrevive, em latência, em meio ao urbano, vai no sentido da ruptura com as civilizações mecânicas e com a arquitetura fria “que conduzem, no fim das contas, aos fazeres aborrecidos” e da invenção, por meio da prática da deriva, de “novos cenários móveis” (Ibid, p. 21).

Parece-nos cabível salientar as relações entre a proposta de Gilles Ivain de fazer emergir, a partir de fragmentos, a ancestralidade do embasamento a partir do qual se originam as formas das cidades, e que nelas permanece latente, e as tentativas, no presente estudo, de trazer à tona o potencial paisagístico dos espaços residuais mediante o reconhecimento das manifestações da natureza propiciado pela imersão, pelo contato fenomenológico e direto com os interstícios da cidade. Cumpre destacar, também, nestas considerações que antecedem a apresentação dos espaços irresolutos empiricamente investigados, a convergência entre a perspectiva pela qual analisamos a persistência da natureza no urbano e o modo de entrada pelo qual a Internacional Situacionista abordava as ideias de ausência e de presença.

Considerações finais

Procuramos inferir que o ato desinteressado do caminhar designa no espaço um limite em movimento, isto é, bordas móveis, fronteiras provisoriamente estabelecidas entre o ser caminhante e os aspectos sensíveis do mundo. Há certa porosidade nas linhas que o andar desenha no espaço que as mantém em aberto à travessia

sensível, às interferências mútuas entre o ser que caminha e as realidades atravessadas. Ao caminharmos em errância, isto é, desprovidos, ainda que provisoriamente, de rumos, destinos ou itinerários, nos colocamos à disposição do desconhecido sem a pretensão de reconhecê-lo ou de delimitá-lo em sua totalidade.

Pelas caminhadas, nos dispomos à descoberta e à possibilidade de desvelamentos daquilo que, corriqueiramente, não é apreendido sensivelmente. Oferecendo-se, assim, como prática pela qual pode ser reconhecido o potencial paisagístico dos espaços da cidade, o ato de caminhar assumido a partir da perspectiva nomádica pode constituir, a um só tempo, o meio necessário às descobertas daquilo que já existe e às invenções daquilo que pode vir a existir. Em última instância, se tomado em sua dimensão estética e criadora, o ato de caminhar pode ser compreendido como o gesto primeiro do projeto.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. À deriva - Introdução aos situacionistas. Campinas: **Revista Oculum**, PUC-CAMPINAS - n. 4, 1993, p. 16 -19.

BERQUE, A. O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In: **Filosofia da Paisagem** – uma antologia. Coordenação: Adriana Veríssimo Serrão. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

BESSE, J-M. **O gosto do mundo**. Exercícios de paisagem. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

BESSE, J-M. **Cartographeur, construire, inventer. Notes pour une épistémologie de la démarche de projet**. Marseille: Les Carnets du paysage, École nationale supérieure du paysage, n. 7, 2001, p. 126-145.

BESSE, J-M. **Ver a Terra**. Seis ensaios sobre a paisagem e a geografia. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARCHIA, G. Per una filosofia del paesaggio. In. **Estetica e paesaggio**. Coordena-

ção: Paolo d'Angelo. Bolonha: Il Mulino, 2009.

CARERI, F. **Walkscapes** – walking as na aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**, 1: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2012.

JACQUES, P. (org.) **Apologia da Deriva** – escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LASSUS, B. L'obligation de l'invention: du paysage aux ambiances successives. In: **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Coordenação: Augustin Berque. Ceyzérieu: Éditions Champ Vallon, 1994.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

STRAUS, E. **Du sens des sens**. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie. Trad. do original alemão por G. Tines e J.-P. Legrand. Grenoble: Jérôme Millon, 2000.

RECEBIDO EM: 27/05/2020

APROVADO EM: 22/07/2020

PUBLICADO EM: 05/08/2020