

Deriva parada: uma experiência de perder-se n(a) cidade*

Janaína Bechler**

RESUMO

Esse trabalho partilha uma experiência de “Deriva Parada”, termos em si contraditórios e que ganharam sentido juntos nesta prática, realizada ao longo de dois anos em uma parede da Rua dos Andradas – a Rua da Praia, no centro de Porto Alegre, que discuti e aprofundei em minha tese de doutorado. Mobilizando a memória involuntária, levando em conta as associações livres e em fluxo narrativo, apostamos nas categorias do *qualquer*, do *impessoal* e do *neutro* como modo de relações possíveis entre o singular e o coletivo, borda essa que tensiona concepções de espaço, território, cidade, subjetividade e, principalmente, de experiência urbana.

Palavras-chave: EXPERIÊNCIAS URBANAS; NARRATIVAS URBANAS; SUBJETIVIDADE; DERIVA; TRANSMISSÃO DAS EXPERIÊNCIAS URBANAS.

Stop drift: an experience of lose yourself (in) the city

ABSTRACT

This work shares an experience of “Deriva Parada”, terms that are contradictory in themselves and that gained meaning together in this practice, carried out over two years on a wall in Rua dos Andradas – Rua da Praia, in downtown Porto Alegre, which I discussed and deepened into my doctoral thesis. Mobilizing involuntary memory, taking into account free associations and in narrative flow, we bet on the categories of any, the impersonal and the neutral as a way of possible relations between the singular and the collective, an edge that tensions conceptions of space, territory, city, subjectivity and, above all, urban experience.

Keyword: URBAN EXPERIENCES; URBAN NARRATIVES; DRIFT; SUBJECTIVITY; APPREHENSION OF THE CITY.

Deriva detenida: una experiencia de perderse en la ciudad

RESUMEN

Este trabajo comparte una experiencia de "Deriva Detenida", términos en sí contradictorios que adquirieron sentido juntos en esta práctica, realizada a lo largo de dos años en una pared de la Calle dos Andradas – la Calle de la Playa, en el centro de Porto Alegre, la cual discutí y profundicé en mi tesis doctoral. Movilizando la memoria involuntaria, teniendo en cuenta las asociaciones libres y en flujo narrativo, apostamos por las categorías de lo cualquiera, lo impersonal y lo neutro como modo de relaciones posibles entre lo singular y lo colectivo, borde que tensiona concepciones de espacio, territorio, ciudad, subjetividad y, principalmente, de experiencia urbana.

Palabras clave: EXPERIENCIAS URBANAS; NARRATIVAS URBANAS; SUBJETIVIDAD; DERIVA; TRANSMISIÓN DE LAS EXPERIENCIAS URBANAS.

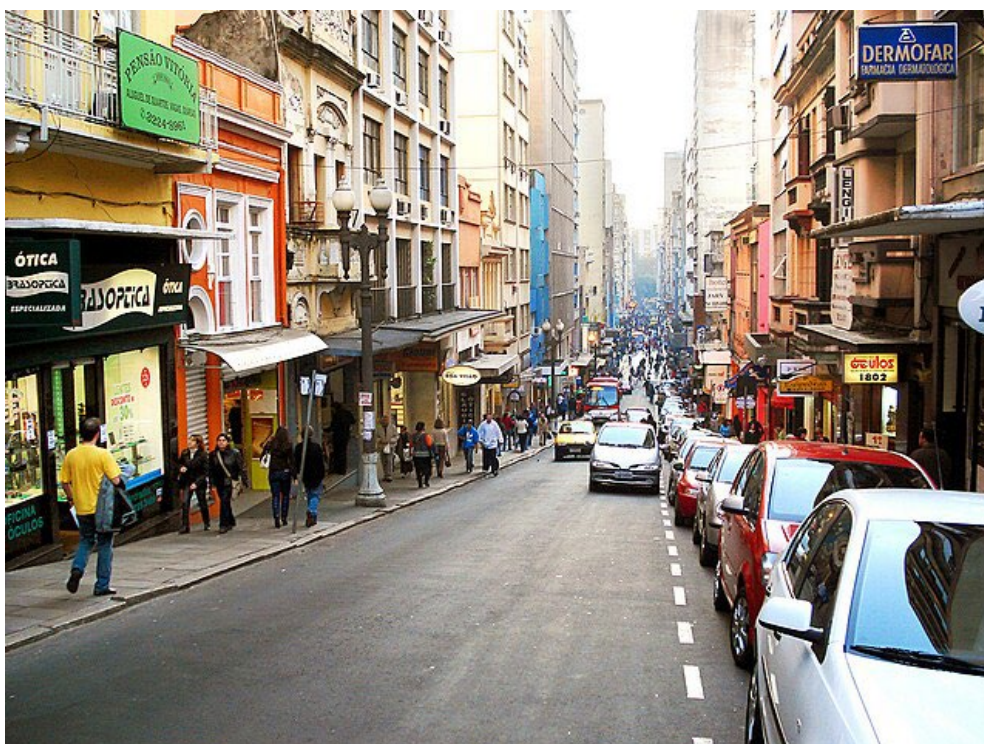
* Esse ensaio foi elaborado a partir da tese de doutorado "Deriva Parada: experiência e errâncias urbanas", orientada pelo Dr. Edson Luiz André de Sousa, defendida no PPGPSI/UFRGS em 2014.

** Psicanalista, Psicóloga. Mestre e Doutora em Psicologia Social e Institucional/ PPGPSI UFRGS. Pós-doutorado em Arquitetura e Urbanismo no Laboratório Urbano do PPGAU/ UFBA.

Email: janainabechler@gmail.com

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-8003-6497>

Neste ensaio, relato uma experiência que me levou a dar atenção a um ponto fora da psicologia, ou da psicanálise, que não estranho dizer, desenhou uma borda fora-campo, mas que dialoga com diversos campos, como os que já citei, e além deles, com a etnografia, os estudos urbanos, a cartografia, os estudos de subjetividades, a literatura. Essa experiência ganhou o nome (paradoxal) de Deriva Parada. Durante dois anos, 2011-2013, realizei a ação de parar na Rua dos Andradas – a Rua da Praia –, no centro da cidade de Porto Alegre (RS), para me encostar e estar disponível, sempre no mesmo dia da semana, nos mesmos horário e duração. ao que acontecesse comigo: um afeto, uma troca, uma conversa, um fluxo de pensamento, um olhar. A escolha da rua foi por atração, depois de perambular no centro alguns meses, escolhi aquele ponto mais ou menos central da rua mais central da cidade, para me encostar, estar disponível e escrever imediatamente depois – e nunca durante - a memória daquele tempo encostada. Desde o início, a ideia era experimentar o corpo como superfície de inscrição do que acontecia na rua, sem a preocupação de trazer a história desse lugar, mas uma memória de superfície, da pele, do olhar, do olfato, da audição.



Rua da Praia (Porto Alegre), por Tetraktys (2007)

Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Rua_da_Praia#/media/Ficheiro:Ruadapraia.jpg

Um corpo na rua, encostado em uma parede branca, compondo séries diversas a cada dia, com outros corpos desconhecidos, que também se encostavam naquela parede. Compondo figuras também com os passantes da rua e com os trabalhadores, com quem constituí uma relação a partir da repetição da ação: o anjo, estátua-viva que ficava bem na minha frente, o vendedor de *chips* da TiM, o vendedor de ingressos, personagens mais ou menos transitórios que testemunham o cotidiano da rua com propriedade de habitante, principalmente o anjo, instalado nas mesmas pedras da rua há 16, todas as tardes, de segunda a sexta-feira.

Estar disponível, nessa experiência, tornou-se um exercício que exigia a condição de um pesquisador em crise, um eu que, por experimentar uma queda de sua condição identitária, podia conectar-se com o fluxo de acontecimentos de forma um pouco “des-bordada”, ou pelo menos com a sensação dos limiares eu-outro, móveis, em crise. Como não estando garantidos, também o espaço e corpo vacilavam, maleáveis, apontando para uma temporalidade de *constituição* de suas linhas. Pretendo, neste ensaio, trabalhar a partir dessa experiência, uma poética urbana ou uma pesquisa-intervenção na/da cidade, com uma aposta nas categorias do *qualquer*, do *impessoal* e do *neutro* como

modos de relações possíveis e de conexão com o cotidiano da experiência urbana. Buscando escapar de categorias previamente formuladas e admitindo um fluxo de singularidades encadeando as ações do trabalho, aposto na produção do espaço e do corpo no tempo da ação.

Comecei a fazer o que chamei «exercícios de deriva», inspirada, porém sem a intenção de filiação conceitual, naquilo que os membros dos movimentos Letrista, da Internacional Letrista e, por fim, da Internacional Situacionista estabeleceram para essa palavra. Seus textos (manifestos e inúmeros relatos) fizeram parte do meu universo de investigação, onde articulo um uso mestiço dessa palavra-conceito “deriva” com a deambulação surrealista, os passeios e visitas Dada, a *flânerie* de Baudelaire, com o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica.

Ambas elaborações/experimentações produzem pensamento a partir de uma sensibilidade para o espaço urbano capaz de contemplar a experiência singular do corpo na cidade, que é inegavelmente produtor de espacialidade, porém, raramente contemplado no planejamento urbano ou nas narrativas em torno da história das cidades ou nas políticas públicas que dão forma às instituições governamentais. Corpo que tem materialidade e forma, cor, gênero, classe, filiação, localização, ganha lugares sociais a partir dessas linhas visíveis, e também corpo que desenha linhas imateriais, imaginadas, gesticuladas, atuadas, invisibilizadas. Quando a corporalidade aparece na narrativa, certa infância do espaço ali advém, apresentado brechas ao contorno de outras possíveis sociabilidades e outros desenhos possíveis.

Como imagem do pensamento, que aqui, nesta experiência, é uma imagem verbal, metafórica, a cidade aparece pelo avesso, na costura escondida de um bordado, um acesso que se faz com a ponta da agulha, esburacando os vãos de um tecido às vezes visíveis, às vezes não. Com o espírito da errância, esse bordado enlaça dentro e fora, em uma forma que esburaca a cidade, tanto como aquele que a caminha. Nos escritos surrealistas, como o “Camponês de Paris” (1926), de Louis Aragon, assim como em *Nadja* (1928), de André Breton, e também nos escritos de Walter Benjamin, inspirados pelos surrealistas, como “Imagens do Pensamento” ou “Infância em Berlim”, errar é um método para pensar e visibilizar os caminhos da produção do pensamento e também para apreender a cidade, através do tropeço, do “perder-se”, tanto no que se refere à espacialidade, quanto no que se refere a um “si mesmo”, como escreve Gagnebin, no posfácio à publicação em português do livro de Aragon:

Entendemos agora o valor insubstituível da errância e do erro nesse itinerário na cidade e no pensamento. Somente a experiência do errar, em todos os seus sentidos, nos faz apalpar, como que pelo avesso, a experiência de uma verdade que não seria, primeiramente, a coerência de nosso pensamento, mas sim o movimento mesmo de sua produção: hesitante, avançando “aos solavancos e aos pedaços” (Adorno), abrupto, atravessado por ritmos diversos. Errar é, simultaneamente, perda das referências conhecidas e aprendizagem do desconhecido, apavorante e apaixonante. Passeamos por Paris, sim, mas passeamos por “passagens”, entre o fora e o dentro, entre a luz do dia e a luz artificial, entre noite e dia, entre a vida no comércio e a morte dessas galerias fadadas a uma destruição próxima: passeamos pelo parque, mas o parque é a natureza artificial, Jardim construído, miniatura de Alpes Suíços atravessados por um trem de subúrbio pobre. Isto é: passeamos por Paris porque aí podemos nos perder e, sobretudo, perder a nós mesmos (GAGNEBIN, 1996, 245).

A cidade como imagem do pensamento é também a cidade do inconsciente, a errância predispõe o ritmo da memória feita em *flashes*, involuntária, produzida a partir da novidade surpreendente (como ruína anunciada) que se encontra ao virar uma esquina, ao ler a pixação da parede ao lado, ao atropelar o carro inventado pelo catador de lixo reciclável. A temporalidade urbana mostra-se nesse *entre*, agora-vívido de ontem e de amanhã. Nesses entre-tempos de agora-memória em produção e atualização, o passo é vacilante e criador de textualidade. Texto-imagem, que, como no sonho apresenta uma estrutura *mise en abîme*, de semelhanças deformadas, em deslocamentos de linguagem que evidenciam os mal-entendidos dessa estranha tarefa de dizer a paisagem e os objetos

“O mal-entendido longe de ser um simples não-entender, se revela como entendimento do não-entendido nos objetos”¹.

Como estrutura de semelhanças confusas, mistura de memória, sensação e pedra da rua, o texto dessa experiência é escrito em primeira pessoa. Um eu que se perde de si, estranha-se na medida em que a ação é estranha, que o espaço aparece suspenso de suas amarras de sentido e existe, por isso, como desconhecido. Esse desabamento de *ser* produz uma entrega à memória involuntária, uma experiência de desapossar-se de si e do espaço. É aí, nesse ponto de produção de certa vulnerabilidade das linhas de borda (mais avesso que figura), que um outro se constitui, algo de um coletivo pode emergir:

A experiência errática, assim pensada como ferramenta, é um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical. O errante vai ao encontro à alteridade na cidade, ao Outro, aos vários outros, à diferença, aos vários diferentes (JACQUES, 2012, 23).

Walter Benjamin aponta um lugar entre o devaneio, o sonho e o estado de vigília, como o lugar pulsante da política. Se o sonho e o devaneio surrealistas podem transfigurar e transliterar o espaço e a vida, é preciso num segundo momento, trazer à consciência esse movimento, uma ação revolucionária. O despertar aparece como um momento de concluir, depois do sonho, que comunica sonho e consciência de vigília,

este momento do despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito prenhe de riquezas e de lembrança, mas respondendo ao apelo do presente, este momento altamente político (...) é o momento da construção consciente, o kairós da intervenção decisiva que para o curso do tempo, que quebra o mau infinito do desenrolar histórico (GAGNEBIN, 1994, 91).

Esse trabalho se delineou como uma aposta em um lugar de limite entre sonho e vigília, entre consciência e sono, ensaiar uma partilha do sensível², como política de despertar – comunicar o sonho com a vigília, recolher da noite a transfiguração do dia, aquilo que nega-o e, ao mesmo tempo, mimetiza, diferencia, transfigura.

Caminhar na cidade: uma experiência de alteridade e vazio

A poesia esgotou seus últimos prestígios formais. Além da estética, ela está no poder dos homens sobre suas aventuras. A poesia deita-se sobre rostos. Então, é urgente criar rostos novos. A poesia está na forma das cidades. Então vamos construir « bouleversantes ». A nova beleza será de situação, quer dizer provisória e viva (DEBORD, Guy, 1996).

Preâmbulo: Falência da ação, o sentido provisório, a queda em sequência. Ato falho. Testemunho de uma experiência pobre: uma cidade precária e banal, uma parede qualquer, personagens operários, marginais, que se apresentam à rua histórica e também banal, suja e imponente, cheia de sentidos provisórios que se constituem e caem, logo em seguida, por um olhar desviante. Suspensão do sentido do espaço, sua decomposição em Outro.

Essa experiência começou pela tentativa de buscar no olhar do outro um percurso na cidade. Uma caminhada lançada na concavidade do olhar dos passantes anônimos, provisoriamente, no ritmo de uma passada. Acomodavam o meu olhar, de forma que o caminho parecia possível e fazia-me confiar no adiante. Cada olhar desviado era uma queda nessa estabilidade e precisava recolocar o olhar no próximo, para não sucumbir à vertigem. Essa passagem por diferentes olhares em uma rua de grande fluxo de pessoas fez pensar no olhar e no olho, como suportes para o espaço.

Espaço: entre-dois, uma insinuação de fusão, antes da diferenciação.

Espaço: queda entre-dois, a falta de uma fusão, a diferenciação, antes da indiferenciação.

A qualidade do espaço ia definindo-se na experiência como uma oscilação entre essas posições: fusão, diferenciação, indiferenciação. Processo primário, insinuando-a constituição do um e do outro. A palavra cidade apareceu como um significante vazio, solto, nesse espaço insinuado e mudo, a queda de olhares não correspondidos.

Mas o que seria a correspondência do olhar? Quase tão difícil quanto sustentar a queda era sustentar a correspondência e o enigma que vivia na reflexão do olhar. A rapidez do caminho abreviava esse instante de suspensão e o espaço se constituía sucessivamente em outro outro.

Outro. Qualquer outro, ordinário, todos, nenhum, a busca pelo outro como suporte, uma experiência de individuação e motricidade, o olhar como grande espaço, espaço primordial e outro, outro qualquer que espelha o meu corpo e devolve uma imagem espacializada, o olhar-mão do outro para aprender a caminhar, ter o corpo ereto, sobre as pernas, lançar-se no espaço vazio, cheio de ar e gravidade, tudo me leva ao chão, o chão é aqui e é também infinito, instantaneamente infinito na vertigem da queda.

Outro ordinário, comum, “personagem disseminada, caminhante inumerável”, a quem o historiador francês Michel De Certeau dedica seu fundamental livro *A Invenção do Cotidiano* (1994), o “herói anônimo” que “vem de muito longe” que “é o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos”. Esse homem é a aglomeração, o burburinho da rua repleta de outros; outros ganham rostos, ou também ausências, na aproximação de uma experiência-mar do impuro, na contaminação do anônimo gesto, que, tal como inseto ou então tal como outro outro, comum anônimo, desaparece no próximo passo (DE CERTEAU, 1994, p.57).

Por vezes, o caminhante vocifera e escuta alguma voz murmurante de dois que negociam uma oferta, ou de um que reclama uma dor, pede desculpas, esmola, atende ao telefone. No próximo passo, adiante, o caminho vai-se fazendo, nesse olhar que borra o rosto quando correspondido e, quando falho, faz rosto.

Olho alguém nos olhos: estes se abaixam – é a vergonha, que é vergonha do rosto que há atrás do olhar –, ou me olham, por sua vez. E, ao me olharem, eles podem impudicamente exhibir seu rosto como se atrás dele houvesse um outro olho, abissal, que conhece aquele vazio e o usa como um esconderijo impenetrável; ou, com um despudor casto e sem reservas, deixando que no vazio de nossos olhares tenham lugar o amor e a palavra (AGAMBEN, 1996, p. 75).

Rosto: miragem de uma fenda, o vazio da palavra

Rosto: delineamento de formas comunicantes, linhas, a palavra

Caminhar pelo olhar do outro anônimo e ordinário, uma experiência passageira de outro, outro, uma busca sem final. Não saber para onde ir, nem aonde chegar, estar perdido. Uma experiência? A precariedade de conhecimento é em si um atestado de barbárie, da experiência em queda, um lançar-se a novas origens (BENJAMIN, 1933, 1936/1985). Caminhar pelo olhar do outro é uma forma de inventar o espaço no movimento mesmo de uma passada, uma origem feita e refeita a cada vez. Isso porque o cruzar do olhar ou o desviar do olhar são duas figuras da ausência. Assegurar a imposição dessa fenda-origem do mundo, enquanto lugar da palavra, é uma experiência precária, uma potência política.

Agir um espaço-tempo de experiência

“A exposição é o lugar da política” (AGAMBEN, 1995, p. 111).

Agamben (2015) tensiona o lugar da aparência, quando pensado em oposição à essência, a uma interioridade negada pelo revestimento exterior. Lembra que o homem é, dos animais, aquele que se interessa pela própria aparência, tem necessidade de apropriar-se dela, por isso a obsessão pelos espelhos, que operam a separação entre a imagem e a coisa. Nessa fenda entre o objeto e a imagem, o homem coloca um nome, a linguagem toda, pura comunicabilidade, origem do mundo, da política, da relação de poder e dominação também.

Se os homens tivessem de comunicar-se sempre e por qualquer coisa, não haveria mais, propriamente, política, mas unicamente troca e conflito, sinais e respostas; mas, porque os homens têm, acima de tudo, de comunicar-se uma pura comunicabilidade (isto é, a linguagem), então, a política surge como o vazio comunicativo em que o rosto humano emerge como tal (AGAMBEN, 2015).

Para Agamben (2015), rosto não se confunde somente com a face, mas está em toda parte onde há exposição e há uma volta sobre a aparência. O cinema faz isso muito bem com objetos inanimados que ganham força expressiva na narrativa. Um fogão, uma cadeira, uma escada, em primeiro plano, são “encarados”, rostificados e passam a expressar afeto e devolver o olhar. Esse plano, deixa comumente o espaço em suspensão de significação, como que ausente, entra-se em outra ordem de relações, como também elabora o filósofo G. Deleuze, em seu livro *Cinema 1: a imagem-movimento*” (1983).

A expressão de um rosto isolado é um todo inteligível por si mesmo, nele não temos nada a acrescentar através do pensamento, nem no que se refere ao espaço e ao tempo. Quando um rosto que acabamos de ver no meio de uma multidão é destacado do seu meio, ressaltado, é como se dêssemos de repente de cara com ele (DELEUZE, 1983, p. 112).

A imagem-afecção, como Deleuze (1983) trata a partir do primeiro-plano ou rosto, tem o poder de arrancar a imagem das coordenadas espaço-temporais e fazê-las existirem como puro afeto. Nesse tipo de imagem filmica, o lugar que eventualmente possa aparecer ao fundo do primeiro-plano, aparece como lugar-qualquer.

Importante situar aqui o conceito de afeto ao qual Deleuze se refere, que vem de Henri Bergson, o qual retinha essas características: uma tendência motora sobre um nervo sensível. Diferentemente do sentimento individuado, a noção de afeto aqui trabalhada vincula-se ao impessoal, em tudo se distingue do estado de coisas individuado, mas é singular, e pode entrar em conjunção com outros afetos. O afeto é também independente de qualquer espaço-tempo determinado, ainda que seja criado em uma história que o produz como expresso e expressão de um espaço e de um tempo (DELEUZE, 1983, p.114).

A partir do momento em que uma parte do corpo teve de sacrificar o essencial da sua motricidade para tornar-se o suporte de órgãos de recepção, estes terão apenas principalmente tendências ao movimento, ou micromovimentos capazes, para um mesmo órgão ou de um órgão a outro, de entrar em séries intensivas. O móvel perdeu seu movimento de extensão, e o movimento tornou-se movimento de expressão. É este conjunto de uma unidade refletora imóvel e de movimentos intensos expressivos que constitui o afeto. Mas não é a mesma coisa que um Rosto em pessoa? O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados (DELEUZE, 1983, 103).

Lugar de expressão de afeto, comunicabilidade em potência, como refere Agamben, o rosto é também um limiar entre o próprio e o impróprio. A exterioridade que me parece familiar, assusta, porém, ao advir imagem através do espelho. Do meu rosto só sei através do outro, espelho sempre falho e parcial, cuja apreensão me falta:

Ele é o limiar de desapropriação e de desidentificação de todos os modos e de todas as qualidades nas quais elas devem pura comunicabilidade. Apenas onde encontro um rosto, um *fora* me chega, encontro uma exterioridade. Em ambos os casos, nessa grotesca contrafação do rosto, depõe-se a única possibilidade verdadeiramente humana: aquela de apropriar-se da impropriedade como tal, de expor no rosto a *própria*, simples, impropriedade de caminhar obscuramente em sua luz (AGAMBEN, 2015).

O gesto de andar através dos olhos dos passantes, nessa condição vacilante de apropriar-se do improprio do encontro, foi ganhando alguns formatos pelos diferentes lugares escolhidos para desenvolvê-lo. Caminhei alguns bairros da cidade, buscando essa condição de estar disponível às ambiências, suas diferentes nuances e exigências. Quando cheguei ao centro da cidade de Porto Alegre, o trabalho definiu-se como ação de repetição. O centro e seus microambientes exigiam posturas diferentes, muitas vezes em uma mesma rua, dependendo de seu trecho. Eu as respeitava, e modificava o jeito de andar, a forma de registrar. A sensação de instabilidade que acompanhava todo o processo da caminhada, acompanhava também a escrita, e de fato sentia que nada suportava aquela ação, porém, escrever era a forma de fazer nascer um espaço, que na rua, através da ação, se desconstituía.

Um fio de meada, escrever

Um fio de meada não oferece cobertura.

Experiência como um fio de meada

Escrever: produção de um bordado em um fundo esburacado que não se deixa recobrir, insistindo com a sobreposição de vários materiais, cada um falho em dar unidade, existindo como que independente do outro e do fundo.

Escrever: ainda que nasçam dela, da experiência sensorial, corporal, as palavras negam-na, sobrepõem-na, a atravessam, distanciam-se dela, formam camadas que no trabalho de transmissão aparecem independentes, umas sobre as outras, ao lado, estranhas.

Escrever: produzir espaço.

Escrever: Nem, nem, neutralização.

O neutro, a neutralização do espaço. Um espaço qualquer. A escolha pela rua específica, na experiência, aconteceu acompanhada de uma decisão por respeitar a escolha por atração, sem prévio estudo ou aprofundamento acerca de sua história. Nesse sentido, foi possível estabelecer um ponto de conexão a partir do instante de parada, sem a necessidade de trazer a história da rua como pré-figuração. Ela acontecia como uma rua qualquer, ao mesmo tempo que era também uma rua muito específica. O caráter de desconexão da experiência em relação a história da rua ou da parede, acontecia como singularização de uma relação que se dava através do meu corpo na rua, de uma abertura para estar disponível ao devir, de um compromisso com a escrita da memória dessas impressões da passagem do tempo naquele lugar.

Para que fosse possível a disponibilidade, também impus à minha forma de estar na rua algumas regras: desligava meu telefone, não anotava nada durante o tempo determinado, não fotografava, não buscava ativamente nenhum contato, mas respondia àqueles a que era chamada.

Poucas vezes aconteceu de alguém chamar o meu nome durante o tempo parada e foi estranho, surpreendente, um muito desestabilizador.

A experiência exigia um trabalho de memória importante. Logo depois de sair da parede, precisava escrever, ainda no centro da cidade, com alguma objetividade, o fluxo da passagem. A relação entre o escrito e o vivido, apresentava fissuras, crateras, bueiros e a evidente tensão: nem rua, nem corpo, nem palavra, nem eu. Neutralização.

Etimologicamente *Ne-uter*, nem um nem outro, a gramática o especifica como aquele que não é feminino nem masculino, que não é ativo nem passivo. O filósofo pós-estruturalista Louis Marin (1973) escreve sobre o neutro para compor sua particular noção de utopia, em que a neutralização age como elemento central, porém, recuperando o sentido etimológico da palavra, *nem-nem*. Segundo Marin, o texto utópico produz uma neutralização, operação que consiste em lançar uma contradição em um espaço deserto, onde seja impossível haver uma resolução, um entre lugares, nem dentro nem fora, nem passado e nem futuro, que evidencia uma contradição (MARIN, 1973).

O termo neutro funciona logicamente como instrumento da conjunção de contrários. É a partir dele e em torno dele que os contrários se equilibram em sua contrariedade. Ele é o centro da estrutura como princípio de organização (...) com a força do poder organizador futuro, com a violência da reconciliação dos contrários, fazendo assim contra-pesos, forças opostas (...) (MARIN, 1973).

A rua nascia de novo no texto, escrever era construir uma rua de papel, onde personagens existiam na medida que a repetição da ação de parar ganhava certo acúmulo. Na escrita, a experiência acontecia e durava, a imaginação conferia um lugar para aqueles gestos percebidos na Andradadas e a partir deles um território provisório, ou apresentava os desconhecimentos e enigmas, os estranhos, tão frequentes na passagem. Formava-se uma outra rua dos Andradadas, agora de papel, onde se adensava a relação singular - nem rua, nem eu, na passagem entre um lado e outro da rua, entre meu corpo e outros corpos, entre o vivido e a memória, entre a memória e a escrita, entre a escrita e leitura, e assim, em sequência, uma série de desconhecimentos, ou de conhecimentos provisórios, à beira da queda, lançados ao próximo movimento.

Sobre essa dimensão do neutro, o escritor francês, ensaísta, romancista e crítico de literatura, Maurice Blanchot, no livro “A conversa infinita” (1969/2010), afirma que o desconhecido é sempre um neutro, que resiste às categorizações e que a linguagem tem dificuldade de assimilá-lo, por isso acaba tratando-o como impessoal ou universal. Porém,

o neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, não genérico, assim como o não particular. Também recusa a pertença tanto à categoria de objeto quanto à do sujeito. Isso não quer dizer que esteja indeterminado, hesitando entre os dois, isso supõe que ele exige uma outra relação, que não depende de condições objetivas e nem subjetivas (BLANCHOT, 1969/2010, p. 30).

Blanchot (2010) aproxima a experiência do neutro ao que Freud intuiu através da pulsão, ao nomear o inconsciente, esse algo que escapa ao sujeito, onde parece faltar um sujeito a uma ação: morre-se, *isso* deseja:

acreditamos já ser possível falar do neutro ali onde a relação direta com um sujeito que a exerceria parece faltar a uma ação de passividade; *isso* deseja; morre-se. Certamente a pulsão do enigma que Freud, ao nomear o inconsciente – fez *isso* do *isso*, em francês (BLANCHOT, 2010, p. 39).

Apesar de Blanchot trazer esse conceito da literatura, ele pareceu dialogar muito com a experiência de deriva parada e talvez possa dialogar com diversas ações que entendam o

desconhecido como agente. Essa posição, cara à ética da psicanálise como aponta o fragmento do autor, é o que permite a constituição de uma relação produtora de singularidades, uma fenda nos universalismos. A disponibilidade para essa relação, de tratar o desconhecido como desconhecido, era uma intenção dessa maneira de estar na rua. Entendendo que ele não é um ainda-não-conhecido, mas um radical desconhecimento, estar aberta à vertigem do não-saber que se insinuava na forma de exposição do corpo e na tentativa, reeditada a cada vez, de estar encostada em uma parede da rua sem buscar fazer coisa alguma.

Esperar: um contrafluxo para a cultura da produção, do dinheiro e da velocidade.

Espera: esperar desperdiça tempo.

Espera: Esperar transfigura o tempo.

O tempo desperdiçado é o tempo improdutivo que pode ser fértil à transfiguração. A circulação é a forma primordial de existência do capitalismo. Parar, esperar, pode ser uma forma de resistência. Trabalhos de artistas que utilizam a imobilidade para transmitir uma poética, ou então que intervêm na circulação, agem no âmago da forma de vida contemporânea, onde o contínuo deslizar de uma condição a outra, sem paragem, espelha a lógica da produção e do consumo de mercadorias.

A performance da artista sérvia Marina Abramović “The Artist is Present”, de 2010, faz pensar esse estado de espera. Durante uma mostra retrospectiva dos trabalhos da artista no MoMA, em Nova Iorque, Marina deixou que outros artistas executassem seus trabalhos de performance anteriores e dedicou-se a uma nova ação. Durante os três meses da exposição, esteve “presente”, sentada numa cadeira 7 horas por dia, 6 dias por semana, disponível ao público que quisesse olhá-la nos olhos. Para isso, havia uma cadeira na frente da sua e uma mesa entre elas, a duração da experiência era indeterminada, o participante decidia quando interromper. A experiência promovia todo tipo de reação, mas sempre muito comoventes. A disposição da artista a um olhar imóvel, fora de circulação, indeterminado, “presente”, pode ativar um ponto inaugural da relação entre o eu e o outro, o contato com a zona de indeterminação que promove todo encontro.

Uma imagem trazida por Walter Benjamin em suas Teses sobre o Conceito de História apresenta a necessidade, para o materialismo histórico, de fazer parar o fluxo e interromper a ventania devastadora que ganhou o nome de “progresso”. O Anjo da História gostaria de parar, olhar e juntar os cacos da história que se acumulavam como ruínas inauditas, mas o vento era tão forte que o arrastava sempre em frente. Benjamin invertia com isso um papel atribuído por Marx à revolução, o de fazer movimentar, perguntando-se se sua função não seria a de “puxar os freios de emergência”:

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência (BENJAMIN apud LÖWY, 2005, p.94).

Parar

“Quanto mais de perto se olha uma palavra, tanto maior a distância donde ela lança de volta o seu olhar” (Karl Krauss, 1912).

“Olhe para qualquer palavra por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. Essa linguagem desconfortável da fragmentação não oferece nenhuma solução Gestalt fácil. Perdida para sempre, a poesia precisa se submeter à sua própria vacuidade; é de algum modo um produto da exaustão, mais do que da criação. A poesia é sempre uma linguagem agonizante, mas nunca uma linguagem morta” (SMITHSON, 1968, In FERREIRA, COTRIN (Orgs), 2006, 191).

“É preciso não se mexer demais, para não espantar os devires” (Gilles Deleuze, 2008, p. 172).

Entre os anos 2011 e 2012, mantive o exercício de ficar parada contra uma parede branca, durante uma hora, uma vez por semana, na rua dos Andradas, centro do centro de Porto Alegre.

A rua tem um fluxo acelerado e parar é estancar, ocupar, habitar, uma correnteza. Tive medo de parar. Foram os vendedores, homens-sanduíche e doadores de panfletos que me encorajaram primeiro. Depois e definitivamente foi o Anjo, a estátua viva que é o centro do pedaço de rua que eu trilhava de um lado a outro, como quem procura sem encontrar. Ele me ajudou a ficar parada. Escolhi uma parede à sua frente, um encosto garantido e com um ponto de fixação do olhar, a estátua, imobilidade justa, exata, em um lugar onde tudo se movimenta, inclusive o céu, inclusive a rua, porque é fluxo.

Nos primeiros tempos da experiência, não mantive regularidade de horário, dia ou duração, e a presença do anjo aparecia diluída na imensidão de acontecimentos da rua. Mas quando fixei esses limites, a repetição me fez sentir o hábito da rua, seus personagens, seus segredos. Começou quando me senti atraída por uma aglomeração específica, do último dia da semana, no início da tarde. A repetição era um elemento importante do trabalho, ela daria condições para que o território acontecesse e, também, para que o território se desfizesse. O objetivo era colocar-me disponível diante do fluxo, sem o compromisso e a intenção de conhecer pessoas, de fazer anotações ou de ser conhecida; mas, sim, a disponibilidade para reagir aos estímulos da rua, quando possível.

A partir de agosto de 2011, comecei a fotografar a passagem do tempo e da multidão, fixada em um mesmo ponto da calçada no momento em que chegava à rua. Às vezes, fotografava durante o tempo em que estava encostada na parede, assim como, às vezes, atendia ao telefone público, localizado próximo a mim, quando ele tocava; respondia a uma enquête, sentia a vertigem da passagem, identificava personagens. Às vezes, sentia medo dos personagens que identificava. Às vezes, eu não estava lá quando estava. Às vezes divertia-me, às vezes esquecia-me.

Sentia intensamente o percurso dessa hora. A falta de utilidade do tempo libera-o do relógio e ele aparece em sua materialidade, atravessava-o com alguma resistência. É como a densidade do tempo na infância. As crianças reagem a ela durante a espera pela chegada ao destino em uma viagem; ou a chegada do próximo aniversário, ou no amanhã que equivale ao ontem. Aquela hora podia ser tão lenta quanto uma bruma.

Paradoxalmente, fui-me tornando cada vez mais exterior à rua, vendo que conhecia pouco das suas camadas, seus códigos, seus espaços. Apareceram algumas relações que aconteciam de forma invisível, acessíveis somente aos iniciados. Muitas delas estranhas para mim. Algumas camadas eu acessei, como a conversa dos senhores que se encontram na Andradas, um hábito do início do outro século, quando o passeio nessa rua era programa de domingo para jovens e famílias. Ali passearam meus avós e até hoje passeiam esses senhores que se encontram, ora ao lado do telefone público, ora em frente à porta do prédio de uma antiga loja, ora no cruzamento com a outra rua, e algumas vezes dividem a parede comigo. Posso reconhecer quase todos, e chegamos a conversar algumas vezes, mas somente com um deles conversei por mais de uma vez. Ele se lembrou de mim. Eu sentia-me “encostada” e lembrava que encostado é aquele que não trabalha e vive à custa de alguém ou do governo.

Não estranho mais, mas muito me intrigou no início desta experiência, o fato de algumas pessoas (como as vendedoras de planos dentários, entregadoras de panfletos, vendedores de *chips* para telefone celular) me verem semanalmente encostada naquela parede, aparentemente fazendo nada, sem fazer menção de me reconhecer.

Durante três meses, fui invisível, justamente no período em que ainda não havia fixado um dia para a experiência e ia dias em sequência e permanecia longos períodos. Estava sempre no mesmo lugar, muitas vezes lado a lado com a mesma vendedora em toda a duração, mas somente no dia em que o Anjo me chamou, alguns personagens passaram a me ver. Quase como uma anúncio para a

visibilidade ele disse, venha cá! E contou que me via todas as semanas e lhe intrigava minha presença. Ele não sabia o que eu fazia ali naquela parede. Eu lhe contei que observava a rua e fazia uma (a mesma, diferente) fotografia a cada dia, para assistir a variação. Ele entendeu imediatamente a minha experiência, está há 16 anos parado na Andradas, extremamente visível, estranhamente invisível: seu olhar é um enigma, um ponto cego da imagem do Anjo, que guarda a rua com imensas asas. Trocamos algumas palavras e voltei a me encostar na parede, mas nunca mais da mesma forma. Nossa conversa, sempre muito rápida, superficial e densa, me faz ver a rua com seus olhos – um certo vazio ou translucidez desse olho, qualquer fenda que me acomodava. Ele disse: bem-vinda aos personagens do centro. Foi assim que me situei nessa experiência, pois eu já tinha reconhecido vários personagens e talvez isso atestasse a minha condição de personagem também:

- O senhor que veste branco linho no blazer, nas calças e na camisa. Palha no chapéu e couro no sapato, impecável. Ele gosta das crianças, distribui elogios enquanto faz a sua caminhada.
- O homem enfaixado, um senhor que logo no início da minha experiência aparecia com o rosto, as mãos e as pernas enfaixadas, como um personagem de Beckett. Ao longo do tempo, retirou as faixas mas seguiu fazendo seu passeio, apesar de nunca mais ter se aproximado da minha parede. Avistava-o de longe, misturado aos outros passantes, encostado na parede da frente, dobrando a esquina.
- A mulher guarani e seu pano de artesanatos que ocupam sempre um ponto da minha parede. Até hoje, depois de um ano e três meses, ela não me reconhece, ou faz questão de ignorar a repetição do meu ato. Às vezes, testemunhamos uma cena, olhamo-nos, mas com estranha distância.
- As crianças guarani, sempre junto dos pais, mas sempre muito livres. Interagem com a passagem, brincam, riem, atiram-se na laje, rolam entre as pernas, falam uma língua estranha, que eu não entendo. Usam meu corpo como brinquedo também. Escondem-se atrás das minhas pernas, passam debaixo dos meus braços. Dificilmente deixam de arrancar um sorriso de quem passa. Mesmo daqueles que tropeçam em seus pequenos corpos fazendo de conta que voam ao redor do Anjo.
- O Anjo, estátua monumental, que faz um horizonte na Andradas. Divide a rua em dois corredores de fluxo, um tanto mais lento e ordenado. Oportuniza a alguns passantes um momento de contemplação. Param, olham, decidem se vão se aproximar ou não. As crianças são categóricas: querem permanecer olhando. Os pais tentam puxar, alguns com conversa, outros pela força. Mas elas quase sempre ganham um tempinho de olhar, ainda que de longe, com certo medo daquela imagem estranha e encantadora. Ao colocarem a moeda de contribuição, o Anjo se movimenta, olha no olho e pega de uma pequena caixa uma mensagem, muitas vezes um presságio, e um pequeno brinde. Ele entrega lentamente, muitos não esperam o final de seu gesto, não suportam o tempo desperdiçado. Mas ele chama de volta, faz questão de que o ritual se cumpra. Um Anjo-tempo na Andradas.
- Os senhores que se encontram. Alguns já chegavam em grupo e agregavam outros na passagem. Elegantes, muitos vestem chapéus, se apresentam. Sua conversa é superficial, risonha, uma porção de anedotas sobre o envelhecimento, seus passados com as mulheres, os galanteios de agora. Parecem felizes na rua.
- As vendedoras, entregadoras de panfletos, homens-sanduíche, homens-suportes para placas. Eles compõem o campo visual e sonoro da rua, tecem múltiplas relações com os passantes, com outros vendedores e entre si. Faziam acontecer, juntamente com o Anjo, um território demarcado, onde há ajuda mútua e acordos visíveis, alguns compreensíveis, outros não.

A outra parte da experiência acontecia ao sair da rua, mas ainda no centro, geralmente em um café, escrevia o que aconteceu comigo durante o tempo na parede, com certa objetividade. Nos textos, alguns personagens são esperados, imaginados, relacionados, investigados, em sua exterioridade: o olhar, o movimento do corpo, a voz, a conversa, a forma de vestir.

No início, queria que a escrita fosse realmente um fluxo de memória, que me fosse lembrando e escrevendo, na sequência literal, tentando preencher, na folha de papel, o vazio que sentia na rua. Preenchia cada espaço, não separava os parágrafos, escrevia em uma sequência quase

sufocante, que dificilmente seria lida em voz alta sem provocar falta de ar. Mais adiante, aceitei incorporar os vazios também ao meu caderno.

Vertiginoso. Era assim para mim, estar lá, na esquina. Vinha tensa, no ônibus, antes de chegar. Com medo desse estado de não saber o que estava fazendo, quem eu era. Na parede, depois de algum tempo encostada, esse sentimento se alternava com muitos outros. Aproximações, barulhos, gestos dos passantes, cores das roupas, velocidades, tudo aparecendo, ganhando materialidade, espacialidade, um campo de imagens em relação temporal. Encontrava figuras, alegorias na passagem, algumas já muito conhecidas pelo imaginário, outras que não imaginaria fora desse estado. Um estado de alerta.

Com frequência, eu me assustava com algum passante, como o homem enfaixado, que passou a frequentar meus sonhos. Ele era como um personagem de Samuel Beckett, habitante de algum sótão que apareceu para mim, ali, naquele estado de atenção. Fiquei muito assustada na primeira vez. Ele vinha caminhando rente à parede onde eu estava encostada, olhando para o outro lado. Virei-me quando senti seu corpo quase tocando em mim. Ele estava todo enfaixado – quase todas as partes visíveis fora da roupa: o pescoço, as mãos, os pés; com exceção do rosto que parecia machucado, sob o chapéu. Na semana seguinte, ele apareceu novamente assim. Creio que usava sapatos.

Pelo fluxo da memória, a rua acontecia de outra maneira, a palavra esburacava, atrapalhava, construía, desmoronava, estranhava, interditava a rua dos Andradas, um território se configurava a cada escrito, como se a palavra circunscrevesse a sensação e esse desenho formasse um território, uma ilha provisória, que se faria talvez na próxima semana, mas sem garantia de acontecer de novo.

Precisei escrever no centro, em lugar público, apesar de duas tentativas de voltar para casa e só então escrever, a espontaneidade do fluxo se perdia, o texto ganhava reflexividade, e me parecia que o texto deveria ser da ordem da impressão; “tenho a impressão de ter visto”; “parece que vi”, essa posição de incerteza acerca da visualidade ou da conexão entre elementos, uma posição da escrita como aparição, como testemunho de uma passagem: “passaram por mim”. E a rua ia-se desfazendo na palavra, um vacilo, uma confusão, a partilha da sensação.

Custei a entender que esse era um procedimento, e não uma coincidência de vontades repetidas; assim como demorei também a perceber que, ao lado da parede onde ficava encostada, havia um enorme vidro, que refletia a passagem, duplicava meu corpo e a rua. Transmutava exterior em interior pelo mesmo efeito que velava o interior; a reflexão da rua eu percebi como a uma aparição mística, tal o estado de abalo que fiquei quando a vi, chegando à Andradas, depois de um ano de experiência.

Percebi que a parede era de vidro, entremeada por aquele pedaço branco, de tijolo firme que eu escolhi para me encostar. Algumas vezes fiquei encostada no limite entre a vitrine e a parede, sem perceber que estava refletida nela, unida finalmente à imagem da rua que olhava. A série provisória formada por mim, outros encostados, vendedores, artesãos guaranis, projetava-se atrás de mim, como duplo, como falso, como imagem.

Quando percebi, olhei por algum tempo a reflexão, fotografei a rua que passava dentro da loja. Vi acontecendo o transbordamento dessas duas categorias, interior e exterior, emolduradas pelas paredes brancas, como tela de cinema. Pelo filtro escuro do vidro e pela cortina fechada, porém, eu nunca identifiquei seu interior. Sua função principal é refletir. Entendi que quando as crianças guaranis passavam por detrás das minhas pernas e quase me derrubavam, estavam atraídas pelo reflexo e era com ele que dialogavam, minhas pernas eram o obstáculo do meio do caminho, o indesejável vulto diante da imagem, que a interditava: meu corpo atrapalhava a reflexão da rua.

Meu corpo, tela de impressão da sensação da rua, atrapalha a passagem.

Uma breve conclusão, para abrir uma reflexão.

Logo depois de realizar essa experiência de Deriva Parada, encontrei com os escritos da arquiteta, urbanista e antropóloga Alessia de Biase, em que ela apresenta um método de apreensão da

experiência urbana que nomeou *Insistência Urbana* (2013), e também com o livro do artista e arquiteto italiano Francesco Careri, *Caminhar e Parar* (2017), que reflete justamente sobre experiências de caminhadas, perambulações e outras de permanências, como duas formas de relação com os espaços, seus habitantes, suas histórias. Alessia considera que parar (insistir) coloca em evidência a questão da passagem do tempo de um lugar, sua variação, é propício a um estudo de situação do lugar. Alessia sugere realizar a *Insistência* como um “pré-trabalho de campo”, para um posterior aprofundamento etnográfico:

Se uma caminhada se parece com uma narração, que tem um fio que se segue, ficar parado em algum lugar por um longo período – uma insistência – nos faz pensar, sobretudo, em uma colagem de pedaços de diferentes materiais que não se dá uma ordem, mas um ritmo (BIASE, 2013, p.82).

Francesco Careri propõe “parar” como forma de ampliar o conceito de deriva, entendendo-o como uma “arte do encontro”, usar as relações que foi capaz de construir ao longo do caminho e produzir novos modos de habitar o espaço:

A deriva já não é a peregrinação solitária ou coletiva em busca de territórios inexplorados, mas também é um dispositivo de interação para habitar territórios já habitados, ser hóspede e receber hospitalidade. É importante navegar junto a costa e observar as paisagens, mas também entender onde descer a âncora, encontrar quem mora naquelas terras, descobrir estratégias para ir ao encontro dele, aprender a cumprimentar(...). A arte de ir ao encontro de alguém produz conhecimento recíproco entre as pessoas que se movem em nosso novo mundo e nos ajuda a imaginar, com elas, uma outra maneira de habitá-lo (CARERI, 2017, 34).

A experiência *Deriva Parada* trouxe uma aproximação do lugar, a Rua dos Andradas, que lembra a tomada de consciência acerca da “situação”, de que fala Alessia (2013), quanto de “encontro”, como trata Careri (2017). Na mesma medida, porém, em que a experiência permitiu a aproximação, ela também impôs distância e tornou-se fundante de um tipo de relação. Não se trata da distância confortável de um olhar de fora da rua, protegido de sua impregnação, mas o contrário disso, desde dentro do fluxo da rua, a instauração de uma distância ligada ao desconhecimento, ao não-saber. Percebe-se certa oscilação entre uma voz narrativa engajada com as modificações na cidade e que se perguntava sobre os destinos dos seus habitantes diante dessas modificações, e uma pesquisadora qualquer, uma encostada em uma parede qualquer, vendo a rua passar como cinema, montando cenas depois da desaparecimento das imagens, com o corpo sensível à passagem, permeável ao fluxo, mas mantendo-se na margem da calçada, dentro e fora.

Ao lançar-me a esse desconhecido que a parede ou a caminhada apresentavam para mim, fui entendendo que essa passagem de voz narrativa guardava uma modificação no conceito de política e que busquei materializar com escritos de Agamben, da política como “meios sem finalidade”, o lugar de uma potência do vazio, antes da forma. Também com o conceito de neutro, em Blanchot e Marin, nem espaço, nem eu, nem cidade. Deixar agir essa força in-forme pareceu um modo de tornar sensível as modificações que se operam nos afetos do presente, habitar o tempo do agora, com suas zonas de sombras e desconhecimentos. A deriva é como um modo de apreensão da complexidade da cidade, e também um propulsor de uma maneira de narrar a experiência urbana, tendo como voz um sujeito perdido, se não do espaço, de um si mesmo, de uma identidade. Desfazer(-se) a cidade de suas pré-figurações (ou espetacularizações) e fazê-la rosto, caminhar entre olhares de outros quaisquer, e depois habitá-la em uma de suas lajes, encostar-se em uma parede e olhar seu movimento.

Referências

- AGAMBEN, G. (2015). Meios sem fim: Notas sobre política. Belo Horizonte: Autêntica.
- ARAGON, L. (1996). O camponês de Paris. Rio de Janeiro: Imago.
- BECHLER, J. (2014). Deriva Parada: Experiência e Errâncias urbanas. Tese de doutorado, PPGPSI UFRGS. 160 pg.
- BENJAMIN, W. (1985). Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense.
- BIASE, A. (2014). Insistência Urbana ou como ir ao encontro dos “imponderáveis da vida autêntica In: Redobra 12, Ano 4, n. 12, p.80-86.
- BLANCHOT, M. (2010). A conversa Infinita 3. A ausência de livro. São Paulo: Escuta.
- BRETON, A. (2007). Nadja. São Paulo: Cosac Naify.
- CARERI, F. (2017). Caminhar e Parar. São Paulo: Editora GG.
- CERTEAU, M. (1994). A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer. São Paulo: Vozes.
- COTRIM, C. (ORG) (2006) Escritos de artistas: 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- DEBORD, G. (1996) Potlatch (1954 – 1957). Paris: Folio.
- DELEUZE, G. (1985) Cinema: Imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ____ (1992) Conversações. São Paulo: Editora 34
- GAGNEBIN, J. M. (1996) Uma topografia espiritual. IN ARAGON, Louis, O camponês de Paris - Posfácio. Rio de Janeiro: Imago.
- ____ (1999) História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva.
- JACQUES, P. B. (2003). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- ____ (2012) Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA.
- LÖWY, M. (2005) Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de História". São Paulo: Boitempo.
- MARIN, L (1973). Utopiques: Jeux D Espaces. Paris, Editions Minuit.
- SMITHSON, R (2006). Escritos de terra (1968), In FERREIRA, COTRIN (Orgs), Escritos de artistas 60-70. p. 191
- PEREC, G. (2000). Espèces d’espaces (1974) Paris, Editions Galilée.

Notas:

1. STÜSSI, Anna. *Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamins 'Berliner Kindheit um Neunzehnhundert'* APUD Gagnebin, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1994.

2. No sentido de Rancière.

Citação/Citation: Bechler, J. (2024). *Deriva parada: uma experiência de perder-se n(a) cidade. Trivium: Estudos Interdisciplinares (Ano XVI, no. 1.)*, pp. 78-91.

Recebido em: 09/02/2022
Aprovado em: 03/12/2022