

DESTRUIÇÃO, MEMÓRIA E O ENCANTO DAS RUÍNAS

Rafael Fontes Gaspar

RESUMO: Frente à diversidade de práticas voltadas à participação do indivíduo no espaço urbano, este artigo destina seu olhar sobre as expedições fotográficas da arquitetura urbana em ruínas, denominada de *urban exploration*. O livro *Nadja*, de André Breton, fundamenta essa análise em dois pontos: primeiro, o caminho errante do personagem que deambula pelas ruas de Paris; segundo, a expressão de Breton que diz: “a beleza será convulsiva, ou não será”. A afirmação de Breton diz respeito a uma beleza que é dinâmica, uma beleza que vem da loucura, do instinto, do abandono, contrária à ideia de beleza harmônica e racional. Essa abordagem talvez permita compreender o encanto do abandono no *urban exploration*.

Palavras-chave: ruínas, surrealismo, urban exploration.

ABSTRACT: Among the diversity of practices aimed at individual's participation with the urban space, this research aims his look at the photographic expeditions of urban architecture in ruins, that is called *urban exploration*. So the book *Nadja* by André Breton based the research about two points: first the wandering path of the character who wanders the streets of Paris and second, the Breton expression that says, "the beauty will be convulsive or will not be." The statement Breton it refers to a beauty that is dynamic, a beauty that comes from the madness, instinct, abandonment, contrary to an idea of hamonic and rational beauty. Maybe so possible to understand the charm of abandonment in *urban exploration*.

Palavras-chave: ruins, surrealism, urban exploration.

O *urban exploration*, grosso modo, é a prática de expedições individuais ou coletivas que tem como objetivo percorrer todos os cantos da cidade, entrar em lugares abandonados, proibidos, percorrer os esgotos da cidade, ou escalar os edifícios mais altos. Considerada um *hobby*, essa prática pode revelar um lado político, mesmo destituída dessa finalidade, visto que seus adeptos a praticam pela diversão, embora, por outro lado, mostrem, com essas expedições, uma posição de quem pretende romper com as fronteiras citadinas, através de uma ressignificação da experiência contemporânea com a cidade. Aliás, a grande contribuição do *urban exploration* deve-se ao registro fotográfico que mostra a beleza dos lugares esquecidos da cidade, revelando a destruição da memória das construções antigas. Essa diversão oculta o caráter político dessas expedições, pois, infiltrar-se nas estranhas da cidade, nos lugares esquecidos, permite pensar sobre uma nova possibilidade de o sujeito recriar sua relação afetiva e subjetiva com a cidade moderna, assim como fizeram os grupos *The San Francisco*

Suicide Club e *Cave Clan*, considerados os primeiros a realizar essas expedições contemporâneas.

A respeito da bibliografia do *urban exploration*, pode-se tomar como base os livros de Bradley L. Garrett, *Explore everything: place-hacking the city* e de Ninjalicious (pseudônimo de Jeff Chapman), *Acess all areas: a user's guide to the art of urban exploration*, um manual que explica sobre o preparo e as dificuldades, no qual o explorador organiza um glossário e apresenta uma linha do tempo que narra a história do *urban exploration*, ao considerar as primeiras visitas e expedições a lugares abandonados como os antecedentes da prática do grupo, como primeiro relato, a descrição de Walt Whitmann, publicada em 1861 sobre o túnel abandonado na *Atlantic Avenue*, no Brooklyn. Assim como a visita dos dadaístas realizada em 1921, que incluía André Breton, Paul Eluard, Francis Picabia e Tristan Tzara em uma expedição para uma igreja abandonada em Paris, a *St. Julien le Pauvre*, para Robert Motherwell:

Por instigação de Breton, os dadaístas, portanto, decidiram desistir de exposições e peças de teatro e organizar “excursões e visitas” por Paris. Convites foram enviados para encontrar Dada na rua. Folhetos informaram o público sobre um encontro em 14 de abril, no jardim da igreja de St. Julien-le-Pauvre. Outras visitas foram planejadas: o Louvre, o Buttes-Chaumont, a estação de St. Lazare, o Mont du Petit Cadenas e do Canal de l'Ourcq, e assim por diante, mas apenas a primeira “visita”, em que Breton e Tzara falaram, realmente ocorreu (MOTHERWELL, 1981, p. 184, tradução nossa).¹



Figura 1 – Anônimo. *Dada excursion to Saint-Julien-le-Pauvre*, Paris.

Disponível em: www.metalocus.es/content/en/blog/playgrounds-reinventing-square. Acesso em: 22 abr. 2015.

A excursão dadaísta à igreja abandonada de *St. Julien le Pauvre* é uma evidência das primeiras expedições realizadas por lugares abandonados em cidades contemporâneas. Nesta perspectiva, as fotografias urbanas do *urban exploration* serão analisadas mediante uma

relação do movimento contemporâneo com seus antecedentes. Para Bradley Garrett, em *Explore everything*:

Os escritos de Walt Whitman, Charles Dickens, Baudelaire e muitos outros artistas e grupos, incluindo os dadaístas, surrealistas e situacionistas, servem como figuras inspiradoras para as noções contemporâneas da prática do *urban exploration*, com a sua paixão por descobrir o perigo, o precário, o impróprio e o absurdo dos espaços urbanos (GARRETT, 2013, p. 16, tradução nossa).ⁱⁱ

Ao analisar a cidade pelo prisma da imagem, é possível perceber, nos escritos surrealistas sobre a cidade de Paris, imagens que evocam as ruas, os monumentos e os lugares em abandono a partir da memória e da imaginação do sujeito que caminha pela cidade. O homônimo romance de Breton, *Nadja*, escrito em forma de diário, relata o caminho de dois personagens que se cruzam pelas ruas de Paris, Breton e Nadja. Um diário composto de fragmentos e lembranças, por fotografias da cidade, por telegramas, pelos desenhos feitos da personagem, etc. Diz Breton: “Comecei por rever vários dos lugares a que este relato conduz; fazia questão, na verdade, tanto em relação a algumas pessoas como objetos, de tomar uma imagem fotográfica do mesmo ângulo especial em que eu próprio as havia considerado” (2012, p. 138). O romance revela uma Paris através da memória afetiva com os lugares e espaços da cidade e o percurso da narrativa deixa pistas por onde é possível traçar um mapa imaginário da cidade quanto aos monumentos.

Nessa linha de reflexão, que analisa as descrições literárias sobre cidades, monumentos e ruínas, pode-se ter como exemplo de viajante na antiguidade, Pausânias, que foi um arqueólogo, mitógrafo e um geógrafo grego, que contribuiu para o conhecimento da Grécia Antiga com suas descrições sobre localidades gregas e do Peloponeso. Sua obra *Descrição da Grécia (160-176)* é o resultado de observações que fizera em suas expedições nas primeiras décadas do século II, quando percorreu as regiões da Ásia Menor, como Síria, Palestina, Egito e Macedônia, além da Europa pela península helênica e da Itália. Considerado um dos livros mais antigos sobre viagens na literatura europeia, sua obra era destinada aos romanos cultos e apreciadores de viagens à Grécia. A importância de Pausânias para os estudos sobre ruínas é a atenção dada às suas descrições sobre as obras de arte, os monumentos, os templos e as esculturas, e também pelas construções que sobreviveram, sendo que muitos edifícios, os quais provavelmente desapareceram, devem ser semelhantes aos de suas descrições.

Nesta perspectiva, muitos artistas do século XVII e XVIII dedicaram seu trabalho a pintar ruínas, como Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) e Gian Paolo Pannini (1691-1765), que moravam em Roma, cidade com muitas ruínas. As peregrinações dos artistas por Roma e pela Itália no século XVI deram origem às *vedute* que, no século XVIII, encontram seu apogeu em

Veneza e Roma. A obra de Piranesi situa-se na redescoberta da Antiguidade com as escavações em Herculano (1719) e Pompeia (1748). O interesse pela arqueologia permeia toda sua produção e revela a relação entre a natureza e a arquitetura como um organismo vivo, pois retratou algo que está sujeito ao ciclo de mudança, de vida e morte, característica da condição humana. Esse período foi marcado pelas viagens do *Grand Tour*, em que artistas, historiadores e arqueólogos viajavam para encontrar antigas ruínas. Reportamo-nos a um novo tipo de viajante que surge no século XVIII em conexão com as transformações econômicas e culturais na Europa do Iluminismo e da Revolução Industrial. Trata-se, aqui, não do viajante de expedições de guerras e conquistas, ou do missionário ou peregrino, tampouco do estudioso ou cientista natural, ou do diplomata em missão oficial, mas sim, do *grand tourist*, conforme era chamado o viajante amante da cultura dos antigos e de seus monumentos, com um gosto exacerbado por ruínas que beirava a obsessão e uma inclinação inusitada para contemplar paisagens com seu olhar armado no enquadramento de amplas vistas panorâmicas, compostas segundo um idioma permeado por valores estéticos sublimes. Um viajante dispendo acima de tudo de recursos e tempo nas primeiras viagens registradas pela historiografia da prática social de viajar por puro prazer e amor à cultura.

Goethe foi um poeta que também estava interessado pelas descobertas arqueológicas na região da Itália. Em *Italian Journey*, ele realiza um relatório baseado em diários e cartas sobre suas viagens à Itália entre 1786 e 1788. Quando percorria as ruínas italianas, percebia que caminhava sob um passado clássico que ainda permanecia vivo, assim que conhecera o monte Vesúvio e as áreas arqueológicas, como a cidade de Pompeia. Ao chegar à cidade de Roma, após uma breve passagem por Florença, conheceu artistas alemães do período neoclássico como Johann Heinrich Wilhelm Tischbein e Angélica Kauffman. Tornou-se amigo de Tischbein, sendo que ambos viajaram juntos até Nápoles, onde o artista realizou esboços de Goethe para depois compor o retrato do poeta sobre as ruínas. Logo depois, a amizade entre os dois tornou-se incompatível, e eles se separaram em suas viagens. Tischbein não apresenta Goethe (Figura 2) como um artista ou escritor, com papéis ou canetas, com o intuito de não definir o poeta, mas apresentá-lo como um cidadão do mundo. Goethe apresenta uma visão cosmopolita do cidadão e viajante humanista da modernidade. Na imagem surge a profundidade do espaço com uma paisagem topográfica que identifica as ruínas e os fragmentos, como os aquedutos que aparecem, compondo os diferentes estilos arquitetônicos de um período romano antigo. Assim, a pintura consiste na esperança e reconstrução humana desse olhar iluminado que repousa sobre os escombros das antigas civilizações.



Figura 2 - Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethe in the Roman Campagna*, 1787.

Óleo sobre tela, 164 x 206 cm. Museu Städel, Frankfurt, Alemanha.

Disponível em: www.staedelmuseum.de/en/collection/goethe-roman-campagna-1787. Acesso em: 22 jan. 2015.

Por todos esses aspectos, constata-se que a produção estética do *urban exploration* também revela um encanto pelas ruínas, como foi visto pelo *Grand Tour*, assim, este artigo aproxima a beleza vista pelo encanto do abandono através do surrealismo proposto por Breton, que surge como um encanto terreno, transitório, que está no abandono, nas coisas pequenas, imperceptíveis, uma beleza que existe entre o sonho, a imaginação e a vida terrena.

Breton, em *Nadja*, apresenta como impulso: “A beleza, nem dinâmica nem estática. O coração humano, belo como um sismógrafo. Reino do silêncio...” (BRETON, 2012, p. 146). O conceito de beleza para o surrealismo se define por um encanto que vem do inconsciente, transitório, efêmero, fruto da histeria e da loucura, do maravilhoso, contrário à ideia de beleza racional, do sublime e do eterno. Breton conclui o romance dizendo que: “A beleza será CONVULSIVA, ou não será” (Idem, *ibidem*). Para Karl Heinz Bohrer, no artigo *O ético no estético*, “essa definição leva a noção de beleza de seu peculiar estatismo para um dinâmica absoluta. Ela é um evento que, como observa Breton, deixa atrás de si não só a ideia clássica de beleza, mas também a romântica” (BOHRER, 2001, p. 19). No *Manifesto Surrealista* publicado em 1924, Breton diz que “o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, só mesmo o maravilhoso é belo” (BRETON, 1985, p. 45). Para ele, o maravilhoso não depende do valor estético ou moral. Sua proposta revolucionária aparece novamente no *Manifesto*, quando afirma que o “ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1985, 58). O maravilhoso é considerado como uma espécie de choque, uma sensação convulsiva de admiração, uma perturbação dos sentidos, e essa sensação vertiginosa torna-se a qualidade da arte.

Para Hal Foster, em *Compulsive Beauty*, o maravilhoso pode ser entendido como o fenômeno que Freud denominou de “estranho”. No livro, o autor realiza uma desconstrução do surrealismo, pois, se para Breton o surrealismo era um símbolo de amor e revolução, Foster analisará o movimento sob uma perspectiva mais obscura, de uma arte direcionada à compulsão, ao mistério e à morte. Primeiramente, ele analisa o movimento surrealista através da aproximação com a psicanálise freudiana. Depois, redefine as categorias do surrealismo, maravilhoso, beleza convulsiva e a possibilidade objetiva a partir da concepção de estranho em termos freudianos. E assim, discorre sobre duas perspectivas de abordar o maravilhoso como beleza convulsiva:

primeiro, o maravilhoso como beleza convulsiva será visto como um estranhamento entre estado animado e inanimado; em seguida, o maravilhoso como acaso objetivo manifestado no encontro inesperado e o objeto encontrado que será revelado como uma lembrança misteriosa de compulsão à repetição. Ambos os termos, beleza convulsiva e o acaso objetivo, implicam choque, o que sugere que o maravilhoso também envolve a experiência traumática, que pode até ser uma tentativa de trabalhar através da experiência “histórica”. Desta forma, também o maravilhoso pode ser entendido em termos de repetição que rege o estranho e a pulsão de morte (FOSTER, 1993, p. 21, tradução nossa).

A morte e o maravilhamento sob a perspectiva de um princípio estético convulsivo são categorias que se aproximam, nesse contexto de abandono, do *urban exploration*. O *Manifesto Surrealista* de Breton mostra a “ruína romântica” e o “manequim moderno” como exemplos do maravilhoso. Andre Govia, por sua vez, apresenta diversas fotografias em que retrata o manequim com a ruína, como podemos observar na Figura 3.

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas; participa obscuramente de uma classe de revelação geral, de que só nos chega o detalhe: são as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo próprio a comover a sensibilidade humana por algum tempo. [...] Coincidem com um eclipse do gosto que sou feito para suportar, eu que tenho do gosto a ideia de um grande defeito. No mau gosto de minha época, procuro ir mais longe que os outros (BRETON, 1985, p. 47)



Figura 3 – Andre Govia. *The humans are watching*. 2013.
Disponível em: www.fluidr.com/photos/andregovia. Acesso em: 10 abr. 2015.

Foster analisa o manequim sobre o processo de mercantilização, que representa a fetichização da mercadoria. O surrealismo apresenta objetos estranhos e deslocados de sua função original para causar uma perturbação estética, como um modo de representar a repressão histórica; o reprimido se repete e perturba as normas individuais e da sociedade. A intenção do surrealismo é redirecionar o retorno do reprimido para fins críticos. Foster analisa o maravilhoso como uma espécie de choque da experiência surrealista, enquanto que o retorno ao reprimido surge como uma crítica ao desenvolvimento do processo capitalista e tecnológico, que obscurece o desejo e o trauma.

Cada um combina ou funde dois termos opostos: na ruína, o natural e o histórico, e no manequim, o humano e o não-humano. Na ruína, o progresso cultural é capturado pela entropia natural, e no manequim, a figura humana é entregue à mercadoria que for. De fato, o manequim é a própria imagem da reificação capitalista. Em suma, em ambas as imagens, o animado se confunde com o inanimado, uma confusão que é estranha, justamente, porque evoca o conservadorismo das unidades, a imanência da morte em vida (FOSTER, 1993, p. 21, tradução nossa).ⁱⁱⁱ

Para Foster, a dimensão social da beleza compulsiva indica como crítica o exemplo das bonecas de Hans Bellmer (Figura 4) que, além do sadismo, apresentam conexões entre a violência presente no fascismo com a estética surrealista, que retoma o reprimido como objeto crítico. A beleza convulsiva analisada pela psicanálise está vinculada à violência, ao erotismo e à morte. A partir dessas considerações, o maravilhoso e a morte se aproximam desse princípio estético convulsivo. A meu ver, as fotografias do *urban explorer* Andre Govia podem ser refletidas sobre o estranhamento estético causado pelas bonecas de Hans Bellmer.



Figura 4 – Hans Bellmer. Foto. Plate from *La Poupée*. 1936. Impressão em gelatina de prata. Artists Rights Society (ARS), New York /ADAGP, Paris. 2014. Disponível em: www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=452. Acesso em: 10 jun. 2015.

A beleza convulsiva contra a ideia de belo da concepção antropomórfica clássica ganha força com o período entre as guerras mundiais, quando o corpo humano aparece dilacerado,

fazendo com que a beleza convulsiva dessas obras transgrida a noção clássica do belo. A noção de beleza proposta pelo surrealismo de Breton se inspira na obra de Lautréamont. Eliane Robert Moraes, no prefácio de *Nadja*, diz que Breton transforma a herança de Lautréamont, isto é, as criaturas fantásticas dos *Cantos de Maldoror*, os seres assombrosos e todo cenário repulsivo em trajetos que procuram ver o maravilhoso pelas ruas parisienses. A frase de Lautréamont, “Belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” (LAUTRÉAMONT *apud* MORAES, 2002, p. 40) reverberou pelo movimento surrealista. Essa experiência poética permitiu aos jovens surrealistas, após os quatro anos de destruição da Primeira Guerra Mundial, experimentar novas formas da experiência poética. Segundo Eliane Moraes,

Desde Lautréamont, as ilusões da realidade vinham sendo colocadas em xeque. A estranha associação entre uma máquina de costura e um guarda-chuva, que parece ter sido capturada nas páginas publicitárias de algum jornal, indicava uma atitude igualmente determinada em duvidar dos significados usuais desses objetos, inscrevendo-os numa nova cadeia de metamorfoses (MORAES, 2002, p. 46).

Eliane Moraes, em *O Corpo Impossível*, discorre a partir do modernismo francês de Lautréamont, do surrealismo e do pensamento de Georges Bataille, sobre a produção estética a respeito do corpo dilacerado que transgrediu o antropomorfismo clássico. No entanto, esta pesquisa pretende compreender a beleza convulsiva de Breton através do estranhamento e da pulsão de morte, em vez de caminhar pelos estudos do erotismo freudiano no surrealismo, ou no pensamento de Bataille. O objetivo consiste em analisar o que é perturbador como belo, para tentar compreender o encanto que existe nas fotografias de lugares abandonados.

Marcel Duchamp, com seus *ready-mades*, causou estranhamento quando deslocou os objetos de seus lugares convencionais. Segundo Eliane Moraes, “a máxima de Breton traduzia o sentimento estético de todo um grupo de escritores e artistas que, ao dar as costas às exigências da identidade, se entregava com paixão ao projeto de duvidar das formas e de deslocar continuamente os sistemas de referências” (2012, p. 15). Assim, o maravilhoso deve ser pensado como algo inexplicável, que não pode ser racionalizado. O exemplo de maravilhoso em Breton pode ser compreendido com a noção de beleza convulsiva em *Amor Louco*: “A beleza convulsiva terá de ser erótico-velada, explosiva-fixa, mágico-circunstancial, ou não será beleza” (BRETON, 1971, p. 25).

Breton anuncia o belo com o maravilhoso no *Manifesto Surrealista* através da relação com o estranho, em *Nadja* conclui a obra, comparando a beleza com o estado convulsivo, que se estende em *Amor Louco*, como uma definição de beleza convulsiva que indica pontos enigmáticos. Tomemos como exemplo a expressão “erótico-velada” mencionada por Breton

ao se referir ao mimetismo natural das fotografias de Blossfeldt, nas quais a forma das flores tornam-se semelhantes à arquitetura. As fotografias de Brassai também são mencionadas como exemplo de formas involuntárias, de objetos do cotidiano transformados, inconscientemente, em formas estranhas.

Foster explica que Breton também se refere a dois exemplos para ilustrar a categoria “explodente-fixa”, em que a imobilidade dessa categoria sugere uma pulsão de morte. Breton usa o exemplo de um trem abandonado em uma floresta (Figura 5), a ambiguidade da beleza convulsiva mostra a máquina imóvel, diante da velocidade da máquina e da ideia de progresso, a natureza cresce por cima dela: “Natureza aqui é vital ainda que inerte: ela cresce, mas só sob o disfarce da morte, para devorar o progresso do trem, ou o progresso que uma vez simbolizou” (FOSTER, 1993, p. 25, tradução nossa)^{iv}.



Figura 5 – Foto. Locomotiva abandonada publicada em *Minotaure*, 1937. Reprodução do livro *Compulsive Beauty* de Hal Foster.

A segunda imagem da categoria “explodente-fixa” é ilustrada por uma fotografia de Man Ray publicada no jornal *Minotauro* nº5. Mostra a imagem de uma dançarina de tango que simboliza a compulsão e o assombro, fazendo com que o movimento dos gestos e das feições mostre o aspecto compulsivo, erótico e destruidor. Por último, a terceira categoria, a beleza convulsiva “mágico-circunstancial” apresenta-se como uma repetição não só do trauma sugerido nas fotografias surrealistas, entre o estado inanimado e animado, mas sobre o trauma de si mesmo, pessoal. A beleza convulsiva aproxima-se dos efeitos de trauma e repetição relacionados ao processo fotográfico sobre o inanimado e o animado nas fotografias surrealistas.

O princípio estético da beleza convulsiva abordado permite aproximar o maravilhamento e a morte como categorias situadas no abandono. O encanto e a sensação perturbadora causada

pela imagem dos lugares em abandono são compreendidos por esse princípio estético. Assim como os surrealistas deslocam a função original dos objetos cotidianos transformando-os em objetos perturbadores, as fotografias do *urban exploration* deslocam o conceito de uma beleza centrada sobre a ideia romântica e racionalista para um conceito de estética convulsivo. O encanto do abandono favorece o crescimento das exposições fotográficas sobre o *urban exploration* e o aumento da propagação de imagens interessadas nas ruínas desperta a curiosidade de indivíduos em se arriscar nessas expedições para encontrar lugares perdidos, que resistem ao tempo, encobertos por uma pulsão de morte. Esse encanto pelas ruínas revela lugares que guardam memórias afetivas, individuais ou coletivas, lugares que são recipientes de memória, os quais exigem uma reflexão sobre a destruição da memória dessas construções abandonadas.

ⁱ “At Breton’s instigation, the Dadaists therefore decided to give up exhibitions and plays and arrange ‘excursions and visits’ through Paris. Invitations were sent out to meet Dada in the street. Leaflets gave the public a rendezvous for April 14 in the garden of the church of St. Julien-le-Pauvre. Other visits were planned: to the Louvre, the Buttes-Chaumont, the St. Lazare station, the Mont du Petit Cadenas and the Canal de l’Ourcq, and so on, but only the first ‘visit,’ at which Breton and Tzara spoke, actually took place” (MOTHERWELL, 1981, p. 184).

ⁱⁱ “The writings of Walt Whitman, Charles Dickens, Baudelaire and many other artists and groups, including the Dadaists, Surrealists and Situationists, serve as inspirational figureheads contemporary notions of the practice of urban exploration, with their passion for discovering dangerous, precarious, incongruous and absurd urban spaces” (GARRETT, 2013, p.16).

ⁱⁱⁱ “Each combines or conflates two opposed terms: in the ruin the natural and the historical, and in the mannequin the human and the nonhuman. In the ruin cultural progress is captured by natural entropy, and in the mannequin the human figure is given over to the commodity form—indeed, the mannequin is the very image of capitalist reification. In short, in both images the animate is confused with the inanimate, a confusion that is uncanny precisely because it evokes the conservatism of the drives, the immanence of death in life” (FOSTER, 1993, p. 21).

^{iv} “Nature here is vital yet inertial: it grows but only, in the guise of death, to devour the progress of the train, or the progress that it once emblemized” (FOSTER, 1993, p. 25).

Referências:

BOHRER, Karl Heinz. O ético no estético. In: ROSENFELD, Denis (Org.). *Ética e estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRETON, André. *Amor Louco*. Trad. Luiza Neto Jorge. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.

_____. *Nadja*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. October Books: Massachusetts Institute of Technology, 1993.

GARRETT, Bradley L. *Explore everything: place-hacking the city*. London: Verso, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Italian Journey*. Trad. W. H. Auden e Elizabeth Mayer. London: Penguin Books, 1970.

GOVIA, Andre. *Abandoned Planet*. Carpet Bombing Culture, 2014.

MOTHERWELL, Robert. *The Dada painters and poets: an anthology*. 2nd ed. Boston, Mass.: G.K. Hall, 1981.

MORAES, Eliane Robert. *Prefácio*. In: Nadja. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

NINJALICIOUS. *Access all areas: a user's guide to the art of urban exploration*. Toronto: Infilpress, 2005.