

SURREALISMO, CIDADES E ARQUITETURA

SURREALISM, CITIES AND ARCHITECTURE

Nara Helena N. Machado

nhnmachado@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-5007-2626>

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo abordar a relação que os surrealistas teceram com a cidade real e, a partir daí, examinar alguns espaços urbanos por eles preferenciados, neles identificando possibilidades de apreensão diferenciada daquela do senso comum. Neste sentido, inicialmente o trabalho se debruça sobre o fazer surrealista e sobre a possibilidade de existência de uma arquitetura ou cidade surrealistas. A seguir, serão vistos alguns dos jogos que os surrealistas implementaram com a cidade real; após, tentar-se-á identificar a sedução que determinadas arquiteturas exerceram sobre eles, tais como expressões do chamado Art Nouveau e os espaços conformados pelas passagens cobertas. Outrossim, serão vistos alguns personagens e arquiteturas com aproximações às valorizações defendidas pelos surrealistas, configurando uma escritura de sonhos. Finalmente, serão abordados alguns arquitetos surrealistas ou muito próximos ao surrealismo.

PALAVRAS-CHAVE: surrealismo; crítica da cidade real; arquitetura e surrealismo; sonhos; universo interior.

ABSTRACT: This article aims to discuss the relationship that the surrealists had with the real city and, from there, to examine some of the urban spaces they preferred, where they identified possibilities of apprehension that differed from those of common sense. In this regard, this work initially focuses on the surrealist making and on the possibility of existence of a surrealist architecture or a surrealist city. Next, we will have a look at some of the games that the surrealists played about the real city, imagining possibilities of intervention; then we will try to identify the seduction that certain architectures exerted on them, such as the expressions of the so-called Art Nouveau and the commercial gallery (covered passage) spaces. In addition, we will look at some characters and architectures that are close to the values which the surrealists advocate, configuring a writing of dreams. Finally, we will examine some architects whose work is surrealist or very close to surrealism.

KEYWORDS: surrealism; critique of the real city; architecture and surrealism; dreams; inner universe.¹

¹ O resumo e as palavras-chave foram traduzidos do português por Márcia S. Nunes.

1 Considerações iniciais

Considerando o fazer surrealista como uma atividade eminentemente poética, por princípio avessa a todo tipo de regras e injunções, pode-se pensar, falar em uma arquitetura surrealista? Em uma cidade surrealista? Quais laços podem ser estabelecidos, mesmo que minimamente, entre as concepções surrealistas e uma atividade como a arquitetura, necessariamente sujeita a fortes contingências práticas, certamente limitadoras à concretização de sonhos arquitetônicos? Sonhos que exigem, para serem executados, uma exequibilidade mínima, uma adaptação, por menor que seja, ao plano da realidade, do qual a dimensão urbana é parte integrante.

Os surrealistas eram bem conscientes dessas limitações. Neste sentido, nunca proclamaram a existência de uma arquitetura ou cidade surrealistas sem deixar de externar suas críticas ao que consideravam problemas da cidade real, não se deixando motivar pelo racionalismo estreito, positivista de certas manifestações da arquitetura moderna por eles avaliadas como a negação consciente do sentimento instintivo do espaço. Neste sentido, preferenciaram espaços urbanos nos quais visualizavam possibilidades outras de apreensão que aquelas da percepção ordinária. Também estiveram atentos àquelas realizações arquiteturais pontuais que expressavam, em grau maior ou menor, as aspirações que defendiam.

Expor e desenvolver estes múltiplos aspectos é, portanto, o objetivo do presente artigo. Para tal, inicialmente, serão abordadas algumas das múltiplas valorizações e relações que os surrealistas costuraram com a paisagem urbana e, a partir daí, a priorização por eles manifestada em relação a determinados espaços urbanos e arquiteturais. Após, serão vistas algumas propostas ou produções arquitetônicas que, anteriores ou paralelas ao movimento surrealista, atraíram a sua simpatia. Finalmente, serão enfatizadas as opções de alguns arquitetos com alguma ligação (orgânica ou não) com o movimento. Não se têm, evidentemente, a preocupação, nem de longe, de esgotar um tema extremamente denso, complexo e abrangente.²

2 Os surrealistas e a cidade real

² O presente texto se situa na continuidade de trabalhos que a autora vem desenvolvendo sobre o tema, solo ou com Robert Ponge; retoma, aumenta e aprofunda substancialmente os mesmos (ver a bibliografia).

O trato com a cidade real motivou bastante os surrealistas. Amantes do espaço urbano, que apreendiam a partir de deslocamentos sem qualquer plano ou roteiro pré-estabelecidos, tinham, contudo, plena consciência dos crescentes problemas urbanos. Não obstante, não se deixaram seduzir pelas soluções propostas por alguns dos arautos da arquitetura moderna, sobretudo a partir dos anos vinte do século passado. Comandadas por um progressivo pragmatismo, tais propostas, não raro, acabaram se constituindo em verdadeiras camisas de força disciplinadoras do tecido urbano, abstraindo, secundarizando e mesmo desprezando peculiaridades locais e, ainda, algumas implicando na adoção de uma despersonalizadora estética reducionista (Ramirez, 1983, p. 72).

Os surrealistas estiveram entre os primeiros a denunciar esses aspectos que levavam à negação das potencialidades latentes do homem e de cada lugar. Salvador Dalí, em 1935, quando ainda era surrealista, chegou a se referir aos “nossos contemporâneos sistematicamente cretinizados pelo maquinismo e pela arquitetura do auto castigo”³ (Dalí *apud* Ramirez, 1983, p. 72, tradução minha). Por sua vez, Breton e seus amigos nunca propuseram uma cidade surrealista. Inclusive, a sua percepção sobre a cidade não era unívoca: não é uma, mas múltiplas cidades que podem ser visualizadas em seus textos, depoimentos e proposições (Cardinal, 1978, p. 145 e segs).

Em seus deslocamentos urbanos, certos espaços da cidade real foram por eles privilegiados, através da percepção diferenciada dos mesmos, neles detectando uma outra essência – aquela do maravilhoso, ignorada pelo senso comum. Ou/e através da sobreposição aos espaços da cidade real de outros significados e sentidos. Em outras palavras: “a cidade surrealista pode encontrar-se, pois, superposta à cidade ordinária: os lugares coincidem, mas não as significações nem as hierarquias dos espaços”⁴ (Ramirez, 1983, p. 74, tradução minha).

2.1 Alguns espaços singulares na cidade real

Os sentidos ocultos, irrealis, mágicos que os surrealistas identificaram no criticado espaço urbano existente – principalmente em Paris – perpassam vários escritos (como *Nadja*, 1928 ou *Os vasos comunicantes*, 1932, ambos de Breton, e *O camponês de Paris*, 1926, de Aragon), bem como releituras fotográficas (Man Ray, Brassai, J.A. Boiffard e Eugène Atget).

³ “Nuestros contemporâneos, sistematicamente cretinizados por el maquinismo y la arquitectura de autocastigo”.

⁴ “La ciudad surrealista puede encontrarse, pues, superpuesta a la ciudad ordinaria; los lugares coinciden, pero no las significaciones ni las jerarquías de los espacios”.

Ao pensar nesses *espaços sagrados*, é quase natural a lembrança do antigo mercado central da cidade, *les Halles*, do *Marché aux Puces*, em Saint-Ouen, da torre Saint-Jacques (um dos pontos cardinais do mapa pessoal de Breton em Paris), da porta Saint-Denis ou da praça Dauphine, esta última sendo vislumbrada eroticamente como uma espécie de sexo oculto da cidade (Breton, 1979 [1953] p. 232), entre tantos outros espaços suscitadores de diferenciadas referências em obras, tanto literárias como pictóricas, de vários surrealistas.

E, claro, não pode faltar a menção ao parque Buttes-Chaumont (inaugurado em 1867), através do memorável texto de Aragon, “O sentimento da natureza no parque Buttes-Chaumont” (Aragon, 1996 [1926], p. 139-213), no qual a deambulação noturna realizada por André Breton, Marcel Noll e Louis Aragon através do parque, toma contornos mágicos, constituindo-se mesmo em uma verdadeira aventura poética (Ponge; Machado, 2021, p. 532-545).

Outrossim, em suas perambulações urbanas, os surrealistas visualizaram perspectivas de transformações localizadas na cidade real, através de uma dinâmica de intervenções pontuais, que possibilitariam, diferenciadamente, uma outra apreensão de espaços da urbe que não aquela da estreita realidade cotidiana, modificando drasticamente formas e significados. Intervenções pontuais como aquelas proporcionadas pelos jogos com a cidade real.

2.2 Os jogos com a cidade

Não foram secundárias as atividades lúdicas dos surrealistas envolvendo a dimensão urbana, como o jogo relativo a vários monumentos de Paris, “Sobre certas possibilidades de embelezamento irracional de uma cidade”, ocorrido em 12 de março de 1933, no âmbito de outros jogos agrupados sob a etiqueta de “Buscas experimentais”, realizados em fevereiro e março daquele ano, envolvendo diversos integrantes do grupo surrealista.

O jogo em questão foi empreendido a partir da pergunta: “Deve-se conservar, deslocar, modificar, transformar ou suprimir: ...?”. Tratava-se, por parte dos participantes, de ter propostas para trinta e um monumentos específicos de Paris, como o Arco do Triunfo, a torre Eiffel, a torre Saint-Jacques, o Sacré-Coeur ou a coluna Vendôme, entre outros. Responderam André Breton, Paul Éluard, Arthur Harfaux, Maurice Henry, Benjamin Péret, Tristan Tzara e Georges Wenstein. As respostas e observações foram publicadas no número 6 da revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (Breton et alii, 1933, p. 18-23).⁵

⁵ “Sur certaines possibilités d’embellissement irrationnel d’une ville”; “Recherches expérimentales”; “Doit-on conserver, déplacer, modifier, transformer ou supprimer ...?”.

Em seus comentários, Paul Éluard destaca que as respostas estão perpassadas de muita ironia e/ou humor, ou ainda, de provocação temperada com contestação e agressividade. O terreno, comum a todas, é aquele – aliás como o próprio título indica e como não poderia deixar de ser – do irracional e *da busca do belo maravilhoso*, mesmo à custa de supressões (Breton *et alii*, 1933, p. 19-23). Teríamos, de certa maneira, “um reflexo invertido dos princípios da Carta de Urbanismo elaborada no mesmo ano [1933] em Atenas pelo C.I.A.M [...]”⁶ (Béhar; Rubio, 2009, p. 12, tradução minha).

Nenhuma surpresa que tenha sido Paris a cidade escolhida, pois é especial o lugar que essa cidade ocupa no universo surrealista, comparecendo nos escritos de Breton e seus amigos através de locais específicos e/ou percursos determinados. Aliás, não por acaso Peter Inch coloca que “livros como *Nadja*, de Breton, dizem mais verdades sobre cidades que qualquer plano de uma cidade [...]”⁷ (Inch, 1978, p. 117, tradução minha).

Outrossim, cabe colocar que, nos marcos do surrealismo, muitos artistas (arquitetos ou não) se debruçaram sobre aspectos urbanos em suas representações pictóricas, através de imagens de cidades fictícias, pontuais ou mais abrangentes. Nelas, pode frequentemente ser vislumbrada uma crítica à cidade real, algumas vezes metaforicamente. Vários nomes podem ser evocados como, entre tantos outros, Giorgio di Chirico, Max Ernst, René Magritte, Paul Delvaux, Yves Tanguy ou Roberto Matta Echaurren. Dada a limitação de espaço, o tema não é aqui abordado.

2.3 A realidade mágica: a arquitetura *Art Nouveau*⁸

O *Art Nouveau* nasceu de um desejo de inovação e de uma reação contra quase todas as estéticas do século XIX, caracterizando-se principalmente pela perseguição de formas sensuais e assimétricas, orgânicas, encontradas na natureza, para cuja reprodução utilizou preferencialmente “curvas e contornos” ideais para “traduzir a liana ou a trepadeira, para exprimir o fugidio, a flexibilidade da planta, a mobilidade do líquido, [...] para agarrar a fragilidade do ser transitório transformando-o em matéria sólida” (Champigneulle, 1984, p. 102-103). Os surrealistas, contudo, vislumbraram neste estilo – para além do rompimento com códigos ultrapassados, para além da afirmação de uma nova linguagem na qual a curva

⁶ “Le reflet inversé des principes de la Charte d’urbanisme établis la même année à Athènes par le C.I.A M [...]”.

⁷ “Books like Breton’s *Nadja* tell more truths about cities than any town planning report”.

⁸ Aqui retomo parcialmente questões levantadas em Ponge; Machado, 2009.

teria um lugar preponderante – a possibilidade de afloração do mágico e do sonho, subjacentes a cada um, o que ia ao encontro da prática por eles defendida.

No campo da arquitetura, pode-se destacar, entre outros, o rico diálogo estabelecido por Victor Horta “entre a flexibilidade do ferro e o caráter maciço da pedra”, principalmente na Casa Tassel (1892-1893) e na *Maison du Peuple* (1896-1898, destruída em 1965), em Bruxelas; ou “essas emanções aparentemente naturais de um fantástico mundo subterrâneo” presentes nas estações do metrô de Paris (construídas a partir de 1900), do francês Hector Guimard (Frampton, 1997, p. 74, 76). Sem esquecer a obra do catalão Antônio Gaudí (1852-1926), que ultrapassa, no geral, em muito os marcos desse estilo.

Entre os surrealistas, apesar de algumas referências anteriores à obra de Gaudí, é Salvador Dalí que inaugurou, por assim dizer, uma reflexão a respeito da “arquitetura delirante do *Art Nouveau*”, em especial da obra de Gaudí, em 1929, em *A mulher visível* (*La Femme visible*). Numa passagem desse texto, o Parque Güell em Barcelona é vislumbrado principalmente através de “suas colunas, cuja base mole parece dizer: coma-me”⁹ (Dalí, *apud* Lambert, 1982, p. 38, tradução minha). Outros textos se sucederão na tentativa de explicitar a sedução por ele sentida por essas manifestações arquiteturais. Assim, em 1933, num longo artigo publicado na revista surrealista *Minotaure* – “Da beleza aterrorizante e comestível da arquitetura *Art Nouveau*” (“De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style”) –, Dalí retomou suas afirmações anteriores sublinhando o caráter irracional e comestível daquela arquitetura, seu “imperialismo canibal”, bem como seu caráter erótico, assimilando “uma casa *Art Nouveau* a um doce, a uma torta exibicionista e ornamental de ‘confiteiro’” e enfatizando que “se trata de uma comparação lúcida e inteligente” sobretudo pelo

[...] caráter nutritivo, comestível desta espécie de casas que não são senão as primeiras casas comestíveis [...] cuja existência comprova esta “função” urgente e tão necessária para a imaginação amorosa: poder comer o mais realmente o objeto do desejo¹⁰ (Dalí, 1933, p. 70, 72, tradução minha).

Parodiando Breton, em *Nadja* – “a beleza será convulsiva ou não será” (2007 [1928], p. 146) –, Salvador Dalí, coloca que “a beleza será comestível ou não será”¹¹ (Dalí, 1933, p. 76, tradução minha). É evidente que Dalí metaforiza, no plano alimentar, “o primeiro e o mais

⁹ “ses colonnes, dont la base molle semble dire: mange-moi”.

¹⁰ “impérialisme cannibale”; “une maison modern'style à un gâteau, à une tarte exhibitionniste et ornementale de de ‘confiseur’”; “une comparaison lucide et intelligente”; “[...] caractère nutritif, comestible de cette espèce de maisons, lesquelles ne sont autre chose que les premiers maisons comestibles [...] dont l'existence vérifie cette “fonction” urgente et si nécessaire pour l'imagination amoureuse : pouvoir le plus réellement manger l'objet du désir”.

espontâneo dos prazeres estéticos sensíveis (e sensuais), aquele de escovar, tocar, dar carinho, abraçar, beijar...”. A essa importante dimensão comestível do *Art Nouveau*, acrescentam-se outras, como seu caráter extra-plástico, erótico ou o simbolismo mimético, sempre implicando na trituração e metamorfose dos elementos arquiteturais presentes¹² (Ponge; Machado, 2009, p. 99 e segs., tradução minha).

Sobretudo, cabe enfatizar “[...] a mesma dessemelhança nos detalhes, a mesma impossibilidade de repetição que precisamente provoca a verdadeira, a cativante estereotipia” e ainda “o mesmo deleite colocado na curva que não acaba nunca [...]” e, enfim, “a mesma minúcia cuja constatação, aliás excitante, desvia do prazer do conjunto, da mesma forma que se diz que uma parte do tempo pode ser maior que o todo”¹³ (Breton, 1970 [1933], p. 177-178, tradução minha).

Figura 1 – Casa Batllo, Barcelona, detalhe fachada e Parque Guell, Barcelona, detalhe



Fonte: Fotos João Gallo

2. 4 A realidade mágica: uma cidade na cidade

¹¹ “La beauté sera comestible ou ne sera pas”.

¹² “le premier et le plus spontané des plaisirs esthétiques sensibles (et sensuels), celui de frôler, toucher, caresser, enlacer, embrasser...”.

¹³ “La même dissemblance dans les détails, la même impossibilité de se répéter qui précisément entraîne la véritable, la captivante stéréotypie; la même délectation placée dans la courbe qui n'en finit plus [...]”; “la même minutie dont la constatation, d'ailleurs excitante, détourne de la jouissance de l'ensemble, comme on a dit qu'une partie du temps pouvait être plus grande que le tout”.

Os surrealistas foram particularmente sensíveis ao espaço configurado pelas passagens cobertas (também chamadas de galerias). Mas, o que pode tê-los fascinado nesses recintos designados “de uma maneira desconcertante, de *passagens*, como se nesses corredores ocultados do dia não fosse permitido a ninguém deter-se por mais de um instante” (Aragon, 1996 [1926], p. 44)? Quais ingredientes ali presentes os seduziram a tal ponto que algumas passagens foram adotadas como local de encontros para as suas trocas, levando mesmo à colocação de que se “o pai do surrealismo foi Dadá;” sua mãe seria “uma ‘galeria’ chamada passagem”¹⁴ (Benjamin, 1997 [1927-1940], p. 880, tradução minha). Voltarei a esta questão.

As galerias abrigam todo tipo de serviços: cafés, restaurantes, butiques de luxo, comestíveis, lojas de perfumes, antiquários, editoras, local para exposições, casas de música etc. Em algumas encontravam-se até cassinos ou casas de prostituição, constituindo mesmo “*uma cidade na cidade*”¹⁵ (Moncan, 2009, p. 19, tradução minha). O frio, a chuva, o vento, a neve, os ruídos ficam de fora, são excluídos destes novos espaços. A luminosidade, oriunda das coberturas de vidro com armações metálicas, estimula a visualização de ambientes mágicos. As amplas vitrinas envidraçadas das butiques, com seus mostruários, atraem os olhares gulosos dos passantes. Contudo, elas certamente não teriam visto a luz do dia sem as possibilidades oferecidas pelas novas técnicas construtivas e pela industrialização de certos materiais como o ferro, o ferro fundido e o vidro. Além de baratearem a construção, esses materiais permitem avanços construtivos consideráveis (esqueletos estruturais, coberturas envidraçadas, amplos panos de vidro em vitrinas etc.), propiciando, no geral, uma arquitetura na qual se mesclam inovações com o gosto pela evocação do passado, tão caro ao século XIX. No caso das galerias, esta posição híbrida é bastante visível, combinando-se as armações metálicas envidraçadas das coberturas (que possibilitam uma luminosidade cambiante ao longo do dia) com as linguagens pretéritas das fachadas externas e internas. O resultado proporciona espaços bastante originais (Lemoine, 1990, p. 25-51; Moncan, 2009, p. 13-68).

As passagens cobertas vão enfrentar um processo de desvalorização que toma corpo na segunda metade do século XIX e será revertido, embrionariamente, nas primeiras décadas do século XX. Os surrealistas estiveram entre os primeiros a contribuir para a sua redescoberta, de uma forma intensa e apaixonada (Moncan, 2009, p. 69 e segs.; Machado, 2020, p. 26).

Quais passagens vão atrair mais especificamente os surrealistas? Em primeiro lugar, a passagem da Ópera, construída em 1823, misteriosa e vaga, com as suas duas galerias paralelas (galeria do Relógio e galeria do Barômetro). Frente a sua iminente destruição, em

¹⁴ “le père du surréalisme fut Dada”; “une ‘galerie’ appelée passage”.

¹⁵ “une ville dans la ville”. O itálico é meu.

1925, foi exaltada por Louis Aragon em *O camponês de Paris* (1924), seu ensaio constituindo, segundo Walter Benjamin, “a homenagem póstuma mais terna que um homem já fez à mãe do seu filho”¹⁶ (Benjamin, 1997 [1927-1940], p. 880, tradução minha). A passagem Jouffroy, em Montmartre, construída em 1845, igualmente exerceu um particular fascínio sobre os surrealistas, tendo sobrevivido à fúria do tempo. Foi abordada por Aragon em *Anicet ou o Panorama, romance* (*Anicet ou le Panorama, roman*, 1921), por Breton, em 1924, em *Peixe solúvel* (*Poisson soluble*), através da “mulher com seios de arminho [que] se encontrava na entrada [...], à luz das canções”¹⁷ (Breton, 1996 [1924], p. 99, tradução minha); e em *Nadja*, quatro anos depois, através da lembrança particularmente emocionada suscitada em Breton por uma das estátuas, no atordoante museu Grévin, como a única a ter “os próprios olhos da provocação” (Breton, 2007 [1928], p. 138).

Outrossim, os surrealistas também se detiveram na imponente passagem Pommeraye, de 1843, em Nantes, inseparável dos vastos territórios que povoam o *museu negro* de André Pieyre de Mandiargues. Inserida num contexto de embelezamento e higienização de Nantes, sobrevive, ainda hoje, bastante desvalorizada (Ponge; Machado, 2003, p. 424). Em um texto memorável, o surrealista francês destaca “a atmosfera aquática”, comum às passagens cobertas, decorrente da cobertura em vidro e da luminosidade por ela proporcionada, cambiante conforme a hora do dia e as condições atmosféricas, propiciando jogos de claro-escuros, *atmosfera aquática* que possibilita, na visão de Mandiargues, “um clima propício à transfiguração de elementos sensíveis”, para a revelação de coisas que podem ser vistas e sentidas, desde que se saiba como ver, ou seja, desde que não se veja “cegamente” permitindo a invasão do maravilhoso¹⁸ (Mandiargues, 1990 [1946], p. 93, 11; 12, tradução minha). O que ajuda a entender a questão colocada acima, sobre a atração que os surrealistas sentiram por esses lugares. Lugares, já colocava anteriormente Aragon, que “florescem entre os homens [...]”, que são “os santuários de um culto do efêmero”, atraindo para os seus abismos aquele passante “sábio” que sabe reconhecê-los: “A luz moderna do insólito, eis doravante o que vai retê-lo” (Aragon, 1996 [1926], p. 44).

Seriam lugares nos quais – e aqui, cabe uma imagem de Benjamin para o surrealismo – se dissolveria “a fronteira entre o sono e a vigília”, permitindo “a passagem em massa de figuras ondulantes [...]”, onde, portanto, a vida poderia ser “digna de ser vivida” (Benjamin,

¹⁶ “l'hommage posthume le plus attendri qu'un homme ait rendu à la mère de son fils”.

¹⁷ “la femme aux seins d'hermine [qui] se tenait à l'entrée [...], dans la lumière des chansons”. Breton faz alusão a uma obra de Leonardo da Vinci, *Dama com arminho*, pintada entre 1488 e 1489.

¹⁸ “l'atmosphère aquatique”; “un climat propice à la transfiguration des éléments sensibles”; “en aveugle”.

1987 [1929], p. 22), um convite à verdadeira aventura poética, à prática da poesia (Ponge, 1994, p. 243), o que pode, inclusive, ajudar a entender a dimensão do urbano surrealista.

3 A escritura dos sonhos: os inspirados e suas moradias

É importante referir ao apelo que os procedimentos instintivos tiveram no percurso de alguns personagens, gerando incursões – pontuais ou mais abrangentes – à escritura de um sonho, com algumas traduções em obras acabadas. Sem dúvida, o francês Ferdinand Cheval, cuja obra foi conhecida e apreciada por André Breton e seus companheiros, constitui um dos exemplos mais exitosos desse tipo de procedimento.

3.1 A aventura interior do poeta da língua das pedras

Habitante de Hauterives, vilarejo no sul da França, Ferdinand Cheval (1836-1924) parece ter sido uma pessoa bastante introspectiva. Quando tinha mais de trinta anos, conseguiu um emprego de carteiro rural, perfazendo diariamente longas caminhadas, nas quais, para preencher o tempo, só podia sonhar; sonhos considerados irrealizáveis, povoados pela presença de um palácio, “que ultrapassava a imaginação”¹⁹ (Cheval *apud* Jouve *et alii*, 1981, p. 286, tradução minha). Em uma dessas incursões, o choque de seu pé com uma pedra o levou, durante vinte e cinco anos, a recolher pedras similares, pedras que o fascinavam, escolhidas a dedo – cada uma, um sentido. Só após recolher um número considerável de pedras, Cheval começou a dar forma ao seu sonho: uma construção, por ele denominada *Palácio ideal* ou *Palácio do sonho*, que lhe exigiu cerca de 33 anos de trabalho.²⁰

O poder de sedução do *Palácio ideal* exerce-se, em primeiro lugar, pela visão inesperada de algo nunca antes visto. À medida que nos aproximamos, podemos apreciar o exterior do edifício, constituído por uma acumulação de grutas, colunas entrelaçadas, reentrâncias e nichos, cascatas, árvores, trepadeiras e plantas, torreões, arquiteturas em miniatura e abundantes representações esculpidas, profusamente dispostos em todas as fachadas, com destaque para os três gigantes que, na fachada leste, suportam a Torre de Berbéria, entre uma profusão de elementos díspares e variados.

A circulação interna é possível através de galerias que acumulam, um número

¹⁹ “un palais féérique dépassant l’imagination”.

²⁰ A seguir, construiu seu túmulo, que chamou *Túmulo do silêncio e do repouso sem fim*, no cemitério do vilarejo, o que absorveu oito anos de sua vida.

considerável de esculturas (árvores, vegetais diversos, cascatas, ursos, elefantes, camelos, avestruzes e outros animais) e numerosas inscrições de frases e aforismos de toda a espécie, com destaque para a galeria central, conhecida como "Onde o sonho torna-se realidade". Acima, encontra-se o terraço, ao qual se acede por quatro escadas situadas nas extremidades do edifício. No terraço, uma escada conduz à Torre de Berbéria e outra a um recanto conhecido como o "Pequeno génio que ilumina o mundo", com uma profusão de recantos, alguns com arquiteturas em miniatura ou pequenos torreões. (Ponge; Machado, 2023, p. 93-99).

Em 1962, num ensaio sobre os fundamentos da poesia e da arte, no qual dedica algumas páginas à arquitetura, Breton comenta o caso de Cheval. Para ele, o exemplo do carteiro confirma a convicção surrealista de que a criação e a beleza não são monopólio exclusivo dos criadores profissionais e da arte erudita, que a poesia e a arte autêntica podem encontrar um terreno muito favorável em certos *primitivos* (ou *selvagens*) dos mais diversos quadrantes: quer nas culturas primitivas e pré-colombianas, quer nas sociedades modernas (em indivíduos pouco numerosos, desprovidos de formação artística, rotulados de loucos, médiuns, *naïfs*, ingênuos, inocentes ou outras qualificações semelhantes) (Breton, 1970 [1962], p. 216; 218).

Nenhum jogo gratuito do carteiro, mas, sim, uma atividade instintiva, onírica, poética, uma aventura interior de transmutação de elementos e significados, originando rupturas com o mundo do cotidiano utilitário e cinzento. Às agruras da realidade, ele contrapôs outro universo, sobrepôs o maravilhoso do *palácio feérico*, antepôs um novo espaço ao qual se incorporou plenamente, instaurando seus próprios valores e regras, suas próprias noções de grande, pequeno e belo, implementando repetições, acréscimos, multiplicações, acumulações, miniaturizações, agigantamentos. Fazendo da pedra sua argila, este homem singular não teve intermediários entre si e sua obra: construiu, ele mesmo, pedra sobre pedra, todo o seu sonho. (Ponge; Machado, 2023, p. 88-109). Jamais como em Cheval, “a surrealidade jorrou tão vigorosamente do sonho para irromper no mundo”²¹ (Brun, 1982, p.90, tradução minha).

3.2 Dois outros sonhadores: Edward James e Gabriel dos Santos

Outros nomes poderiam ser lembrados, limito-me a dois. Começo com o fascinante trabalho do artista britânico Edward James (1907-1984), que viveu no México e tinha

²¹ “la surréalité a jailli si vigoureusement du rêve pour faire irruption dans le monde”.

vínculos concretos com o movimento surrealista – inclusive, apoiou financeiramente alguns de seus membros em tempos difíceis, como René Magritte e Salvador Dalí. Em 1945, James mudou-se para a pequena cidade de Xilitla, perto de San Luis de Potosí, na região de Huasteca, onde, dois anos depois, começou a construir sua casa, conhecida como a "casa interminável", onde morava ocasionalmente.

O conjunto é uma construção orgânica no sentido mais puro da palavra, no qual se mesclam casa propriamente dita e jardins, ocupando uma área muito extensa, espalhada sem qualquer lógica aparente ou plano preconcebido. Área que se estende pela selva, ligando vários espaços, como praças, torres e corredores intermináveis que serpenteiam pela floresta, além de elementos díspares, como escadas, algumas das quais não levam a lugar algum, colunas de todas as formas e tamanhos (gigantescas, não sustentam nada, como se fossem geradas pela natureza, algumas adornadas com capitéis que são flores enormes, outras cobertas de musgo e mofo, resultado da ação da selva), arcos góticos, bosque de bambus, bem como, entre outros elementos incomuns, uma homenagem a Max Ernst, uma gaiola tortuosa que está sempre aberta, onde os pássaros voam para dentro e para fora. E muito, muito mais, O resultado é uma arquitetura singular cujo único propósito é ser a "materialização do absurdo, uma ruína pré-fabricada, um labirinto poético"²² (Andrade, 1996, p. 97, *passim*, tradução minha).

De certa maneira, tal como no caso do carteiro Cheval, “a forma [arquitetural], assim, se desembaraça da função [função casa], se esparrama até converter-se em mero objeto de contemplação, escultórico”. E, mesmo, para alguns como o artista, dramaturgo e cineasta alemão Peter Weiss (1916-1982), "este tipo de edifício não constitui tanto [uma] obra de arte como [uma] expressão da alma"²³ (Urbiola *et alii*, s.d., p. 75, 41).

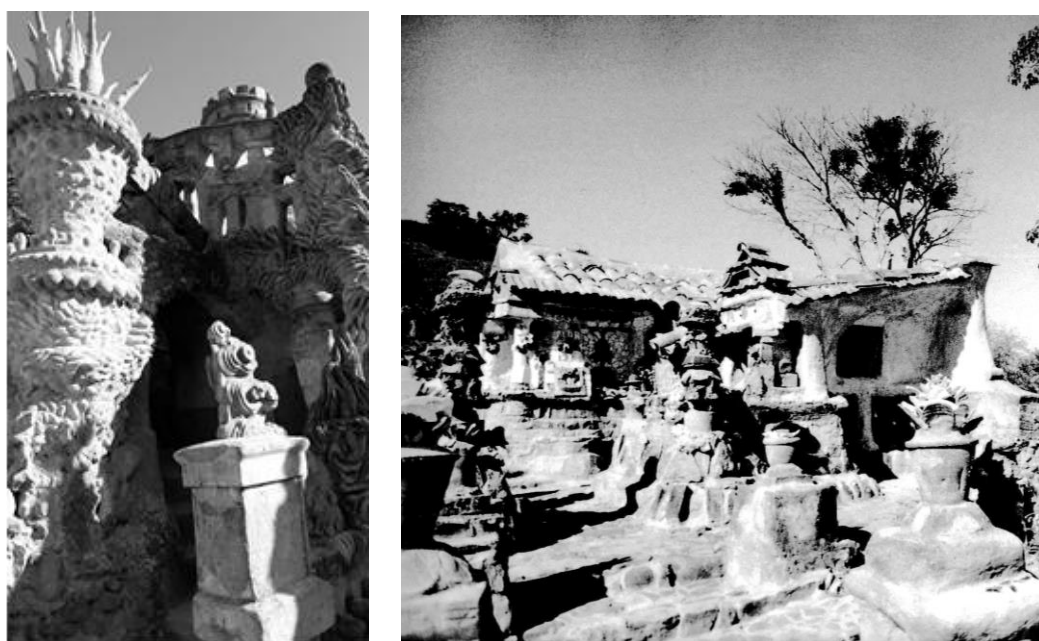
Dar vazão ao seu universo interior foi, também, o objetivo maior perseguido pelo brasileiro Gabriel dos Santos – seu Gabriel – que consagrou grande parte de sua vida à construção de sua moradia – uma *casa feita de pensamentos e de sonhos*, segundo suas próprias palavras, em São Pedro da Aldeia, pequena cidade próxima do Rio de Janeiro. Pouco conhecido no Brasil, menos ainda no exterior, detentor de uma instrução rudimentar, trabalhador das salinas, negro, filho de uma escrava, seu Gabriel iniciou sua obra - a Casa da Flor - em 1912 (precisamente na época em que Cheval estava concluindo seu *Palais idéal*) e nela trabalhou até sua morte em 1985, quase 73 anos depois.

²² “materialización del ‘sin sentido’, ruina prefabricada, laberinto poético”.

²³ “la forma [arquitetural], así, se desembaraça de la función, se desparrama hasta convertirse en um mero objeto de contemplación, escultórico”; “este tipo de edificios no son tanto obras de arte, sino expresiones del alma”.

Como material de base, utilizou essencialmente detritos de todas as procedências e tamanhos, grandes e pequenos, em sua maior parte resíduos de detritos (fragmentos de pratos e garrafas, pedaços de vidro e espelhos, conchas, ossos, pedaços de azulejos, etc.), carinhosamente coletados e combinados sem nenhuma ordem aparente, ao sabor do acaso e da improvisação, sem nenhuma regra, exceto as da mente do seu Gabriel (Zaluar, 1999, p. 46). A casa, pequena, térrea, incorpora-se à paisagem circundante e o caminho que leva a ela, oriundo da rua, também é inteiramente decorado. Pode-se mesmo supor que seu Gabriel constituiu uma obra inacabada, sempre nela acrescentando elementos de seu universo pessoal, dando forma à sua escritura interior, em um continuum permanente que somente sua morte poderia interromper.²⁴

Figura 2 – Palácio ideal, Hauterives, França, detalhe do terraço e Casa da Flor, São Pedro da Aldeia, Brasil, detalhe da entrada



Fonte: Fotos da autora

4 A dinâmica do sonho e do desejo: alguns personagens e suas proximidades (no plano do imaginário ou não) com o surrealismo

²⁴ Amélia Zaluar, professora e pesquisadora de arte popular e folclore brasileiro, foi presidente da Sociedade dos Amigos da Casa da Flor no Rio de Janeiro, travando, desde 1978, uma batalha para a inclusão do edifício na lista de patrimônio, o que só foi conseguido em 1999, pelo Instituto do Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro. Graças a ela que os fundos necessários para realizar os trabalhos de restauração necessários foram obtidos e que a Casa da Flor tem o estatuto de museu.

Uma observação inicial. Como bem coloca Stéphane Dawans, há muitos arquitetos e arquiteturas que, “influenciados de perto ou de longe, voluntariamente ou não, pelo imaginário [do surrealismo] sem limites” poderiam ser chamados “por *facilidade*” de surrealistas. Ela alerta que “temos respeito demais pelas ambições genuinamente metafísicas e revolucionárias do surrealismo para reduzi-lo a uma estética” e, ainda mais, a uma “estética focada nas superfícies, mesmo que sejam curvas e femininas”²⁵ (Dawans, 2009, p. 249, 251, tradução minha). Pode-se, aqui, com pertinência lembrar o vigoroso texto de Claude Courtot (publicado no número 22 da revista *Organon*) no qual este identifica o que define o ser surrealista, em contraposição ao parecer surrealista.

Feitas estas observações no sentido de alertar sobre a classificação como surrealista de qualquer obra com algum ingrediente insólito e, novamente, sem pretender esgotar o assunto, apresento alguns personagens que, entre outros, fizeram parte do reduzido elenco de arquitetos que foram surrealistas ou tiveram uma grande proximidade com o mesmo.

4.1 A dinâmica do sonho e do desejo: alguns sonhadores mais perto de nós

Claude Rochin, Guy Doumayrou, Bernard Roger e Fabio de Sanctis, entre outros, podem aqui ser evocados. Os três primeiros são arquitetos franceses, que aderiram ao surrealismo, ainda jovens, no início da década de 50. Suas primeiras realizações verificam-se no terreno do “pequeno espaço” possível para a concretização de experimentos vinculados ao surrealismo, aliás, bastante efêmeros, que se tornaram conhecidos como “cartazes desviados” (Doumayrou, 2009, p. 75-76). Trata-se de uma atividade dirigida para os muros da cidade, uma espécie de jogo, através do qual procuram brincar com imagens publicitárias e religiosas existentes, modificando-as e, assim, também o seu entorno e a própria cidade: uma espécie de transposição, com inúmeras variantes, da Mona Lisa com bigodes de Duchamp para o plano do urbano, em contato direto e diário com a população. Concomitantemente manifestam um acentuado interesse pelo espaço cinematográfico (talvez estimulado pela proximidade com Robert Benayoun e Ado Kyrou, dois cinéfilos e críticos de cinema, que, com eles, tinham aderido ao surrealismo), espaço que vislumbraram como realizável, permitindo, ao mesmo tempo, os vãos da imaginação.

Claude Rochin pouco escreveu, sua atividade se reduzindo a uma participação intensa

²⁵ “influencées de près ou de loin, volontairement ou non, par leur imaginaire [du surréalisme] sans bornes”; “par facilité”; “Or nous avons trop de respect pour les ambitions authentiquement métaphysiques et révolutionnaires du surréalisme pour le réduire à une esthétique”; “esthétique tout en surfaces, fussent-elles courbes et féminines”.

nos “cartazes desviados”, bem como na elaboração de desenhos e maquetes, muitos dos quais perdidos. Já Guy-René Doumayrou e Bernard Roger expressam suas ideias em vários escritos, alguns publicados nas revistas do grupo. Ambos aderiram ao surrealismo em 1951. É dessa data o projeto de Bernard Roger, “Sala de cinema no fundo do lago”, inspirado numa poesia de Rimbaud, publicado na revista *L'Âge du cinéma* (n.4/5, agosto-novembro de 1951). Sua proposta, por ele encarada numa perspectiva utópica, é referida por Guy Doumayrou em texto posterior (Doumayrou, 2009, p. 75). Atualmente, Roger trabalha como arquiteto em Paris, mas parte de seu tempo é dedicada à pesquisas no campo da alquimia, procurando estabelecer possíveis vinculações com a arquitetura, com várias publicações a respeito, como, em 1981, *Paris et l'alchimie*.

O interesse pela alquimia também acompanhou Guy-René Doumayrou (1925-2011), concomitante a suas elaborações sobre o espaço urbano, com um sentido predominantemente social. Num texto que se tornou bastante conhecido “Sonhos de cidade e cidade de sonho”, escrito em 1951 (também publicado em *L'Âge du cinéma*, n.4/5), criticou intensamente o frio raciocínio de arquitetos que, sem nenhuma imaginação e emoção, desenhavam a cidade do futuro, ignorando os desejos e necessidades da população que nela habitará. Também, nesse ano, escreveu *Outre-noir*, no qual desenvolveu a filosofia de uma cidade utópica, uma cidade do futuro. Para ele, a utopia seria “a lâmpada mágica daqueles que se recusam a se deixar triturar pela noite”, que impulsiona a sua proposição de um agrupamento humano no qual o homem poderia ser mais humano. Com plena consciência de que suas propostas são irrealizáveis, é antes quase um exercício a que Doumayrou se propõe: um exercício no qual trabalha sem freios com as formas que seu imaginário lhe sugere, dirigidas para um coletivo vivo e real – as multidões anônimas. Essas preocupações permeiam escritos seus recentes (Doumayrou, 2009, p. 63-79; Machado, 1991, p. 137-143).

O arquiteto italiano Fabio de Sanctis (1931) é lembrado sobretudo pela criação de objetos impregnados de um grande senso de humor absurdo bem ao gosto de Duchamp – tais como uma roda de carro, de alabastro, que substitui a roda normal de um automóvel, ou artigos para encanamento e para banheiro. Sua irreverência granjeou-lhe rapidamente a denominação de *anarquitecto*. Conheceu Breton em 1964, ano em que os surrealistas prestaram uma homenagem (uma coletânea de textos, *A poesia nos seus móveis*) a trabalhos realizados pela “Oficina 11”, criada por De Sanctis e pelo pintor, também italiano, Ugo Sterpini. Ambos, De Sanctis e Sterpini, projetaram e fabricaram numerosos móveis simbólicos (Jaguer, 1982, p. 124-126; Machado, 1991, p. 141).

4.2 O pensamento mágico de Frederick Kiesler

Postulações e projetos transdisciplinares inusuais caracterizam a abrangente obra do artista e arquiteto romeno Frederick Kiesler (1890-1965), veemente contestador de certos parâmetros modernistas adotados pelos defensores do chamado estilo internacional aos quais opôs, com muita radicalidade, os contornos de uma outra modernidade. Justamente a transgressão de práticas usuais, buscando um fazer não conformista é um dos aspectos que mais o aproximou dos surrealistas, com os quais estabeleceu vínculos bastante estreitos ao longo e, sobretudo, no final dos anos 30, sem nunca ter aderido ao movimento.

Sua obra realizada foi pequena, mas projetou espaços para exposições e diversas ambientações musicais e teatrais, instalações, coreografias, decorações maquinistas e cinematográficas, planos nada ortodoxos para vitrinas, estudos de móveis e capas de livros. Mas, são suas inusuais instalações cênicas em peças de teatro que propiciaram a fermentação de profícuas proposições nos mais variados domínios. Pode-se mesmo dizer que o teatro constituiu uma espécie de laboratório, possibilitando ao artista, por um lado, o início da identificação das múltiplas interrelações possíveis entre a arquitetura, a pintura e a escultura e, por outro lado, o desenvolvimento quase conceitual da primazia da espacialidade em si. Isto é, dar o papel central à espacialidade – através do desenvolvimento de um conceito arquitetural dinâmico de *cena-espaço* no qual o próprio espectador estaria em movimento (*o espaço-espectador*) (Lesak, 1996, p. 28 e segs.).

Em vários textos posteriores aos anos 60, Kiesler insiste que foram justamente os anos iniciais os mais importantes para o desenvolvimento de seu ideário: “o que eu faço hoje segue minhas ideias dos anos vinte” dizia ele em 1961. Do período inicial são suas elaborações iniciais para sua *Casa sem fim*, na qual criava “um continuum único” com “o piso, as paredes e o teto”²⁶ (Ragon, 1972, p. 71, tradução minha). Em 1933, já nos Estados Unidos, realizou a maquete da *Casa Espaço* cuja conceituação retoma e aprofunda suas preocupações sobre *tempo/espaço/arquitetura*. Assim como suas ideias sobre um *teatro sem fim* (transformável), suas proposições sobre a *habitação sem fim* foram desenvolvidas até o final de sua vida.

Sem pretender fazer um inventário das obras de Kiesler, cabe aqui destacar sua concepção para o espaço destinado a receber os trabalhos dedicados ao surrealismo, na exposição organizada na Galeria Art of this Century, em Nova Iorque, em 1942, idealizado como um túnel de metrô, no qual as obras ficavam soltas no espaço, longe das paredes,

²⁶ “ce que je fais aujourd'hui [...] suit mes idées des années vingt”; “un continuum unique”; “le plancher, les murs et le plafond”.

suspensas por braços de madeira que avançavam agressivamente rumo aos espectadores. Mas, certamente, o trabalho que mais o identificou com os surrealistas, foi a realização da Sala das Superstições, em 1947, em Paris, na Galeria Maeght, na qual buscou a unidade entre arquitetura-escultura-pintura, perseguindo um espaço “orgânico, sinuoso e fluído”, um espaço “sem tempo nem limites” (Montaner, 2002, p. 52). Efetivamente, a Sala das Superstições representou um trabalho coletivo que, em sua obscuridade e com a gama de possíveis encontros inesperados que possibilitava entre o espectador e as obras, não deixava de suscitar uma certa percepção cinematográfica, lembrando uma sala de cinema na qual certamente – e tão ao gosto dos surrealistas – fluiriam sonhos ou, quem sabe, emoções como aquelas experimentadas por um *flâneur* em suas divagações urbanas (Grunenberg, 2009, p. 109).

Subjacente aos seus trabalhos, devem ser destacadas, ao longo dos anos 20, suas proposições sobre o que denominou de *arquitetura mágica*, nunca publicadas. Também em 1925, em consonância com suas preocupações urbanas, elaborou o sintético “Manifesto da cidade espacial” (Kiesler, 1996, p. 21). Nele expressa, de forma contundente, sua preocupação com a degradação da qualidade de vida nas cidades, agravada pelas respostas que os arquitetos estariam dando à mesma. Reivindica uma *cidade-espaço* ancorada na totalidade do ser humano – funcional, prática, eficiente, mas também com qualidade estética e lúdica e possibilitadora de um outro modo de vida. Reivindicação que, certamente, já nos anos 20, o associava às buscas empreendidas pelos surrealistas.

Nos anos 30, já radicado nos Estados Unidos, desenvolveu suas propostas correalistas nas quais retomou e aprofundou suas preocupações já referidas sobre *tempo/espaço/arquitetura*, terminologia que para ele designa as possibilidades de transformação de um recinto humano segundo as necessidades (Bogner, 1996, p. 177). Uma arquitetura móvel, elástica, transformável que poderia ser concretizada num *teatro* ou numa *casa sem fim*.

Examinando-se mais detidamente as proposições práticas de Kiesler – profundamente dinâmicas e fluídas –, verifica-se que estas não resultam de puros acasos formais ou de preferências meramente estéticas sobre tal ou qual formatação plástica. Na verdade, subjacente às suas elaborações plásticas, encontra-se – tanto em suas intervenções em pequena escala (mais freqüentes), mas também naquelas em grande escala – a presença de suas preocupações éticas. Sem infringir em qualquer milímetro de seu ideário, mas reforçando-o à cada nova proposição plástica, suas proposições plásticas ganham contornos de definições frente à arte, à arquitetura, ao ambiente no qual o ser humano desenvolve suas atividades, enfim, frente à própria vida. Trata-se para ele, antes de mais nada, de pensar “o

homem inteiro”, não esquecendo “sua Ratio” nem “sua Eros”²⁷ (Teige, 1982, p. 250, tradução minha).

5 Algumas reflexões à guisa de conclusão

Esta visão panorâmica sobre a relação entre surrealismo, cidade e arquitetura possibilita algumas reflexões. A primeira é a constatação de que as conexões são muito mais ricas do que geralmente se pensa. Pode-se acreditar que existam mais produções a serem estudadas, tanto no campo urbano como no âmbito das diversas modalidades que compõem a atividade arquitetural quanto naquele do fazer arquitetônico de tipo espontâneo.

Também, as possíveis influências das ideias do surrealismo na atividade de alguns arquitetos (sem aproximação nenhuma com este movimento) configura outro campo de pesquisa, onde, certamente, um estudo maior deverá permitir algumas precisões e ressalvas, a meu ver, necessárias, ensejando, outrossim, um maior rigor na utilização do termo “surrealista”, frequentemente empregado para identificar (equivocadamente, no mais das vezes) toda obra com alguma excentricidade como pertencente ao universo surrealista.

Sem esquecer que para eles, os surrealistas, “desejo e liberdade” são inseparáveis, os quais “recriam-se um ao outro a perder de vista”. E que como poeta (se poeta ele for), e porque poeta, o arquiteto “que virá superará a deprimente ideia do irreparável divórcio da ação e do sonho”²⁸ (Bédouin *et alii*, 1982 [1951], p. 107-108; Breton, 1955 [1932], p. 170, tradução minha).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Lourdes. Dédalo surrealista: Edward James y las construcciones de Xilitla. In: ANDRADE, Lourdes. *Para la desorientación general: trece ensayos sobre México y el surrealismo*. México: Editorial Aldus, 1996. p. 97-105.

ARAGON, Louis, *Anicet ou le Panorama, roman*. (1921). Paris: Gallimard, coll. Folio, 1983.

ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. (1926). Tradução do francês: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

²⁷ “l’uomo intero”; “sua Ratio”; “suo Eros”. A colocação é de Karel Teige, ao abordar a Exposição Surrealista Internacional de Paris, em 1947.

²⁸ “désir et liberté”; “s’y recréent l’un l’autre à perte de vue”; “à venir surmontera l’idée déprimante du divorce irréparable de l’action et du rêve”.

BÉDOUIN, Jean-Louis *et alii*. Haute fréquence. (1951). In: PIERRE, José (Org.). *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, vol. 2: 1940-1969. Paris: Le Terrain vague, 1982. p. 107-108.

BÉHAR, Henri; RUBIO, Emmanuel. L'abeille ou l'architecte? In: *Mélusine*, n° 29, Le Surréalisme sans l'architecture. Paris: L'Âge d'homme, 2009. p. 9-19.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. (1929). In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, vol. 1: Ensaios sobre literatura e cultura. Tradução do alemão: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 21-35.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIXe siècle: le livre des passages*. (1927-1940). Traduction de l'allemand: Jean Lacoste. 3^e éd. Paris: Éd. du CERF, 1997.

BOGNER, Dieter. Une architecture corréaliste: inside the Endless House. In: BÉRET, Chantal (Dir.). *Frederick Kiesler: artiste-architecte*. Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1996. p.167-176.

BRETON, André. *Poisson soluble*. (1924). Paris: Gallimard, coll. Poésie, 1996.

BRETON, André. *Nadja*. (1928). Tradução do francês: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. *Les Vases communicants*. (1932). Paris: Gallimard, coll. Idées, 1981.

BRETON, André. Le Message automatique. (1933). In: BRETON, André. *Point du jour*. Paris: Gallimard, coll. Idées, 1970. p. 164-189.

BRETON, André. Pont-Neuf. (1953). In: BRETON, André. *La Clé des champs*. Paris: Pauvert, 1979. p.228-234.

BRETON, André. Belvédère. (1962). In: BRETON, André. *Perspective cavalière*. Paris: Gallimard, 1970. p. 215-220.

BRETON, André *et alii*. Recherches expérimentales: Sur certains possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville. *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 6, 15.05.1933, p. 18-23 (réimpression en fac-similé, Paris: Jean-Michel Place, 1976).

BRUN, Jean. Cheval (Ferdinand). In: BIRO, Adam; PASSERON, René. (Dir.). *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: PUF, 1982. p. 90.

CARDINAL, Roger. Soluble city: the surrealist perception of Paris. *Architectural Design/AD Profiles* (Surrealism), n° 2-3, 1978. p. 143-149.

CHAMPIGNEULLE, Bernard. *A arte nova*. Tradução do francês: Maria Jorge Couto Viana. Lisboa: Ed. Verbo, 1984.

DALÍ, Salvador. De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern' Style. In: *Minotaure*, 3-4, déc. 1933, p. 69-76 (réimpression en fac-similé, Paris: Skira, 1980).

DAWANS, Stéphane. Bernard Tschumi ou l'éloge de la folie. *In: Mélusine*, n° 29, Le Surréalisme sans l'architecture. Paris: L'Âge d'homme, 2009. p. 249-260.

DOUMAYROU, Guy. Pour un monde habitable. *In: Mélusine*, n° 29, Le Surréalisme sans l'architecture. Paris: L'Âge d'homme, 2009. p. 63-80.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução do inglês: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GRUNENBERG, Christoph. Espaces spectaculaires: l'art d'installation de Frederick Kiesler. *In: BÉRET, Chantal. (Dir.). Frederick Kiesler: artiste-architecte*. Paris: Centre Pompidou, 1996. p. 103-115.

INCH, Peter. Fantastic cities. *Architectural Design/AD Profiles (Surrealism)*, n° 2-3, 1978. p. 117-121.

JAGUER, Édouard. De Sanctis. *In: BIRO, Adam; PASSERON, René (Dir.). Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: PUF, 1982. p. 124-126.

JOUE, Jean-Pierre; PRÉVOST, Claude; PRÉVOST, Clóvis. *Le Palais idéal du facteur Cheval: quand le songe devient réalité*. Paris: Éd. du Moniteur, 1981.

KIESLER, Frederick. "Manifeste". *In: BÉRET, Chantal (Dir.). Frederick Kiesler: artiste-architecte*. Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1996. p.21.

KIESLER, Frederick. L'Architecture magique de la salle des Superstitions. *In: BÉRET, Chantal (Dir.). Frederick Kiesler: artiste-architecte*. Paris: Éd. du Centre Pompidou, 1996. p.116.

LAMBERT, Jean-Clarence. Art nouveau. *In: BIRO, Adam; PASSERON, René (Dir.). Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs*. Paris: PUF, 1982. p. 38.

LEMOINE, Bertrand. *Les Passages couverts en France*. Paris: Délégation à l'Action artistique de la ville de Paris, 1990.

LESÁK, Barbara. Kiesler et le théâtre. *In: BÉRET, Chantal. (Dir.). Frederick Kiesler: artiste-architecte*. Paris: Centre Pompidou, 1996. p. 25-35.

MACHADO, Nara H. N. Surrealismo e arquitetura. *In: PONGE, Robert (Org.) O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 129-143.

MACHADO, Nara Helena Naumann. Frederick Kiesler: críticas, interferências e contribuições às práticas vanguardistas. *In: KOTHER, Maria Beatriz et alii. (Orgs.). Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências e reflexões*, vol. 2. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2008. p.165-179.

MACHADO, Nara Helena Naumann. Surrealismo, cidade real e passagens cobertas. *In: LEMOS, Rodrigo et alii (Orgs.). Entre mundos: ensaios sobre vanguardas, literatura e tradução, em homenagem a Robert Ponge*. Porto Alegre: FCM, 2020. p. 118-143.

MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Tradução do espanhol: Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

MANDIARGUES, André Pieyre de. Le panorama dressé; Le passage Pommeraye. (1946). In: MANDIARGUES, André Pieyre de. *Le Musée noir*. Paris: Gallimard, 1990. p. 9-13, 89-117.

MONCAN, Patrice de. *Le Livre des passages de Paris*. Paris: Mécènes, 2009.

PONGE, Robert. *André Breton et l'alibi artístico-littéraire*. 1994. 524 f. Tese (Doutorado em Literatura Francesa) – Universidade de São Paulo/ USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Curso de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, 1994.

PONGE, Robert. Mais luz! In: PONGE, Robert (Org.). *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 15-29.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. O poema de pedras de Ferdinand Cheval: uma gigantesca collage arquitetural para ser saboreada. *Pixo*, v. 7, nº 27, outubro 2023. p. 88-109.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. O parque Buttes-Chaumont em *Le paysan de Paris*, (1926), de Louis Aragon. In: TAUFER, Adauto Locatelli et alii (Orgs.). *Ensino da literatura, poéticas e teorias*, volume 2. Porto Alegre: Bestiário/Class, 2021. p. 532-545.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. De l'Art nouveau au Palais idéal: des architectures en marge de l'architecture. In: *Mélusine*, nº 29, Le Surréalisme sans l'architecture. Paris: L'Âge d'homme, 2009. p. 95-106.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. Mandiargues et le passage Pommeraye à Nantes. *Actes du 12º Sedifrale*, vol. 3. Rio de Janeiro: APFRJ, 2003, p.423-429.

PONGE, Robert; MACHADO, Nara Helena Naumann. Un phénomène caractéristique du développement de Paris au XIX^{ème} siècle: les passages. *Actes du Sedifrale 15 (2010)*. Rosario (Argentine): Laborde Libros/Clé international, 2010. p. 1-6.

RAGON, Michel. *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. Vol. 2: *Pratiques et méthodes 1911-1971*. Tournai (Belgique): Casterman, 1972.

RAMIREZ, Juan Antonio. La ciudad surrealista. In: CORREA, Antonio Bonet (Coord.). *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983. p. 71-90.

TEIGE, Karel. *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo*. Tradução do tcheco para o italiano: Sergio Corduas, Antonella d'Amelia e Barbara Zane. Torino: Giulio Einaudi, 1982.

URBIOLA, Xavier Gusmán et alii. *La habitación interminable*. México: Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Xochimilco, s/d.

ZALUAR, Amélia Maria. A Casa da Flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, Fernando (Org.). *Arquiteturas fantásticas: os caminhos da imaginação*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 1995. p. 45-56.

Artigo submetido em: 14 mar. 2024

Aceito para publicação em: 15 abr. 2024

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.139319>