

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ESTER CUNHA

**Caminhada Silenciosa:  
o ato de caminhar como ação artística**

Niterói  
2016

ESTER CUNHA

**Caminhada Silenciosa:  
o ato de caminhar como ação artística**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense como requisito final para obtenção do título de mestre. Linha de pesquisa: Estudos Críticos das Artes.

Orientação: Prof. Dr. Tato Tabora

Niterói  
2016

ESTER CUNHA

**Caminhada Silenciosa:  
o ato de caminhar como ação artística**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, no Instituto de Arte e Comunicação Social, da Universidade Federal Fluminense, na linha de pesquisa: Estudos críticos das artes - ECA, como requisito final para obtenção do título de mestre pela comissão julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

---

Prof. Dr. Tato Tabora  
PPGCA-UFF/RJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera  
PPGCA-UFF/RJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Ancora da Luz  
PPGAV- UFRJ/RJ

## Agradecimentos

E dois anos se passaram. Os dois anos mais bonitos possíveis. Não poderia querer que fossem melhores, mais agradáveis, mais suaves, ou mais prazerosos. É indescritível a sensação de bem-estar e gratidão que se assoma em minha alma.

Agradeço a minha mãe bonita, por todo o afeto, carinho, cuidado e compreensão. Todas as minhas conquistas se iniciam com você. Esse é um dado implícito e constantemente explicitado. O mais bonito em nossa jornada tem sido crescer junto e fortalecer a cada dia nossa relação não apenas como mãe e filha, mas também como amigas.

Ao meu orientador extremamente charmoso, que me mostrou na prática o real sentido da orientação. As conversas, direcionamentos e apontamentos foram fundamentais nos momentos que eu achei saber para onde estava caminhando e também naqueles em que experimentei andar à deriva. Agradeço sua suavidade e delicadeza durante todo o processo.

Agradeço à preciosa bolsa de fomento da CAPES, sem você eu nada seria! Ao programa Estudos Contemporâneos das Artes, que enriqueceu profundamente meu pensamento crítico, em especial aos professores Luiz Guilherme Vergara por sua valiosa contribuição em conversas acerca de minha pesquisa, e a professora Martha Ribeiro, que com suas aulas contribuiu imensamente com minha reflexão teórica. Aos colegas de turma pelas trocas filosóficas e o compartilhamento de pesquisas, cada uma mais interessante do que a outra. Agradeço à Laura Formighieri, que além das aulas também compartilhou comigo um lar, e à Junio Duarte que foi um precioso companheiro ao ministrar comigo nossa primeira disciplina de Estágio de Docência.

A todos os meus alunos das disciplinas: Conformações através dos meios acústicos, Interloquções\ Representação, e Interloquções\ Interações Sociais. Tenham a certeza que durante o processo fui eu quem mais aprendeu. Muito obrigada pelas trocas, pelas dúvidas, por todos os momentos tão prazerosos que passamos juntos, e principalmente por me proporcionarem a descoberta de que dar aula é uma atividade extremamente prazerosa e enriquecedora.

Agradeço à Vivian Caccuri pela realização da Caminhada Silenciosa.

À mestra Juliana Mara, por todo o suporte durante o processo seletivo do mestrado, e durante todo o percurso, sua ajuda e companhia foram fundamentais. À

Kyoma Oliveira pela prazerosa troca acerca de nossas pesquisas acadêmicas e nossas disciplinas no IACS.

Ao querido Victor Vidal pela carinhosa revisão do meu texto, mesmo com o prazo apertado. Aos meus amigos bonitos pela companhia, em especial Natalia Chaves, Taiane Brito, Elisa Brasil e Flora Flor. À galera da acroyoga que me traz de volta para o meu eixo e me mostra a realidade ao meu redor através de ângulos muito inusitados. À família artedeviver por todo o afeto e por me transmitir comunhão. À Piracanga e a preciosa técnica de leitura de aura, que me ensina a cada dia mais, e me proporcionou viver esses dois anos da forma mais bonita possível, colocando em prática a ideia contida na minha pesquisa de que a importância está no processo e não no resultado. Agradeço ao Dhamma Santi, Centro de Meditação Vipassana por me proporcionar o valioso silêncio e o encontro com o mais profundo do meu ser.

À minha família bonita pela sementinha e o carinho no cultivo. À mamãe e meu avô materno por serem ávidos pesquisadores. Ao meu pai por me dar o exemplo de que todas as coisas são conquistadas com esforço, disciplina e dedicação. À minha irmã que é um grande exemplo de força e mulher guerreira, e principalmente por ter me dado o presente mais bonito que eu poderia desejar e tornar real o meu sonho de ser tia. A alegria, a esperteza e o sorriso inabalável do nosso Lenno envolve toda a família num cordão energético de amor, compreensão e gratidão.

Às minhas companheiras de lar, pela companhia, pelas trocas, e por respeitarem os momentos de silêncio que o processo de escrita demanda. À querida Renata Ivo, por todo o carinho, companhia e crescimento conjunto, especialmente por se envolver de uma forma tão linda com meu tema de pesquisa e pela generosidade de revisar meu trabalho. À toda equipe da Casa Daros, com quem cresci tanto profissionalmente quanto pessoalmente, e por tornarem a Casa um lar. À mestre Roberta Condeixa com quem tanto aprendi, e que vai ser para sempre a chefia.

Agradeço imensamente à Pothi Aromaterapia, minha marca de aromatizadores que proporciona harmonia à tantas pessoas e principalmente a mim mesma. Agradeço imensamente por toda concentração, inspiração e tranquilidade proporcionados pelo poder alquímico dos óleos essenciais. Não seria possível escrever esse trabalho sem um pouco de magia. Por todo o amor que me envolve e orienta minhas escolhas de vidas.

E por último e mais importante agradeço à espiritualidade, a todos os meus guias, anjos e mentores, que direcionam o percurso do meu caminhar e me levam por caminhos repletos de oportunidades de crescimento.

Amém!

Para Lenno, por me mostrar que a relação sanguínea é algo extremamente mágico, que faz pulsar minha alma acima de qualquer lógica científicista. Obrigada por ser o primeiro sorriso que vejo quando acordo e o último antes de dormir. Você torna minha vida muito mais doce e me ensina que o amor pode ter dimensões maiores do que a extensão de qualquer continente.

“O que vale na vida não é o ponto de partida  
e sim a caminhada.

Caminhando e semeando, no fim terás o que  
colher”

(Cora Coralina)

## Resumo

Essa dissertação propõe reflexões acerca da aproximação entre arte e realidade cotidiana a partir do ato de caminhar. Para essa análise temos como objeto de pesquisa a performance *Caminhada Silenciosa* da artista paulista Vivian Caccuri. Nosso objetivo é apontar a potência do caminhar como ação artística contextualizando o trabalho de Caccuri no âmbito da produção artística de diferentes campos de expressão que adotam essa ação como mote de poéticas artísticas pessoais. Por tratar-se de uma proposta participativa realizada no espaço urbano a proposição de Caccuri nos permite observar os modos como a apropriação de elementos da realidade cotidiana se dá a partir da singularidade da percepção de cada participante. Nesse sentido, o voto de silêncio proposto na performance é fundamental para promover uma maior sensibilização dos sentidos dos participantes à variabilidade de estímulos que esse deslocamento propicia.

Palavras-chave: Caminhada, Silêncio, Proposição, Paisagem Sonora.

## **Abstract**

This dissertation proposes some reflexions on the approximation between art and daily life through the act of walking. For this analysis our object of research is the performance *Silent Walk* from the artist Vivian Caccuri. Our goal is to point the potential of the body displacement as an action of art contextualizing Caccuri's work among some artistic proposals from different fields of expression that has the walking as a theme. As this is a participative proposal that occurs in the urban space it allows us to observe the ways that the appropriation of elements from the daily life responds to the singularity of perceptions from the participants. In this sense, the vow of silence proposed by the artist is essential to bring an expansion of the participant's senses under the variability of external stimuli that this displacement provides.

Keywords: Walking, Silence, Proposal, Soundscape.

## SUMÁRIO

<b>Introdução – Primeiros Passos</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo 1 – Caminhada Silenciosa</b>	<b>16</b>
<i>1.1 Um corpo, muitos sentidos</i>	29
<i>1.2 Silêncios e Ruídos: o que ouvimos quando nos calamos?</i>	32
1.2.1 O silêncio na experiência meditativa	35
<i>1.3 A paisagem ao redor</i>	39
1.3.1 Após o fim: o retorno da fala	46
<b>Capítulo 2 – Outros passos, espaços, passos.</b>	<b>49</b>
<i>2.1 O homem no espaço</i>	52
<i>2.2 Mapas, apropriações topográficas</i>	57
<b>Capítulo 3 – A passos largos: propositores e participantes</b>	<b>61</b>
<i>3.1 A participação a partir da experiência neoconcreta</i>	64
<i>3.2 O ato imanente</i>	69
<b>Capítulo 4 - Ando devagar porque já tive pressa</b>	<b>74</b>
<i>4.1 O Caminhar como arte</i>	79
<i>4.2 A ação de caminhar</i>	88
<i>4.3 Arte como processo</i>	96
<i>4.4 A Dimensão sonora</i>	101
4.4.1 Coda	106
<b>Conclusão – Uma pausa</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>111</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>1166</b>

## INTRODUÇÃO – PRIMEIROS PASSOS

“Andar e pensar um pouco,  
que só sei pensar andando.  
Três passos e minhas pernas  
já estão pensando.  
Aonde vão dar esses passos?  
Acima, abaixo?  
Além? Ou acaso  
se desfazem ao mínimo vento  
sem deixar nenhum traço?”

(Paulo Leminski)

Essa dissertação propõe reflexões acerca da aproximação entre arte e realidade cotidiana a partir do ato de caminhar. Para essa análise temos como objeto de pesquisa a performance *Caminhada Silenciosa* da artista paulista Vivian Caccuri. Por tratar-se de uma proposta participativa realizada no espaço urbano a proposição de Caccuri nos permite observar os modos como a apropriação de elementos da realidade cotidiana se dá a partir da singularidade da percepção de cada participante.

Na ação, um grupo em média de quinze a vinte pessoas caminha em silêncio por um trajeto escolhido pela artista. O percurso dura em torno de oito horas e contempla lugares com problemas acústicos, atividades sonoras e ruídos de diversas naturezas. Para sua execução a artista divulga em sua página do Facebook ‘caminhada silenciosa – silent walk’ o local de encontro e horário para que sejam realizadas inscrições. Aos inscritos são enviadas previamente orientações sobre a caminhada com recomendações de vestimenta e com o horário da ação e ponto de encontro.

Através do silenciar da fala a proposta de Caccuri estimula uma percepção ampliada. O caminho proposto pela artista é percorrido com todos os sentidos do corpo atentos aos elementos internos, do próprio corpo, e aos elementos externos, da realidade cotidiana. Ao longo da *Caminhada Silenciosa* é possível observar a singularidade de percepções de cada participante, o que revela a unicidade de cada experiência. Em nosso estudo abordamos o ato de caminhar na arte como uma ação que dialoga com a realidade cotidiana, estabelece uma relação entre corpo/sentidos/espço, além de problematizar as noções de materialidade na criação artística e da própria ideia de obra substituída pela proposição.

Acerca da abordagem do caminhar como arte observamos a utilização feita pelo dançarino e coreógrafo Merce Cunningham, que propunha que os atos de andar, ficar de pé, e sentar, poderiam ser considerados como arte, assim como outras possibilidades de movimentos naturais (GOLDBERG, 2006, p.114). Assim como Cunningham, a apropriação de atos cotidianos, e particularmente da ação de caminhar, é presente na produção de diversos artistas como Richard Long, Hamish Fulton, Francis Allÿs, Artur Barrio, Janet Cardiff, entre outros.

Nessa pesquisa temos como objetivo apontar a potência do deslocamento corporal como ação artística, contextualizando o trabalho de Caccuri no âmbito da produção artística de diferentes campos de expressão que tem o caminhar como mote de suas poéticas pessoais. Por tratar-se de uma proposta participativa realizada no espaço urbano, a proposição de Caccuri nos permite observar os modos como a apropriação desses elementos da realidade cotidiana se dá a partir da singularidade da percepção de cada participante. Nesse sentido o voto de silêncio proposto na performance é fundamental para favorecer uma maior sensibilização dos sentidos dos participantes à variabilidade de estímulos que esse deslocamento promove.

Estudar uma ação artística que se utiliza do ato de caminhar é compreender que na contemporaneidade a arte se imbrica em territórios cada vez mais comuns, habitando, portanto, espaços irrestritos.

O não virtuosismo e a cotidianidade do andar incluso na arte participam, para Rancière, desse deslocamento próprio do regime estético das artes, no qual a estética não remete mais ao juízo estético, mas a uma *aisthesis*, ou seja, uma relação sensível ao compartilhamento em funcionamento na arte (BARDET, 2014, p.83).

Dessa forma, a incursão da arte em ações cotidianas diz respeito não só à insustentabilidade de paradigmas estéticos, como da sua própria dissolução. Resta-nos, portanto, diante da desobjetificação da criação, avaliar a experiência como dado, uma vez que é nela que reside o valor, o cerne da proposição, ou seja: a estética da experiência. Em nosso estudo o caminhar é a própria experiência do sensível.

Essa pesquisa se inicia a partir de minha participação na *Caminhada Silenciosa* em novembro de 2013. A atualidade do tema do ato de caminha como arte e a ampla receptividade que essa performance tem tido nos mais diversos contextos culturais reforçam a sua pertinência como objeto central do presente estudo. Acreditamos que o modo mais coerente de abordar o tema da experiência é a partir da própria experiência. Nesse sentido, nossa metodologia de pesquisa conta com minha experiência pessoal em duas edições da *Caminhada Silenciosa* como ponto de partida para a abordagem de questões acerca da apropriação de elementos da realidade cotidiana, da relação entre arte e o espaço, e da participação do público na arte. Além da experiência pessoal e da abordagem de textos críticos que contribuem nas reflexões sobre a performance em questão, apresentamos trabalhos de alguns artistas que estabelecem um diálogo com o trabalho de Cacuri a partir do ato de caminhar.

A presente dissertação se inicia com o relato de minha experiência na performance *Caminhada Silenciosa*, em novembro de 2013 e julho de 2014. Com uma escrita mais livre primando pela poética da experiência esse relato se apresenta de modo informal, repetitivo, espaçado. Busca trazer a personalidade da experiência, na singularidade do corpo. É a partir da primeira pessoa, da vivência da performance que nossa reflexão dá seu primeiro passo. Em seguida nosso percurso se embrenha em questões relativas ao som cotidiano, os modos de recepção da sonoridade pelo ser humano e a influência desse som em nossa vida, nossas emoções. Para essa análise nos pautamos nos estudos sobre a paisagem sonora do pesquisador e compositor Murray Schafer que nos alerta de como

nossa desatenção dos elementos da realidade que nos cerca influem em nosso cotidiano. A partir dessa concepção nos valemos do trabalho sobre o silêncio/ruído de John Cage com a apropriação de elementos da realidade cotidiana que expõe a aproximação entre arte/vida. Essa aproximação se dá em muitos casos pela inserção do público, com sua sensorialidade, ou seja, seu corpo, no processo criativo. Nesse ponto as reflexões dos filósofos Bergson e Merleau-Ponty acerca da percepção humana enriquecem nossa análise dos modos de impressão e expresssão que se dão em proposições participativas como a *Caminhada Silenciosa*.

Frente às profundas alterações observadas no espaço, com influência direta em todas as intâncias da vida humana - o que inclui sua produção artística - consideramos pertinente algumas reflexões sobre a relação do ser humano com o espaço circundante, em especial seu deslocamento. O segundo capítulo aborda formas de interação, representação e apropriação desse espaço, para tal nos valemos da figura do *flâneur* abordado por Charles Baudelaire, e analisado por Walter Benjamin, em consonância com algumas reflexões de Michel de Certeau acerca do caminhante no espaço.

No terceiro capítulo traçamos uma breve análise da figura do participante em proposições artísticas a partir da abordagem de conceitos da arte neoconcreta. Para abordar a relação do corpo do participante com o espaço nos fundamentamos no trabalho e na reflexão dos artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark. Compreedemos o trabalho *Caminhando* de Lygia Clark como um mote poético para nossa reflexão sobre o ato e o gesto na produção artística, além de instigar nossa abordagem acerca da imaterialidade da arte, característica presente no nosso objeto de pesquisa, a *Caminhada Silenciosa*.

Por fim, buscamos realizar um mapeamento de proposições artísticas que envolvem o ato de caminhar. Para tal compomos nossa análise nos eixos da caminhada e sua relação com o espaço, com os artistas da Land-art como Walter de Maria, Dennis Oppenheim, Richard Long e Hamish Fulton; trabalhos de caminhada que envolvem uma materialidade, como no caso de *Leak* de Francis Alÿs, *Wrapped Walk Way* de Christo e Jeanne-Claude; proposições centradas no processo como é o caso de *4 dias e 4 noites de Barrio*; e ainda ações que dialogam com uma dimensão acústica, como a obra *Falante* de Floriano Romano e os *Audio Walks* de Janet Cardiff. Todos eles podem ser percebidos como trabalhos que se sintonizam com nosso objeto de pesquisa e que floream o percurso de nosso caminhar.



Figura 1 - Caminhada Silenciosa. Rio de Janeiro, nov. de 2013.

Fonte: <https://www.facebook.com/caminosilencio>

## CAPÍTULO 1 – CAMINHADA SILENCIOSA

“Eu não imagino algo até que possa experimentar ”

(John Cage)

Um novo modo de relações num grupo de participantes que se forma. Estamos destituídos de obrigações sociais, perguntas que buscam conhecer o outro e quaisquer outros assuntos que poderiam surgir são silenciados pela proposição: não podemos falar! Na ausência da fala, o estado emocional é denunciado pela postura física: sinto-me desconfortável. O novo nos é estranho, o que devo fazer, como devo me portar? Em geral a fala em forma de bate-papo, visa um entrosamento. O tempo de espera seria o momento ideal para jogar conversa fora, conhecermos uns aos outros, mas sem a fala preciso me adaptar de outra forma, buscar sentidos, me enquadrar, pertencer. As relações de identificação e proximidades são evidenciadas apesar da ausência do diálogo oral. Posso observar os participantes que já se conhecem, e os que estão entre desconhecidos no grupo. Olhares são trocados, há um gestual intensificado realizado pelo corpo: cabeças acenam, sorrisos exprimem empatia... e esperamos. Esperamos todos chegarem, uma vez que sozinhos não somos, somos com o outro. Em destaque está a propositora, ela é um como todos, mas ao seu sinal seguimos, e assim iniciamos nossa caminhada.

Caminhamos juntos, não sei o caminho, tampouco dito o ritmo, o ritmo é do todo, do corpo coletivo, portanto, necessitamos estar atentos em nos mantermos unidos. O silêncio dá lugar a outros sentidos, inicia-se o diálogo com o corpo. Aos poucos o ritmo vai se unificando e passamos a nos perceber como um grupo, conectados por uma característica em comum: não podemos falar! O silêncio ainda me é estranho, me esforço para não falar, me mantendo atenta para uma palavra ou outra não escapar. Nos propusemos a caminhar sob voto de silêncio, e o grupo se mantém firme ao combinado. Se não posso falar então ouço, ouço e olho, cheiro, sinto...percebo muito mais.

Caminho, caminho, e apenas começamos. Questiono-me sobre o nosso trajeto, qual será nosso percurso, em que ruas vamos nos embrenhar, que lugares vamos habitar? Vem subida acima, à frente, e me canso.... Meu corpo, o sinto. Sinto outros corpos para além de mim. Projeto o meu corpo, me olho e me volto para mim, num processo de identificação do meu próprio ser. Ouço meus sons: o latejar de minha cabeça, do meu coração.

### Minha respiração

Por um instante olho para o lado, espio, comparo, o eu e o fora. Na medida em que caminhamos o grupo fica mais ofegante, percebo as respirações se tornarem audíveis. Alguns ajustes são realizados: uns mexem em suas bolsas/ mochilas, em seus calçados; e cada um bebe sua água.

- Minha água, cadê minha água?

A medida em que o esforço da caminhada começa a ser sentido minha atenção se volta para as sensações corporais e o próprio corpo passa a ser percebido de outras formas, com seu ritmo e sonoridades. Repenso minha vestimenta, minha bagagem, avalio se tudo é necessário, se algo me falta. Estou sedentária! Percorro curtos espaços, quando o faço. - Ah, essa vida feita de atropelamentos! Esse caos feito de distâncias! Essa rotina feita de deslocamento mecanizados!

Respiro!

Minha respiração se torna som, pulsão. Seu ritmo se faz presente, arfante e extenuado, me envolve como auréola, camada densa e espessa a mim vinculada. Caminho no ritmo de minha respiração ou o ritmo da caminhada dita minha respiração?

A respiração é como um elo mágico, ela nos envolve, mantém a vida: une e conecta. Entro e saio da respiração, e de mim ela entra e sai, em um vai e vem mareado. Com a respiração estou presente, expelindo e absorvendo, nunca os dois ao mesmo tempo. Flui como um círculo inteiro, direito e esquerdo, só está completo quando liga as partes. A respiração é algo sempre presente, sem ela não vivemos. O corpo humano tem a capacidade de ficar longos dias sem água, de permanecer meses sem comida, mas sem o ar o ser humano não vive mais do que minutos. O ar é a principal fonte de energia do nosso corpo, nos é fundamental, mesmo que vivamos desapercebidos de sua constante presença. Em geral tomamos consciência de nossa respiração quando seu ritmo se altera, nos momentos em que ao sentir cansaço, estresse ou aflição, seu ritmo se intensifica e seu

volume aumenta. Nesses momentos, quando alguém tenta nos ajudar, ouvimos: “- *Calma, respira!* ”. Nesse caso, uma vez que nunca deixamos de respirar enquanto estamos vivos, esse ‘respira’ é sinônimo de: “- *Tome consciência! Tome consciência do seu corpo! Controle seu corpo! Controle seu corpo através da respiração! Acalme sua mente! Conecte corpo-mente através da respiração!* ”.

Com a respiração o externo me habita com suas propriedades: quente, frio, poluído, perfumado, seco, nebuloso... por horas uma brisa me invade. A lei orgânica determina que o fluxo seja constante, nada se fixa, tudo que me habita é impermanente. Tal como entra, tudo sai. Não há escolha, é preciso expelir o velho para abrir espaço para o novo. Por vezes a inspiração é mais longa e vigorosa, e a expiração que se segue pode ser rápida e insuficiente. Remanescem resquícios, vestígios no meu corpo, como um armazenamento, espécie de busca de segurança pulmonar, um ar que fica retido, com suas propriedades, sua temperatura, seu odor, mas aos poucos vai se diluindo conforme o novo ar entra e sai, entra e sai. Como uma memória, não mais o dado real, mas ainda assim habitando o corpo.

Enquanto caminho há tanto que me habita! Só o deslocar possibilita tanta diversificação. Nem tudo percebo, apenas uma pequena parte, algumas coisas em especial clamam meus sentidos. Prefiro parar e apreciar, mas o grupo segue, o corpo se move. Não sou mais um, sou todos, sou um todo maior, meus membros se expandem. Somos uma massa. Como uma massa de bolo, que é um todo, mas dentro de si contém diversos ingredientes, distintos e singulares. Somos um conjunto de singularidades que o silêncio transforma num todo, uma massa. E caminhamos!

Vejo o outro, vejo a mim. Meu corpo, meu ritmo. O corpo do todo, o ritmo do todo; percebo essa fusão. Me conecto, me mesclo e só depois descubro o externo. Só conhecerás o outro, se conhecer a ti mesmo. Aqui o outro sou eu também, no bolo. O externo se torna esse novo a ser descoberto, desvelado. O que me cerca? Onde estou, onde estive? Onde eu vim parar? Há uma quebra: do espaço, da rotina, da realidade minha. O ritmo não é de passeio, eu gostaria de vagar, ralentar. Não há contemplação do estar dominical, há paradas, mas o grupo logo segue, rompe a apreciação. Há um corpo unificado que se locomove. Observamos, absorvemos, seguimos. Deslocamos.

O grupo realiza uma parada, o que clama a minha atenção. Eu que estava com o pensamento distante, enquanto vagava pela cidade vaguei pela minha mente. Mente inconstante, traiçoeira, que me retira de cena sem previamente avisar, quando dou por

mim estou longe, bem distante a vagar. Um organograma de possibilidades surge em minha tela mental, por vezes nem eu sei onde fui parar. E paramos, fisicamente paramos.

Estou aqui, agora. Meu olhar é desafiado. A parada clama: - Estamos aqui, estamos aqui! Atento-me ao que há ao redor. Olho, ouço, sinto cheiros, sinto a brisa, a ausência da brisa. Sinto o corpo, o meu, o do outro, outros, ao redor de mim. Meu desejo é seguir. O que vem à frente? Onde o caminho vai me levar? Por quais curvas vamos virar? Em que detalhes minha atenção vai se ater? O tempo já não é meu, o tempo é do todo. Se o grupo permanece, então permaneço. Dou outra chance para o todo, um novo olhar. Contemplar? Absorvo, observo, agora novas coisas, alguns detalhes, coisas que já tinha visto, coisas que não reparei. Detalhes, fragmentos... meu olhar se torna lupa. Vou dando zoom e ajustando o foco, me atendo, me encanto. Me sento e pego uma folha próxima a mim, observo seus detalhes, sua estrutura, seu vigor: tantas veias, tantos sulcos, tanta riqueza. O grupo segue, e eu distraída, desatenta, quase fico. Me apresso, a pequena folha segue comigo. Me aproprio.

Tão singular é tudo, é o todo, tudo tão singular. Olho o grupo, observo os outros, seus olhares. Guio-me pelos seus olhares, observo o que olham, o chão à frente, o caminho, o alto, uma árvore, um edifício, um a olhar o outro. Sinto-me voyeur, crio para mim seus perfis, imagino suas vozes, seus sons. Vejo alguém se alongar, sinto seu cansaço físico, outras pessoas parecem distraídas, com o pensamento distante. Pego a folha no meu bolso, sinto seu cheiro e sua textura, só eu a tenho, e ninguém mais, tal qual minha percepção. O tempo não é igual para todos, o meu tempo é só meu, só meu!

Sem que me dê conta, meus sentidos transferem o foco da visão para a audição. Pássaros, passam, passam, passam, ou fui eu que passei? Ruídos, murmúrios... conforme caminho tudo fica fragmentado. Quero parar para observar melhor. O grupo segue e não posso chamar com a voz, dependendo que alguém me olhe, me veja, me sinta, me perceba, naquela curva, que não me deixe. Não sou mais só eu, sou o todo, sou o ritmo da massa, sou cultural, sou sociedade. Meu ritmo é imposto, meu olhar fragmento, meu ouvido vai criando colagens de sons que são absorvidos e sobrepostos com o som seguinte. Sou esse caos, sou acúmulo. Meu corpo é invadido, inundado, minha audição se expande. A emissão do som pela fala foi interrompida, entretanto não há como interromper a entrada do som, a recepção. Recebo uma enxurrada de sons, deles não tenho controle, apenas entram, na velocidade que querem, no volume que não controlo, me invadem, entram e me habitam. Não tenho controle!

Com a ausência da emissão do som, a recepção fica exasperada, tonificada, enfatizada. Os sons me habitam, sem seleção, sem opção de desvio. O único modo de fugir é seguir, caminhar, levar meu corpo para longe do som. Alguns sons me acompanham, me seguem fielmente, são os sons vindos de mim, do meu próprio corpo. Outros que me chamam atenção e se perpetuam em mim, se repetem e ressoam como eco, talvez em busca, à espera de que eu possa a eles algo agregar, e os ressignificar: seja um ruído, uma palavra captada da conversa de desconhecidos que cruzei ao acaso, uma música em um aparelho distante, sons, sons, sons...

A divulgação da performance aliada ao interesse e disponibilidade para participar naquele dia foi o que nos reuniu aqui, acaso e coincidência. Permaneço sem muitas expectativas, apenas curiosidade, com desejo de experimentar: novas vivências. Não é isso que todos nós buscamos? Experiências, a busca pelo novo, pelo singular, o interessante, a descoberta... e nos redescobrir.

Enquanto caminho observo o modo como a cidade se organiza, na sua estrutura física e o modo como é habitada. Avalio o ritmo da cidade, os habitantes do espaço, penso em suas vidas, seu corre-corre, seu dia-a-dia. Que existência tão fatigada! Correm, correm e não se veem! Claramente não percebem a cidade, o outro e nem a si mesmos. O desfrutar se dá em dias estabelecidos, fixados no calendário do operário: aos domingos podem passear, não antes, não durante o trabalho. Enquanto isso transcorre o dia como se usassem uma viseira cavalariça que os impede de enxergar, caminhando surdos, com pressa para não desperdiçar o valioso tempo mercadológico. Essa é a maior marca deixada pela revolução industrial: a reorganização do nosso tempo, a abominação do ócio.

O ócio criativo é relegado à poucos; o ritmo das grandes cidades se traduz em estar cedo no trabalho até o horário do almoço - cronometrado -, até que o relógio faça soar a hora do fim do expediente: Horário comercial. Os funcionários expedidos pelos escritórios, lojas e oficinas tomam parte do trânsito, todos juntos, um mesmo corpo que vagorosamente se locomove, esvaindo suas últimas gotas de energia até chegar em casa na exaustão e então poderem descansar para o novo dia. Um dia típico de grande parte dos transeuntes que cruzam por mim. Mas na cidade há de tudo um pouco, preciso apenas olhar para ver. Há também o ócio, mesmo que singelo e em menor escala. Há leveza... há tanto quanto for possível captar com minha percepção.

Passamos por prédios comerciais, residenciais, por escolas, creches, lanchonetes, supermercados, praças, pistas de skate, orla, bares, pequenas casas, conjuntos

residenciais, e etc. Enquanto observo esse aglomerado, pessoas também me passam: jovens, adultos, velhos, crianças, bebês no colo dos pais... Observo um taxista do lado de fora de seu carro batendo papo, um rapaz passeando com muitos cachorros, um grupo de jovens com cabelos esvoaçantes conversando em voz alta, uma jovem com um sorvete de casquinha na mão. Cotidianos tão distintos denunciam realidades tão diversificadas, como é a nossa, um grupo em performance, num estar completamente distante de todos aqueles pelos quais passamos.

### Outra parada

Fixo-me nos sons vindos de mim, produzidos pelo meu corpo. Se essa emissão vem de mim sinto que talvez eu possa controlar. Será? Atendo-me à minha respiração: intensa, quase ofegante. Me concentro para diminuir seu ritmo, atenuar seu som. Ritmifico inalação e exalação, acalmando todo o meu corpo. Da respiração tenho controle. Organizo meu todo, me concentro e me conecto a mim mesma. A respiração é reflexo do meu corpo: quando estou cansada, ela é mais intensa e profunda; quando estou nervosa ela é curta e rápida; quando estou calma ela é silenciosa e ralentada. Posso ditar seu ritmo, e dessa forma alterar meu corpo. Se faço uma respiração mais rápida e curta fico mais atenta e alerta, se mantenho uma respiração vagarosa e longa acalmo meu corpo e minha mente: medito. Meditar não é sair desse mundo, é entrar profundamente nele. A consciência do corpo proporciona a consciência do externo.

Sinto movimentos ao meu redor e abro os olhos. A paisagem que me cerca já não é a mesma, ela mudou ou fui eu que mudei? No caminho ao passar por uma flor, sua cor me remeteu ao primeiro buquê ganho em terna idade, as flores entregues por um admirador secreto trouxeram tanto mistério quanto contentamento. Meu prazer ao passar pelas flores no caminho está associado não às flores propriamente, mas ao significado que elas ainda têm em minha memória. Ao longo de todo o percurso estamos submetidos à essas associações, por vezes elas se dão de modo consciente, outras vezes retemos apenas a sensação da associação sem identificar ao que se referem.



Figura 2 - Caminhada Silenciosa. Rio de Janeiro, Julho de 2014.

Fonte: <http://caminosilencio.tumblr.com/>

O grupo segue. Agora caminhamos mais devagar, ou foi minha percepção que se alterou? Observo meus pés, encaro meus sapatos. Enquanto caminho toco o chão, as passadas fazem o pé tocar o chão e romper o contato para a próxima passada. Ao caminhar, por mais que tire um pé do chão, o outro pé permanece... sigo conectada, ligada a essa terra, ao espaço. Não há como negar minha conexão com o local em que habito. Absorvemos a cidade: as cores, os sons, os cheiros, todas as suas formas. A cidade é uma construção ao meu redor, na qual meu corpo está inevitavelmente inserido. Essa conexão é o que me forma, o que me constitui, me organiza e estrutura. Como a família, como a sociedade: é o que me constitui. Cabe a mim escolher de que forma vou me relacionar, de que modo vou me locomover por esse espaço. Posso absorvê-lo e com ele ter relações inconscientes, seguindo meramente o fluxo, ou posso modificá-lo, acrescentando dados, retirando elementos. Posso escolher uma das opções, mais de uma opção, ou todas, mas é impossível me abster de manter relações com o espaço que me cerca.



Figura 3 - Caminhada Silenciosa. Rio de Janeiro, Julho de 2014.

Fonte: <http://caminosilencio.tumblr.com/>

Conforme caminhamos desenhamos a cidade, com nosso corpo, corpo de grupo, o todo unificado, que se locomove em massa, deixando rastros de corporeidade. Em uma visão panorâmica nos assemelhamos a uma serpentina que percorre o espaço formando distintas constituições geométricas: por vezes somos linha, em fila, outras vezes uma massa confusa. Em alguns momentos paramos, em outros, nos deslocamos. Nos destacamos no espaço, mas somos simplesmente um grupo de pessoas a caminhar. O que há de especial em nós? Nada, e tudo! O silêncio que mantemos nos destaca, chamamos a atenção pela ausência da palavra, o que nos torna um grupo não usual. Em uma de nossas paradas para usar o banheiro alguns participantes resolvem aproveitar para comprar um sorvete. Ao me juntar a eles vivenciei uma cena inusitada: a atendente do caixa pareceu pensar que fôssemos um grupo de mudos, e enquanto apontávamos o que queríamos e dávamos o dinheiro ela também se absteve da fala, realizando gestos com as mãos e com a cabeça. Algumas características certamente nos distinguem de um grupo de mudos: não usamos a linguagem de sinais, e além de não abstermos da fala, também atenuamos nossa comunicação. Se há diálogos eles são poucos, raros: um recado de que vamos realizar uma parada, ou alguém que aponta um detalhe no caminho para o outro, que em resposta acena com a cabeça. A ausência da fala proporciona uma introspecção, uma percepção do interno com seus sons, já o ato de caminhar em silêncio abre espaço para uma maior percepção do exterior, igualmente com seus sons. Nesse percurso, vejo, sinto, experimento e percebo: somos compostos por interno e externo! Ocorre um despertar.



Figura 4 - Caminhada Silenciosa. Rio de Janeiro, Julho de 2014.

Fonte: <http://caminossilencio.tumblr.com/>

O percurso escolhido pela artista engloba um vasto cardápio de variações acústicas. No centro da cidade percorremos uma rua movimentada, um estar caótico: trânsito, transeuntes, movimentos velozes, buzinas, fumaça desgraça, descargas de carros, essa loucura minha cidade. Atravessamos o semáforo e nos embrenhamos por uma ladeira, viramos à direita, outra direita e mais uma subida. Em alguns minutos estamos em um mirante, acusticamente distanciados do caos da cidade, rodeados de verde e vislumbrando a paisagem. Novamente ouço pássaros... que contraste! Há realidades que se sobrepõem ou há apenas uma realidade pluralizada? A visão panorâmica nos dá a dimensão do todo e observamos um trecho do caminho que percorremos. Há tanto, que impossível seria dar conta de tudo. O que observamos e percebemos é apenas um fragmento, humilde e singelo da imensa vastidão de elementos. A todo instante os elementos mudam: são pessoas que passam e somem edifícios adentro, carros que se locomovem, lojas que abrem e fecham, luzes que acendem e se apagam, pombos que pousam aqui e acolá, diálogos que surgem e se esvaecem, construções que vão abaixo, tudo se modifica e se dissolve no tempo. Singular é minha percepção, mesmo que congelássemos o percurso e refizéssemos a caminhada não poderíamos ter as mesmas impressões, tal é a singularidade do instante do nosso olhar.

Todas as percepções são individuais, subjetivas. Como saber o que o outro viu, sentiu, e de que modo formulou? Cada um habita o seu próprio corpo. As singularidades se exacerbam. Formulo opiniões sobre o outro nesse convívio tão recente, porém tão intenso. O corpo pulsa, o ato sobressai, os movimentos são iluminados. O corpo fala! Claramente somos um, claramente somos todos, somos o todo. Adquiro em mim um novo estar, o estar em grupo, em bando. Ganho nova consciência, a consciência de corpo, a consciência de mim. Preencho-me de novos sons, odores, enquanto adquiro um novo olhar.

Silencio a mim, silencio a mente, e adquiro clareza, nova percepção sobre o mesmo, sobre o corriqueiro, o cotidiano.

Apesar da artista propositora não ter o controle sobre os dados captados pela percepção dos participantes, ela tem o controle sobre a escolha do percurso. Existe um recorte, uma escolha de passarmos por uma rua e não outra, de virarmos à esquerda e não subirmos aquela ladeira. O percurso foi previamente traçado, minuciosamente planejado, cada esquina e cada curva foram pré-determinadas, para nos embrenharmos por tal caminho e adentrarmos um certo edifício. Existe uma seleção, uma mensagem em forma de percurso. Que bairros percorremos, o que cada um comunica? Quais as características de cada lugar? Que mensagens nos transmitem? De que é composto o nosso caminhar?

Durante o percurso ouço vozes alteradas, o que me parece uma discussão, uma briga. Duas mulheres no meio de uma praça falam num tom bastante alto, áspero, ambas bastante exaltadas. Volto toda minha atenção para elas, minha curiosidade é despertada, me questiono o motivo da briga, sinto minha audição aguçar. Meu desejo é parar, me aproximar, entender do que se tratava, tomar parte do desfecho daquela situação, contudo, o grupo caminha, e eu me mantenho com o grupo, como pés presos a uma grande centopeia. Ao passo do meu caminhar aquela cena vai esvaecendo, a sonoridade da discussão vai se perdendo à medida que meu corpo se distancia. Passos à frente aquele episódio continuava a habitar minha mente, como se eu tivesse sido absorta de todo o restante. Do espaço pelo qual passamos, a praça que percorremos, pude observar apenas as duas mulheres e o som ao fundo do cão que latia em meio ao tumulto. Fora isso nada pude deter, nada sobre outras pessoas, outras cores, cheiros e outras sonoridades. Vislumbrei apenas aquele único acontecimento que se sobressaltou à minha percepção, anulando todo o resto.

Seleção.

Esse caos urbano, próprio da realidade dos centros de grandes cidades me faz pensar no *Untitled Event*, proposição organizada pelo artista John Cage e apresentada no Black Mountain College<sup>1</sup>. O evento ocorreu em uma arena quadrada, com os assentos dispostos na forma de quatro triângulos criados por corredores diagonais; no assento de cada poltrona um copo branco havia sido previamente colocado. Essa proposição buscou uma integração entre teatro, poesia, pintura, dança e música. No evento Cage leu um texto sobre a relação entre música e Zen Budismo, e executou uma composição com rádios. Simultaneamente David Tudor tocava um *piano preparado*, e em seguida pegava dois baldes e transferia água de um para o outro. Da plateia Charles Olsen e Mary Caroline Richards liam poesias. Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos num dos cantos da sala e Merce Cunningham e mais alguns dançarinos preenchiam os corredores com sua dança. Do teto pendiam telas brancas do artista Robert Rauschenberg, enquanto este tocava velhos discos num gramofone movido à mão. No teto eram projetadas imagens do cozinheiro da escola Black Mountain.

Para a execução de *Untitled Event* os participantes não receberam nenhuma instrução de como proceder, Cage simplesmente entregou uma partitura com indicações de momentos de ação, quietude e silêncio (GLUSBERG, 2008, p.26). O evento que ocorreu em 1952 é considerado por alguns críticos, dentre eles Jorge Glusberg, como o primeiro happening na arte. Os relatos do público desse evento são bastante imprecisos, sendo narrados de forma distinta por cada pessoa presente. Em alguns relatos encontramos descrições de um cachorro que não parava de latir, ou ainda de Merce Cunningham dançando com esse cachorro vira-lata. Em outros relatos são descritos assobios, choros de bebês, música de Edith Piaf, além de quatro meninos vestidos de branco que serviam café (GOLDBERG, 2006, p.116). A inconsistência nos relatos do *Untitled Event* explicita o caráter seletivo de nossa percepção, revelando que a vivência de um grupo de pessoas em um mesmo evento pode ser completamente diferente, singular. Depende exclusivamente de cada pessoa, de cada corpo.

---

<sup>1</sup> Black Mountain College foi um espaço destinado ao ensino da arte criado em 1933 nos Estados Unidos, por nove ex-professores da antiga escola Bauhaus, fechada pelo governo nazista. Em uma palestra proferida aos alunos da escola, a professora Anni Albers delarou: “a arte diz respeito ao COMO e não ao O QUÊ; não ao conteúdo literal, mas à representação do conteúdo factual. É na representação –no modo como isso se faz– que se encontra o conteúdo da arte” (ALBERS apud GOLDBERG, 2006, p.111), fala que explicita o caráter experimental da escola.

## 1.1. Um corpo, muitos sentidos

“A medida que a gente caminha, quem sabe? Uma ideia pode ocorrer neste papo. Eu não tenho ideia se virá uma ideia, ou não. Se vier uma, legal. [...] Aceitar tudo o que vier independente das consequências, é ser intemerato ou estar cheio daquele amor que surge de um sentido de harmonia com tudo”

(John Cage)

Um elemento primordial da performance *Caminhada Silenciosa* é a singularidade da experiência de cada participante. O percurso é realizado em conjunto, mas a vivência é completamente única, particular. Esse dado explicita as inúmeras possibilidades de percepção durante a performance, que são determinados pela subjetividade do corpo de cada participante. A relação da percepção com o corpo humano foi amplamente estudada por diversos teóricos. Em sua publicação *Matéria e Memória*, Henri Bergson afirma que a percepção de elementos do presente normalmente é mesclada com a imaginação, com memórias, lembranças, pensamentos, planejamentos e associações. A mente, portanto, oscila entre a percepção de dentro e de fora do corpo, sendo esse [o corpo] o elemento de partida de todas as percepções.

Os psicólogos que estudaram a infância sabem bem que nossa representação começa sendo impessoal. Só pouco a pouco, e à força de induções, ela adota nosso corpo por centro e torna-se nossa percepção. O mecanismo dessa operação, aliás, é fácil de compreender. À medida que meu corpo se desloca no espaço, todas as outras imagens variam; a de meu corpo, ao contrário,

permanece invariável. Devo, portanto, fazer dela um centro, ao qual relacionarei todas as outras imagens. (BERGSON, 1999, p.46)

Nosso corpo tanto é o ponto de partida de nossas percepções, como acrescenta à percepção outros elementos, frutos da memória pessoal e associações, numa fusão de elementos externos apreendidos, com adições pessoais. Para Bergson, o corpo ocupa o centro das imagens e a partir de nossas memórias regula todas as outras imagens, visto que a memória acrescenta dados, atribuindo significados pessoais aos elementos externos, na medida em que os ressignifica. Nesse sentido, nossas lembranças “deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples ‘signos’ destinados a nos trazerem à memória antigas imagens” (1999, p.20). Esse pensamento pode ser complementado pela afirmação do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty de que “as coisas não são simples objetos neutros, que contemplaríamos diante de nós; cada uma delas simboliza e evoca para nós uma certa conduta, provoca de nossa parte reações favoráveis ou desfavoráveis”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.23).

Bergson assinala que nossa memória é algo que limita, que reduz nossa percepção àquilo que interessa a cada pessoa/corpo; dessa forma compreendemos que qualquer perspectiva externa é filtrada pela redução da percepção, e acrescida de elementos da memória pessoal. A compreensão de que a singularidade de um corpo evidencia a singularidade de uma percepção nos conduz à constatação de que a existência de distintos corpos denuncia distintas percepções. Portanto, um mesmo caminho percorrido por um grupo não será percebido de modo unificado. O deslocamento corporal confere uma singularidade na percepção devido à variação de elementos apreendidos por cada indivíduo. Em alguns momentos a mente se fixa em dados da memória, oscilando entre o passado e o futuro, em outros momentos o corpo clama atenção, com um incomodo, cansaço, etc. Há momentos ainda - e esses são os mais preciosos- nos quais nos apropriamos do presente enquanto conectamos elementos apreendidos pela percepção com memórias pessoais.

Durante a *Caminhada Silenciosa*, pude constatar essa singularidade de percepções através dos momentos em que ao me surpreender com algum elemento da paisagem que capturava completamente minha atenção, observei que mais ninguém do grupo havia parado ou olhava na mesma direção. Observei também que as percepções dos outros me eram igualmente desconhecidas. Em uma das paradas me sentei em uma escada, distraída, com o pensamento ainda as voltas das rosas e seus buquês, quando em meio aos meus

pensamentos pude ler de relance a mensagem textual trocada por duas participantes, ambas sentadas à minha frente, apenas alguns lances de escada abaixo. Ao ler a mensagem escrita no papel: ‘Hérnia de disco está me matando!’, sorri ao constatar o quanto nossas experiências eram distintas.

Impossível seria desvendar o que cada um estava pensando, sentindo, observando. Não há modos de tomar conhecimento da percepção do outro, mesmo que se fizesse um relato ao fim da ação. O a *posteriori* furta do dado real elementos da percepção, da associação e elaboração. A percepção é dada no momento real, o momento do acontecimento, no futuro sobram fragmentos, novas associações, ressignificações: resta a memória. Um relato de experiência não é senão uma nova elaboração do dado percebido, uma nova percepção sobre a vivência, uma nova escuta, um novo olhar. Dessa forma, o relato realizado anteriormente acerca da *Caminhada Silenciosa* é a reelaboração de uma experiência, caso fosse reescrito em outro tempo, outro relato nasceria. Esse dado explicita a constante transformação de nossa elaboração, e o forte papel do tempo sobre nossa memória.

## 1.2 Silêncios e Ruídos: o que ouvimos quando nos calamos?

“Somos tão livres como pássaros. Só que os pássaros não são livres. Estamos comprometidos como pássaros, e da mesma forma”

(John Cage)

Dos estudos acerca da paisagem sonora cotidiana apontamos o trabalho do artista norte americano da vanguarda nova-iorquina, John Cage. Em seus oitenta anos de vida, Cage produziu uma obra que influenciou muitos artistas, tendo lecionado na Black Mountain College para nomes como o artista Allan Kaprow, entre outros. Suas obras são consideradas como precursoras para o happening e seu trabalho com a apropriação do cotidiano trouxe grandes contribuições para uma aproximação entre arte e vida. Na produção de Cage destacam-se sua utilização do silêncio como forma de inserir os ruídos ambientes em seu trabalho composicional.

Em sua experiência em uma câmara anecóica – espaço construído para vedar a entrada do som externo, de modo a reverberar apenas a produção ocorrida dentro da câmara – tendo permanecido sozinho e em silêncio, Cage relata ter ouvido dois sons: o de seu sistema nervoso e de sua circulação sanguínea (CAGE, 1973, p.8). Esses dois sons são presenças constantes na vida de qualquer ser humano, mesmo quando relegados a uma impercepção devido ao grande volume sonoro externo ao qual estamos expostos, ainda assim os sons do nosso corpo não deixam de nos acompanhar. O experimento de

Cage resulta na compreensão de que o silêncio, como é compreendido - como ausência de sonoridade -, não existe para o ser humano.

Em sua vasta produção Cage se utilizou da colagem de sons, do acaso e da indeterminação. Sua investigação sobre a dimensão física e psicoacústica do silêncio e do ruído ocupam uma posição central em sua produção. Sua obra icônica, a peça 4'33" (quatro minutos e trinta e três segundos) concebida em 1952 consiste na retirada da produção sonora proporcionando a percepção da presença de outros sons, relegados à impercepção. Em sua execução, o pianista David Tudor sobe ao palco, em uma sala de concerto, senta-se ao piano e sua única ação é o levantar e fechar do tampo do piano em três momentos, após 33", 2'40" e 1'20", após esse tempo Tudor abre o tampo do piano pela última vez e sai do palco. O tempo total dessa performance é de quatro minutos e trinta e três segundos, tempo em que a sonoridade como tosses da plateia, seus movimentos na cadeira, ou seja, a expressão sonora de seu desconforto, entre outros sons externos são ouvidos a partir da ausência de uma sonoridade advinda do palco, produzida pelo pianista.

Nesse caso a 'produção' é o próprio ambiente sonoro. Em 4'33" Cage estava tratando da relação entre silêncio/ruído, na instância da produção x ausência de produção pela figura do artista, mas estava primordialmente propondo a incorporação de dados do cotidiano na arte. Com essa apropriação Cage se utilizava do acaso como instância de arbítrio sobre o que soa, compreendendo que não havia como controlar ou mesmo prever o resultado de cada apresentação, numa aproximação com o próprio fluxo de acontecimentos da vida cotidianos. Para Cage “[...] o propósito da música sem propósito seria conseguido se as pessoas aprendessem a ouvir. Que quando elas ouvissem, deveriam descobrir que preferiam os sons da vida cotidiana àqueles que hoje ouviriam nos programas musicais” (CAGE, 2013, p 135). A obra 4'33" não é, portanto, uma negação da música, e sim uma afirmação da onipresença sonora (NYMAN, 1999, p. 26), ela reforça a antiga sabedoria hindu, de que: “a Música transcorria permanentemente e que ouvir era como olhar por uma janela para uma paisagem que não deixava de existir quando a gente parava de olhar” (CAGE, 2013, p. 122).

Na utilização do ruído e do silêncio em produções artísticas, observamos que o silêncio é um elemento empregado em contextos diversos, visando diferentes intenções. Sua presença é percebida em contextos políticos, em situações espirituais com intuito transcendental, além de ser utilizado em contextos onde adquire significados estéticos e

conceituais, entre muitos outros. Assim como o vazio, na arte o silêncio se fez presente em momentos em que se fez algo a menos almejando algo a mais.

A crítica de arte Susan Sontag afirma que “o silêncio nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença” (SONTAG, 1987, p.18), o que evidencia que o silêncio, seja qual for o contexto, está sempre lidando com um outro elemento. Sontag afirma que assim como o silêncio não existe, também não existe o espaço vazio, já que “na medida em que o olho humano está observando, sempre há algo a ser visto. Olhar para alguma coisa que está vazia ainda é olhar, ainda é ver algo” (Ibidem). Nesse sentido, o silêncio surge como uma metáfora, com a busca de algo a mais, como pré-condição para uma “visão asseada” (Ibid. p. 235). Essa utilização metafórica é característica tanto da obra 4’33” de John Cage, quanto da *Caminhada Silenciosa* de Vivian Caccuri.

O silêncio no sentido de ruptura, como a abertura de espaço para o novo proporciona um estado meditativo preparatório para o amadurecimento, e pode ser analisado como uma tomada de consciência do ser. Acerca do silenciar da fala, Sontag aponta que apenas após um momento de silêncio vem a consciência da palavra proferida.

Sontag está falando da dupla tensão a que está submetido o artista, tanto a nível interno onde se confronta com suas emoções que, se são, por um lado, de difícil expressão, o são, por outro lado, “bombas de tempo”, isto é, têm que imperativamente “sair para fora”, tomar forma. Do lado externo, o artista tem a cobrança do público e a dificuldade do diálogo (muitas vezes criador e receptor não estão sintonizados na mesma frequência). Essa angústia interna e essa ruptura no diálogo conduzem ao silêncio. O silêncio do artista tanto é representado pela não-produção quanto pela produção de obras que intencionalmente, ou não, não comuniquem. (COHEN, p.146)

Como praticante do Zen Budismo, Cage aprendeu a prerrogativa de que se algo está desinteressante depois de dois minutos deve ser experimentado por quatro minutos, caso continue desinteressante então esse tempo deve ser dobrado para oito minutos, dezesseis, trinta e dois minutos, e assim por diante. Eventualmente se descobrirá que aquilo não é entediante, mas muito interessante. (CAGE, 1973, p. 93). Esse ensinamento diz respeito à percepção, uma vez que nossas impressões não são fixas, mas mutáveis, nossa percepção sobre um mesmo evento pressupõe variações em decorrência do tempo, mesmo que esse tempo tem a curta duração de dois minutos. O tempo age, nesse sentido, enriquecendo nossa experiência. Dessa forma, Cage abordava o tempo em suas proposições como a possibilidade de expansão da percepção.

### 1.2.1 O silêncio na experiência meditativa

O tempo é um elemento primordial em diversas técnicas de meditação, na integração entre corpo e mente e harmonização dos sentidos, visando um estar no mundo mais consciente, mais desperto. É cada vez mais comum nos dias atuais no ocidente a prática de inúmeras técnicas meditativa, em busca do bem-estar pessoal e de um equilíbrio entre homem e o ambiente em que ele se insere. Originários dos povos orientais esses retiros realizados em meio à rotina ocidental podem ser compreendidos como uma suspensão do tempo, proporcionando um estado alterado da percepção do corpo e dos elementos externos. Dessas diversas práticas é comum o emprego do silêncio. E nossa abordagem desse silêncio se dá através da experiência.

Recentemente tive a oportunidade de participar de um retiro de silêncio com duração de dez dias. Durante esse período os participantes se comprometem a permanecer em completo silêncio. Ao longo dos dez dias, os participantes aprender a técnica *Vipassana*, que significa “ver as coisas como realmente são”<sup>2</sup>. *Vipassana* é uma antiga técnica de meditação, descoberta por Buda Gotama há mais de 2500 anos na Índia e praticada hoje por milhares de pessoas, podendo ser aprendida nos centros *Vipassana* ao longo do mundo. Atualmente há 166 centros espalhados pelo mundo, além dos 120 outros espaços em que a técnica é ensinada e praticada. No Brasil há dois centros *Vipassana*, um deles, o Dhamma Santi, localizado em Miguel Pereira no Rio de Janeiro, onde me aventurei na experiência do silêncio em tempo expandido.

A ideia de passar dez dias em silêncio é bastante inusitada no contexto urbano, e sua prática é igualmente desafiadora. Não há pré-requisitos para os participantes, apenas o acordo de não realizarem nenhum tipo de comunicação ao longo dos dez dias e se absterem dos meios de comunicação virtual. É instruído ainda, que o olhar seja voltado para o chão ao cruzar com outra pessoa, nos momentos de percurso entre os espaços do

---

<sup>2</sup> <https://www.dhamma.org/pt/>

centro de meditação. Apesar do centro ser localizado em um espaço com uma agradável paisagem, extremamente arborizado e muito fresco, não há meditações ao ar livre. Todo o curso é realizado em um espaço fechado, na sala de meditação em grupo, no quarto, ou na cela de meditação - espaço que comporta apenas uma pessoa sentada-, destinada à alunos antigos.

Durante o retiro a atenção é voltada para o interior, para a mente e o corpo. No primeiro dia os participantes se ambientam ao espaço, à rotina, sentindo as privações tanto da comunicação através da fala, quanto da interação, transitando do intenso fluxo de informações que somos constantemente bombardeados para um mergulho interior. Todos os horários são previamente definidos, horário de acordar, de comer, de meditar, de tomar banho, e até mesmo de usar o banheiro. No início senti receio da rotina e do tédio, mas logo focalizei minha atenção no corpo, sentindo tanto as privações da comida - por realizarmos refeições em horários estabelecidos-, quanto o desconforto físico devido ao longo tempo sentada meditando.

Após o primeiro momento de adaptação ao local, à rotina e à disciplina, somos iniciados na técnica Vipassana. A observação dos elementos externos e o foco no corpo é mesclada com informação pessoais, de nossa memória. À medida que o corpo é observado surgem imagens na mente, oscilações entre passado e futuro, lembranças e previsões, reformulações e planejamentos; equilibrados pela atenção na respiração que nos traz a consciência do momento presente.

Ao longo dos dez dias os participantes podem realizar caminhadas - nos percursos localizados no Centro de meditação- nos horários de descanso noturno e após as refeições. As caminhadas são fundamentais, muito mais do que os alongamentos que visam cuidar dos músculos do corpo, já que ela conecta mente e corpo, assim como a respiração, ela estabelece a relação do interno com o externo, coloca o homem em contato com o meio ambiente que o cerca e propicia a consciência dessa interação.

Durante o retiro ficamos incomunicáveis, sem usar internet, ou celular, sem ter notícias da família, de amigos ou da política, do mundo.... Vemos apenas a nós mesmos, algo extremamente não-usual no contexto da contemporaneidade, na era da informação. O contraste é tão grande com realidade urbana que estamos acostumados que alguns participantes não aguentam permanecer até o final, mesmo estando cientes das condições para participar durante os dez dias, abandonam o curso alegando: ‘- Isso não é para mim!’ Sentem falta dos ruídos, do excesso, da companhia fiel da televisão constantemente

ligada que nos priva da solidão, e impede o contato com nosso eu verdadeiro, abafando nossa voz interior. Nesse sentido o retiro de dez dias em silêncio é uma ruptura, uma suspensão, uma vez que é cortado qualquer vínculo com a vida pessoal de cada um.

No centro não possuímos individualidades, somos uma parte do todo, permanecemos juntos, como uma massa, um fluxo: meditamos juntos, respiramos juntos, comemos, dormimos, como um único corpo, um todo pulsante, apenas nos movimentamos... juntos. Como corpo somos parte do todo, mas como experiência somos singulares, somos únicos, a subjetividade nos individualiza. Não há regras de sensações, nem tampouco previsões de experiência. Alguns sentem dor, outros sentem fome, saudade, raiva, tristeza, angústia, alegria, gratidão, paz, e etc., não há controle, nem previsões. É impossível saber o que se passa com a pessoa que medita ao meu lado, qual é a natureza de sua experiência, se é prazerosa ou desagradável, suave ou tensa, insuportável ou de maravilhamento.

Sobre minha experiência no retiro, posso definir como extremamente libertadora. Ao longo dos dez dias vivenciei algo extremamente novo para mim, completamente diferente do que eu poderia supor e imaginar: a rotina é algo libertador. Percebi que a sensação de liberdade só pode ser experimentada a partir da rotina, da estrutura. Saber exatamente onde deveria estar, e o que deveria fazer me permitiu me integrar completamente à vivência, experimentar intensamente o presente, sem preocupações com escolhas sobre o depois. A rotina estava dada, mas a qualidade do que se passava dependia apenas de mim. Quão profundo eu poderia ir dentro de mim? Quão atenta poderia estar para o trabalho que estava sendo feito por mim mesma? Nesse sentido penso no percurso traçado por Vivian Caccuri na *Caminhada Silenciosa*. Uma vez que os participantes não precisam se preocupar com o percurso, ficam pré-dispostos a uma entrega e uma liberdade para a experimentação. O pesquisador Frédéric Gros em seu estudo acerca do ato de caminhar:

Quando se está caminhando há muito tempo, chega um momento em que já não se sabe muito bem quantas horas transcorreram, nem quantas mais serão necessárias para se chegar ao destino, sente-se o peso do estritamente necessário sobre as costas, pensa-se que isso é o que basta – se é que mais é de fato necessário para seguir na vida e sente-se que daria para continuar desse jeito por dias, séculos. Então mal e mal se sabe para onde se está indo e por quê, isso não conta mais do que meu passado ou ter noção de que horas são. E a gente se sente livre porque, assim que volta a lembrança dos antigos sinais

do nosso comprometimento com o inferno – nome, idade, profissão, carreira - , tudo, sem exceção, fica irrisório, minúsculo, fantasmagórico. (GROS, 2010, p. 16-17)

Assim como pude observar no retiro de silêncio, na *Caminhada Silenciosa* há uma suspensão da vida pessoal de cada participante, como se colocássemos em pausa nossa realidade, uma vez que não atendemos telefone, e nos ausentamos de nossas obrigações sociais. Dessa forma, o tempo é um elemento fundamental para a experiência. A performance *Caminhada Silenciosa* é planejada a partir de um tempo expandido, em torno de oito horas de duração. Se fosse realizada com uma duração mais curta o tempo não seria suficiente para o processo pelo qual passa nossa percepção. Para haver tempo é necessário planejamento, estrutura. Com a ausência de estrutura, não há um vazio, mas um acúmulo de possibilidades, inimigo da percepção.

### 1.3 A paisagem ao redor

“A narrativa de nosso trabalho deriva então de nossa mudança para longe das questões meramente concernentes ao particular humano em direção ao mundo natural e social do qual todos fazemos parte. Nossa intenção é a de afirmar a vida, não para trazer ordem ao caos nem sugerir implementos à criação, mas simplesmente despertar para a vida que estamos vivendo, que é tão excelente depois que se pega seus pensamentos e desejos da frente do caminho e os deixa agir de acordo consigo mesmos”

(John Cage)

Uma característica crucial da contemporaneidade é a de estar em constante transformação. O pintor surrealista Max Ernst observando as significativas alterações pelas quais a arte passou ao longo de um curto período de tempo afirmou que as modificações que antes ocorriam a cada trezentos anos passaram a ocorrer a cada vinte minutos. (CAGE, 1973, p.95). Esse cenário explicita a existência tanto de um intenso fluxo de novos dados quanto de um grande acúmulo de informações. A reflexão de Ernst

é complementada pelo artista John Cage com a afirmação de que essas mudanças ocorrem primeiro nas artes que “estão fixas em pontos particulares no espaço: arquitetura, pintura e escultura. Elas acontecem depois nas artes de espetáculo, música e teatro, que requerem, como os animais, passagem de tempo para sua realização” (CAGE, 2013, p. 30). As artes, portanto, acompanham as alterações que ocorrem no espaço. Acerca dessa relação existente entre produção artística e realidade cotidiana, o filósofo Jean Pierre Cometti afirma:

situar a arte no campo de uma cultura, é compreender que o sentido e o valor que atribuímos às práticas artísticas e aos objetos de arte, assim como os atos que lhe dão nascença, se concebem e se determinam em função de múltiplos fatores e circunstâncias que dependem do meio-ambiente não artístico, no qual outras escolhas, outras crenças e outros desejos são investidos (COMETTI, 2008, p.166).

Há, portanto, uma conexão irremediável entre a realidade artística e o contexto social e cultural no qual uma produção está envolta. Cometti afirma que a arte não pode ser vista apenas através da relação entre criador e criação, uma vez que existem inúmeros fatores que influem direta e indiretamente numa produção artística. Dessa forma, para além de questões puramente direcionadas à criação artística é preciso traçar uma análise acerca do contexto em que essa produção está inserida. Nesse sentido nos valemos da afirmação do crítico literário Raymond Williams:

Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação. É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar essas histórias à história comum de uma terra e da sociedade nela existente (WILLIAMS, 2011, p. 201).

As alterações ocorridas na arte dialogam com as alterações no campo social, uma vez que essas alterações exercem influência direta no modo de vida do homem, na organização de seu dia a dia, e conseqüentemente em suas criações. Nesse sentido nos valemos do estudo do pesquisador e compositor canadense Murray Schafer, que aponta a influência das transformações da paisagem sonora ao longo do tempo, na vida humana. O objetivo de Schafer era o de determinar o modo como os diferentes ambientes acústicos afetam as pessoas. (SCHAFER, 1991, p.205). Com esse intuito Schafer idealizou em conjunto com outros pesquisadores, o *World Soundscape Project (WSP) – Projeto Paisagem Sonora Mundial*-, com o intuito de reunir diversas equipes de especialistas,

dentre eles engenheiros acústicos, audiólogos, médicos, músicos e biólogos, para pesquisar a engenharia e a sociologia dos sons ambientes.

O termo *Soundscape* - que pode ser traduzido para português como *Paisagem Sonora*, refere-se a qualquer campo de estudo acústico, incluindo a música composicional, programações radiofônicas, além da acústica de um ambiente. O projeto WSP surge com o desafio de compilar o sonógrafo mundial - um mapeamento da sonoridade no mundo - buscando aferir o grau de deterioração da paisagem sonora urbana em diferentes localidades, dando subsídios para que modificações pudessem ser implementadas no sentido de amenizar essa deterioração. Como parte do projeto foram utilizados relatos acerca da sonoridade presentes na literatura, na mitologia, além de registros antropológicos e históricos. Schafer (2001, p.17) afirma que a poluição sonora seria hoje um problema mundial, e nos alerta para o fato de que muitos especialistas já teriam predito a surdez universal, caso esse problema não fosse rapidamente controlado.

Na história ocidental podemos constatar que anteriormente à utilização da escrita, o sentido da audição era mais vital do que a visão, numa época em que todos os conhecimentos, a voz das divindades, a história das tribos, ou seja, toda a informação e saberes, eram passados de geração a geração oralmente. No Ocidente, a partir da Renascença com o desenvolvimento da imprensa e da pintura em perspectiva, o ouvido cede lugar para os olhos. Essa alteração representou tanto a obtenção de informação através da visualidade quanto estimulou uma desatenção à realidade acústica.

Das modificações ocorridas na paisagem sonora podemos identificar as revoluções industrial e elétrica como os principais agentes de transformações. Uma alteração significativa pode ser observada nos ritmos do trabalho: antes da Revolução Industrial a canção marcava o ritmo das tarefas, resultando numa sincronia constante entre ritmo de trabalho e ritmo de respiração. Com o aumento dos ruídos e progressivo abandono da canção no ambiente de trabalho essa sincronia é perdida. Outra alteração é a própria presença do ruído no cotidiano humano:

Na Antiguidade, a vida era apenas silêncio. O ruído não nasceu antes do século XIX, com o advento da máquina. Hoje o ruído reina supremo sobre a sensibilidade humana.... Na atmosfera triturante das grandes cidades, bem como nos antes silenciosos ambientes rurais, as máquinas criam hoje um tal número de ruídos variados que o som puro, com sua pequenez e monotonia, não consegue despertar qualquer emoção [...] (RUSSOLO apud SCHAFER, 2001, p. 161)

Schafer afirma que o mundo sofre atualmente de uma superpopulação de sons, com tanta informação acústica sendo emitida que pouco dela pode emergir com clareza e ser percebida, e “determinar o modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situação de campo é tarefa infinitamente mais difícil do que separar sons individuais em um laboratório [...]” (Ibid., 2001, p.185). Dentre a gama de sons existente, nosso corpo se encarrega de ignorar aqueles sons que denominamos barulho. A grande quantidade de sons que ignoramos evidencia uma poluição sonora, que ocorre, portanto, “quando o homem não ouve cuidadosamente” (SCHAFER, 2001, p.18).

Um fator que altera a forma como os sons são percebidos diz respeito ao meio em que estão inseridos. Um exemplo disso pode ser observado com nossa desatenção aos sons que participam constantemente de nossa rotina cotidiana, como aqueles provindos do sistema de refrigeração local. Em geral esse som não é levado à nossa consciência, e apesar de ser absorvido por nosso corpo físico ele permanece desapercibido frente a grande gama de outros sons presentes em determinado ambiente. Quando o ambiente é silenciado esse som emerge para primeiro plano, podendo ser claramente identificado como um som constante e invariável, chegando até mesmo a incomodar as pessoas a partir do momento em que tomam consciência de sua presença. Quando esse som cessa é perceptível a sensação de alívio gerada, tanto para aqueles que tinham consciência de sua presença, quanto para os que não haviam atentado para ela. Podemos concluir que um som se comporta de maneira diferente de acordo com o contexto em que está inserido.

Nesse sentido observamos que nossa percepção está subordinada ao modo como as informações se organizam, de acordo com os seus contrastes, consonâncias, dissonâncias, frequências, volumes, e etc. A desatenção aos ruídos não significa que eles não sejam absorvidos pelo corpo, do mesmo modo que quando comemos uma comida com determinado tempero, mesmo que nosso paladar não identifique a sua presença, ele é absorvido por nosso organismo. Nesse sentido, frente ao intenso fluxo de informação sonora, Schafer nos aconselha a absorvê-lo de modo consciente.

Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons. Ouça. Sente-se em silêncio por um momento e receba os sons. (SCHAFER, 1991, p. 124)

O convite de Schafer para que estejamos mais atentos à realidade da vida, está em consonância com a proposta de alguns artistas, como é o caso de Vivian Caccuri em sua

*Caminhada Silenciosa*, com a busca pela percepção dos sons da realidade cotidiana. Diversos artistas têm em seu trabalho a preocupação em abordar a realidade como ela se apresenta, como John Cage, para quem a função da arte seria um despertar para a realidade da vida que vivemos, devendo o artista, portanto, trabalhar nesse sentido e nessa direção. (TOMKINGS, 1968, p.73).

As profundas mudanças ocorridas na paisagem sonora são absorvidas pelos artistas, que passam a demonstrar um crescente interesse por novas sonoridades, e experimentações acústicas. “Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que pertence ao domínio compreensivo da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! ” (SCHAFER, 2001, p.20). A relação entre arte e realidade social é incontestável, e pode ser verificada através de diversos exemplos dessa interação: “enquanto a máquina de combustão interna deu à música a longa linha de sons de baixa informação, a música deu à indústria automobilística a buzina com alturas definidas, afinadas (na América do Norte) em terças maiores e menores” (Ibid. 2001, p. 163). Acerca dessa relação, podemos citar alguns exemplos no campo da criação musical:

O desenvolvimento do baixo de Alberti, no século XVIII, a partir do galope de cavalo é outro exemplo da influência do ambiente sobre a arte. Considerem-se por exemplo, dois compositores, um vivendo naquele século e o outro no nosso. O primeiro viaja para toda parte de carruagem. Não pode tirar de sua mente o som dos cascos dos cavalos e todas as suas canções vão trotando para o estúdio de ópera. O segundo viaja para toda parte em seu carro esporte. Sua música é notável por seus *drones*, *clusters* e zunidos. A música de Penderecki, por exemplo, dá a impressão de que foi concebida em algum lugar entre a viagem aérea e o Autobahn – não estou criticando, apenas apontando um fato. (Ibid. 2001, p. 163-164).

Podemos citar inúmero outros exemplos em que a produção artística apresenta clara relação com a realidade cotidiana. Em alguns casos essa relação é confirmada pelo próprio artista, como uma espécie de inspiração, em outros, essa relação se dá de modo indireto ou inconsciente, mas podemos afirmar que é impossível uma desvinculação entre produção artística e seu meio social. A criação é uma forma de expressão, apontada por Schafer como parte contida da própria percepção.

A impressão é apenas metade da percepção. A outra metade é a expressão. A uni-las, está a inteligência – o conhecimento acurado das observações perceptuais. Pela impressão, conciliamos a informação que recebemos do

ambiente. A impressão atrai e ordena; a expressão afasta e projeta.  
(SCHAFER, 1991, p. 216).

A percepção é comprometida quando ignoramos nossos ouvidos. Os artistas, portanto, se põem a serviço da arte com sua percepção, absorvendo do meio ambiente seus dados, se apropriando da realidade e agregando a ela sua memória, sua formulação pessoal, na junção de impressão e expressão que resulta no ato de criação. Em seus estudos sobre a relação entre música e realidade social, o pesquisador Howard Broomfield aponta a influência da indústria na criação artística. O jazz por exemplo, tem na mudança de notas maiores para menores do *blue notes* uma relação explícita nos apitos das antigas locomotivas a vapor. Observamos ainda nessas locomotivas a variação rítmica resultante das diferentes posições das rodas dos vagões (figura 4). Esse padrão rítmico produzido pelas locomotivas pode ser observado nas composições de diversas bandas populares.

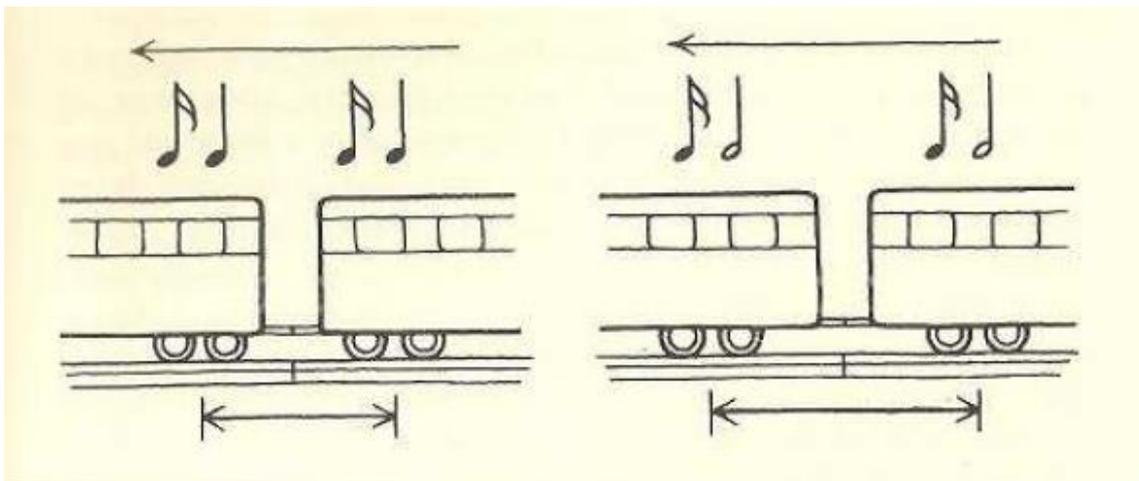


Figura 5: Dois padrões rítmico produzido pelo deslocamento de locomotivas.

Disponível em: Schafer, Murray. p. 165.

A percepção dos sons ambientes configura uma apropriação de elementos da vida cotidiana. Tal qual a informação visual, representada na arte de modo pictórico, o campo acústico é igualmente representado em criações sonoras. Em seu experimento publicado em *O ambiente sonoro das cidades* Michael Southworth pediu para que inúmeros observadores após vagarem por um território previamente determinado, comentassem os sons ouvidos. Ao receber as anotações Southworth as reuniu criando um mapa, uma espécie de cartografia acústica, criticada por Schafer, que entendia que: “Tais diagramas são apenas aludidos, mas talvez isso seja tudo o que se possa esperar da visualização

sonora – algumas alusões, a partir das quais o ouvido pode então seguir a seu próprio modo”. A representação pictórica de um dado sonoro é tão vã quanto a tentativa de reproduzir oralmente uma pintura para alguém que nunca a tenha visto. Para Schafer (2001, p. 187) “nenhuma projeção silenciosa da paisagem sonora poderá ser adequada. A primeira regra deve ser sempre: se você não puder ouvi-la, suspeite”. Nesse sentido ressaltamos a potência da experiência direta, sem mediações, na vivência plena do corpo físico.

### **1.3.1. Após o fim: o retorno da fala**

A experiência por vezes é algo tão rico, que nosso desejo é prolongar a sensação, frear os acontecimentos ao redor, e permanecer imerso na sensação. Ao final da *Caminhada Silenciosa* há em geral um jantar para os participantes. Após passar um período sem falar, meu desejo é permanecer em silêncio, apegada à sensação estonteante que é a riqueza de estar com todos os sentidos despertos e a florados. Como alguém interrompido no auge do desfrute de um prazeroso concerto sinfônico, quando uma fala ou um som indesejado furta-lhe a atenção, sinto que é a mesma a minha reação, um certo descontentamento pela impossibilidade de prolongar a experiência vivenciada.

Recordo de ter passado pela mesma sensação no retiro de dez dias de silêncio realizado no Dhamma Santi, no início me mantendo atenta ao tempo que restava para completar a experiência, entretanto, nos últimos dias o maior desejo era congelar o tempo, e permanecer entregue àquela experiência tão preciosa. No último dia, quando temos permissão para falar, observamos várias pessoas relutantes, desejando permanecer na prática do silêncio, mas o retorno da fala é fundamentalmente como uma readaptação para que se saia de um estar mais sensitivo sem ir imediatamente para o caos urbano. O silêncio propicia um outro tempo, em que tudo é aprofundado, em que todas as informações são absorvidas com deleites e desfrute. Ir da introspeção própria do silêncio para o caos do cotidiano urbano seria violentar duramente os sentidos humanos. No atribulado cotidiano urbano, as atividades desenvolvidas por cada pessoa são mescladas ao intenso fluxo de informações irrelevantes, as quais o corpo humano necessita ignorar a maior parte delas, absorvendo o mínimo possível para sua própria saúde.

Nesse sentido após estados meditativos é necessária uma readaptação, para que não haja choques de contraste, dessa forma, os jantares organizados após a experiência da *Caminhada Silenciosa* operam como um momento de transição, para que possamos migrar aos poucos desse estado sem retornarmos às nossas vidas de súbito, ainda

entregues à deriva, ao devaneio, percorrendo um tempo diferenciado. Após a performance alguns demoram um pouco para iniciar uma conversa, se mantendo mais introspectivos. Outros desatam a falar, como se quisessem compensar o tempo privados da fala. Durante a performance, com o silêncio, é como se estivéssemos destituídos das obrigações sociais, uma vez que não precisamos interagir com as pessoas na cidade, falar quando alguém deseja bom dia ou responder às perguntas que buscam informações como direções na cidade.

O silêncio me resguarda, posso estar apenas dentro de mim durante todo o tempo da performance, não há cobranças. O fim do silêncio nos traz de volta às atribuições sociais, a educação, o contato; traz a informação e nos priva da experiência. A sobreposição de assuntos e o volume mais alto que busca expor um pensamento jogam nossa percepção para a informação, nos distanciando da experiência. Acerca da diferenciação entre vivência, experiência e informação, nos valem da reflexão de Jorge Larrosa de que experiência não é informação, e o excesso de informação impossibilita a experiência. “Experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça” (LARROSA, 2014, p.18).

A experiência é “um encontro ou relação com algo que se experimenta, que se prova” (LARROSA, 2014, pg.26). Larrosa reflete que vivemos uma realidade de estímulos, onde tudo nos atravessa, podendo esses estímulos serem capturado ou não por nossa percepção. A experiência por sua vez, necessita que o corpo esteja presente, não apenas em sua fisicalidade. As experiências são vivências elaboradas pelo sujeito “e se as experiências não são elaboradas, se não adquirem um sentido, seja ele qual for, com relação à própria vida, não podem se chamar, estritamente, experiências” (LARROSA, 2014, p.50). A falta de tempo, requerida para a elaboração de uma vivência, resulta que as experiências sejam cada vez mais raras.

A realidade contemporânea é sinônimo de excesso de acontecimentos, de opiniões, de barulhos, e de toda a espécie de elementos. Esse excesso é absorvido como informação, e não pode ser confundido com experiência “a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência” (LARROSA, 2014, p.18). O excesso de opinião contribui para a escassez da experiência, “depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de

experiência, também faz com que nada nos aconteça” (Ibidem, p.20). O grande inimigo da experiência é justamente a falta do silêncio.

O silêncio proporciona uma reconfiguração do tempo, e possibilita o despertar do qual nos fala John Cage, para a realidade que vivemos. Na *Caminhada Silenciosa* o silêncio e o caminhar propiciam a libertação do tempo industrial, a descoberta do espaço ao redor concomitante com um desnudamento do ser social, que cria uma suspensão e abre espaço para que algo aconteça, ou ainda para que o que já acontece seja percebido e elaborado. Dessa forma o término do silêncio – e quando dizemos silêncio estamos falando apenas da ausência da fala- marca o final da performance. É através do silêncio e do tempo expandido que se dá a predisposição para que a experiência aconteça.

Cada experiência é singular, e todos parecem ter consciência disso. No jantar após a *Caminhada Silenciosa*, aqueles que participaram da performance estavam mais interessados em conhecer uns aos outros, trocar contatos, descobrir afinidades, do que compartilhar suas experiências. A medida que a conversa se volta para a performance realizada ela revela mais um desejo de interação, do que uma troca de experiências propriamente. Temos consciência de que a experiência só é válida no ato, o relato são meros vestígios da experiência, fragmentos.

## CAPÍTULO 2 – OUTROS PASSOS, ESPAÇOS, PASSOS.

“A experiência direta é o mais alto de todos os meios de granjear conhecimento. Os outros são meros fragmentos”

(Swami Rama)

A *Caminhada Silenciosa* conecta de forma particular os participantes aos espaços por onde transitam, portanto, as alterações sofridas pelo espaço, influem tanto em questões concernentes à sua própria funcionalidade, quanto nas relações estabelecidas com os indivíduos que por ele transitam. Nesse sentido, podemos perceber a revolução industrial como um ponto marcante de profundas alterações na paisagem sonora que exerceram influência direta no cotidiano social do homem. A revolução industrial trouxe tanto para a cidade a sua modernização, quanto para o campo uma invasão, com a implantação de indústrias em larga escala e o desassossego advindos do ritmo da produção mecanizada, que gerou uma completa alteração do espaço e do estilo de vida humano.

Essas alterações evidenciam a necessidade de análises acerca do espaço e suas diversas instâncias. Nesse ínterim destacamos os apontamentos presentes no estudo *Outros Espaços* em que Michel Foucault afirma: “a época atual seria talvez de preferência

a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso” (2003, p. 411), uma dispersão devido ao tumulto, ao acúmulo, e ao excesso de informação. Para Foucault, nossa experiência se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta do que a uma grande vivência que vai se desenvolvendo através do tempo. Nossa sociedade é caracterizada pela multiplicidade de pontos e conexões, que configuram inúmeras possibilidades de redes.

Foucault afirma que “o espaço em si tem uma história na experiência Ocidental, e é impossível esquecer o nó profundo do tempo com o espaço”. Concluimos que não existem espaços neutros, o espaço, portanto, caracteriza-se por relações de proximidade entre certos pontos e elementos, por posicionamentos.

o problema do lugar ou do posicionamento se propõe para os homens em termos de demografia; e esse último problema do posicionamento humano não é simplesmente questão de saber se haverá lugar suficiente para o homem no mundo – problema que é, afinal de contas, muito importante -, é também o problema de saber que relações de vizinhança, que tipo de estocagem, de circulação, de localização, de classificação dos elementos humanos devem ser mantidos de preferência em tal ou tal situação para chegar a tal ou tal fim. (FOUCAULT, 2003, p. 413)

A grande diversidade da contemporaneidade resulta que as relações de posicionamento estabelecidas se apresentem como um acúmulo desordenado, exprimindo o próprio caos característico de nossa época. O homem se encontra em meio a esse acúmulo absorvendo as alterações sofridas pelo espaço e respondendo aos estímulos e excessos aos quais está inevitavelmente exposto. A revolução industrial deu início ao processo de mecanização da sociedade em que o tempo do ser humano, agora chamado de ‘funcionário’ passa a ser controlado, cronometrado e submetido à lei da produtividade. “Acabaram-se os momentos perdidos, de ‘flânerie’: a organização do trabalho em linhas propicia ao empregador um domínio completo do tempo de trabalho e, principalmente, da cadência da produção[...]” (BOURRIAUD, 2011, p. 95). Surgem máximas como as de Benjamin Franklin de que: ‘Tempo é dinheiro’, num pensamento que equipara o trabalhador a uma peça da grande máquina operária, uma vez que suas ações devem ser produtivas e lucrativas.

A interferência do modelo de produção industrial na organização da sociedade é tão intensa que podemos observar a sua presença em todos os setores da vida do homem,

até mesmo seu deslocamento pelo espaço: “já que andar a pé não é remunerador, o industrial Henry Ford submete os deslocamentos de seus operários a uma organização racional, baseada na geometrização do espaço” (Ibidem, p. 15). Nesse contexto, encontramos as proposições artísticas que buscam um contra fluxo do mercado, colocando o homem no centro da produção artística, destituindo a arte de uma produção material a serviço do mercado, e estimulando os participantes ao contato com seu potencial criador. Na *Caminhada Silenciosa* o estar performático em um estado temporal e social alterado possibilita aos participantes uma conscientização da realidade urbana na qual estamos inseridos, além de estabelecer uma nova relação entre corpo-espaço.

## 2.1 O homem no espaço

“Palmilhai o caminho da experiência direta até atingir o estado em que tudo é claro, até que todas as vossas dúvidas estejam esclarecidas. Só a experiência direta tem acesso à fonte do verdadeiro conhecimento”

(Swami Rama)

Uma característica fundamental do espaço é o fato dele incluir o homem, pois ele observa e cria, modifica o espaço que o circunda e com ele estabelece relações. No campo artístico diversas proposições abordam a relação entre arte/espaço. Sobre essa relação pesquisador Francesco Careri discorre que a cidade apresenta distintas abordagens para cada grupo, em que podemos identificar uma cidade banal para os dadaístas, uma cidade entrópica para os artistas da land-art, uma cidade inconsciente e onírica para os surrealistas, e ainda uma cidade lúdica e nômade para os situacionistas<sup>3</sup>.

Na constituição da cidade ocidental o filósofo Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano* analisa a realidade cotidiana e aponta que a relação do espaço urbano com o ser humano não é das mais serenas. O corpo é “enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima [...] jogador ou jogado, pelo rumor de tantas

---

<sup>3</sup> Grupo formado na década de 60 com o intuito de transformações político e social que pregava uma redefinição da arte moderna a partir de reconfigurações territoriais. Os Situacionistas viam na Deriva um modo de subversão fundamental para a superação dos modelos em vigor do espaço urbano.

diferenças e pelo nervosismo do tráfego [...]” (2012, p.158). Na rotina cotidiana o caminhante segue o fluxo de um texto urbano, preenchendo espaços da interação fugaz entre cheios e vazios. Para Certeau cada um desses caminhantes ou transeuntes é um ‘*praticante ordinário da cidade*’, eles “jogam com espaços que não se vêem. [...] Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (2012, p.159).

Para Certeau a grande cidade é “feita de lugares paroxísticos em relevos monumentais. O espectador pode ler aí um universo que se ergue no ar.” (2012, p. 157). Quando em pontos mais altos da arquitetura urbana ou construções com vistas panorâmicas, o transeunte se transfigura em *voyeur*, ele observa um grande fragmento da cidade; observa e a absorve, se tornando um grande olho que vê, percebe inúmeros elementos e deles se apropria. Seu olhar se distingue ao costumeiro olhar de um transeunte, caminhante passageiro, em sua ação transitória. Essa transfiguração do olhar ocorre em casos específicos, como quando em mirantes, em que o caminhante é deslocado de sua realidade costumeira e ocupa uma posição de contemplação. Essa mesma transfiguração pode ser observada em situações artísticas, em que um dado corriqueiro é apresentado sob novos paradigmas e clama nova atenção dos sentidos. Ao olhar usual do transeunte em seus afazeres rotineiros, imerso no intenso fluxo de elementos e movimentos do cotidiano urbano, inúmeros elementos escapam à sua percepção. Sobre esse escape, o artista Marcos Chaves relata sua consternação frente à abstração dos elementos que compõem as ruas:

É um absurdo a gente andar no Rio de Janeiro e não perceber que a cidade é cheia de geladeiras com roda. Mas eu demorei muito para perceber isso. Os carros dos ambulantes são carcaças de geladeiras com rodas acopladas. A gente parece que está cego, que não vê. Aquilo é surrealista. Mas ninguém vê, não sou eu que vejo demais. Estamos todos vendo menos. (CHAVES, 2007, p. 125)

A consternação de Chaves reflete o modo como o homem se relaciona com o espaço nos dias atuais. O intenso fluxo de informações da grande cidade inviabiliza a percepção dos elementos que nos circundam no espaço urbano. Nosso corpo, como abordado no capítulo anterior, absorve apenas uma pequena parte dos elementos dispostos no cotidiano urbano. Nesse ínterim, podemos afirmar que o ato do caminhar permite uma apropriação do espaço, entretanto essa apropriação se dá de forma fragmentada, uma vez que o caminhante “transforma em outra coisa cada significante espacial” (CERTEAU, 2012, p.165), ele se apropria de fragmentos para atualizá-los a partir de seu corpo, sua

percepção e sua memória. Através do ato de caminhar o sujeito estabelece relações com o espaço. Certeau nos aponta que “os jogos de passos moldam espaços. Tecem os lugares” (2012, p.163). O caminhante toma decisões, segue por alguns caminhos e evita outros, cria desvios, percebe percursos proibidos ou obrigatórios e traça atalhos. O fluxo da cidade é estabelecido por todo e cada transeunte, seu ritmo, sua passada, “caminhar é sair” (CERTEAU, 2012, p.170).

Os espaços urbanos têm a produtividade como finalidade, e revelam em sua estrutura a necessidade de que os lugares sejam transitórios. A rua não é planejada para um *estar*, mas para *transitar*. Podemos observar, portanto, uma cidade líquida “de um líquido amniótico onde se formam de um modo espontâneo os *espaços outros*, um arquipélago urbano por onde navegar caminhando à deriva: uma cidade na qual os *espaços de estar* são como as ilhas do imenso oceano formado pelo *espaço de andar*” (CARERI, 2002, p.21, a tradução é nossa). Mesmo que a cidade possua espaços de descanso, como parques e jardins que remetem ao espaço do campo, esses espaços funcionam como espaço de fuga, de *respiro* no caos da organização da cidade. No cotidiano urbano, em geral, caminha-se de um lugar a outro, de um espaço para outro espaço. O corpo transita entre os espaços de dentro e de fora, em que dentro é onde o corpo habita, e fora em geral são espaços de conexão entre eles. Por vezes os habitantes urbanos saem de um espaço fechado para ‘tomar ar’, espairer, arejar a cabeça das atribuições e demandas intensas da rotina do dia-a-dia. Em longas caminhadas, entretanto, há uma inversão, “‘Fora’ não é mais uma transição, e sim o elemento da estabilidade. A situação fica invertida: vai-se de um abrigo a outro, de um refúgio a outro. É o ‘dentro’, sempre, que se transforma, indefinidamente variável” (GROS, 2010, p. 38). Dessa forma, há uma fluidez nos conceitos ‘dentro’ e ‘fora’, seu significado é estabelecido a partir da relação.

O fluxo da cidade cria uma espécie de isolamento do indivíduo, mesmo que esses indivíduos apresentem afinidades com estilos de vida em comum, essas características são simplesmente ignoradas. No espaço campestre as pessoas possuem maior espaço de circulação, já no espaço da cidade há um abalroamento pelo acúmulo: os indivíduos vivem em aglomerados, há um excesso de habitantes no mesmo metro quadrado, como é possível observar nos transportes coletivos. As residências pessoais na cidade são os maiores exemplos desse acúmulo e isolamento, o espaço que comportaria uma casa de família cede lugar a dezenas, construídas uma sobre a outra. Esse acúmulo, entretanto, ao

invés de criar uma aproximação gera uma alienação em que a maior parte dos moradores de um edifício não conhecem seus próprios vizinhos. Um contraste marcante da relação de proximidade característica da população rural.

Sobre o aglomerado humano o poeta Thomas Hardy assinala uma característica do espaço urbano em que cada sujeito se torna uma parte do todo, compondo um único corpo despersonalizado no acúmulo.

À medida que a multidão vai se tornando mais densa, ela perde o caráter de aglomerado de uma infinidade de unidades e transforma-se num todo orgânico, uma criatura negra, semelhante a um molusco, que nada tem em comum com a humanidade, que assume as formas das ruas nas quais se coloca e estende horrendas excrescências e membros nos becos vizinhos [...] (HARDY apud WILLIAMS, 2001, p. 356).

O indivíduo, portanto, se torna uma parte desse grande movimento unificado. Caminhar no contra-fluxo exige um esforço para não ser arrastado pela maré. Um exemplo desse contra fluxo é a figura do *flâneur*, imprescindível em nossa reflexão acerca da relação entre o homem e o espaço. O poeta francês Charles Baudelaire ao abordar as transformações ocorridas na cidade em meados do século XIX, “relacionou a prática artística fincada em seu tempo à atitude do *flâneur*, um tipo característico de sua cidade e de outros centros urbanos de grande porte em sua época” (ANJOS, 2011, p.7).

Walter Benjamin - um dos principais comentadores da obra de Baudelaire - apresenta o *flâneur* como um observador da vida moderna, e a *flanêurie* como um meio de apreensão do espaço urbano. O *flâneur* tanto se insere na cidade, como se mantém a parte dela, numa ambiguidade que nos remete ao efeito do grande crescimento da cidade na vida humana. “A cidade é o templo do *flâneur*, o espaço sagrado de suas perambulações. Nela ele se depara com sua contradição: unidade na multiplicidade, tensão na indiferença, sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes” (MASSAGLI, 2008, p. 56). Em meio à multidão o homem soma como um número, tal qual uma estatística mercadológica, entretanto, estar na multidão não significa pertencer, como constata o pesquisador Sérgio Roberto Massagli, o homem se percebe anulado no fluxo urbano e engolido pelas multidões. O *flâneur* possui uma percepção diferenciada, uma maior consciência, que o distingue do restante da multidão, entretanto, ele não é como os filósofos e sociólogos, pois sua postura não é a de cientista investigador.

Outra característica do *flâneur*, que o distingue de um filósofo ou de um sociólogo, é que ele procura por experiência e não por conhecimento. Para estes, grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e transformada em – conhecimento. Já para aquele, a experiência permanece em certa medida pura, inútil, em estado bruto, fruto do olhar ingênuo, como o de uma criança, do tipo que Baudelaire atribui a Constantin Guys. (MASSAGLI, 2008, p. 57).

O *flâneur* é um leitor da cidade, através do seu flânar transforma a espaço em um objeto a ser percebido. Sua percepção se dá de modo espontâneo, como algo intrínseco ao próprio ato de caminhar, sem um compromisso de capturar a cidade, nem tampouco um estar contemplativo - próprio da observação distanciada-, uma vez que o indivíduo *flâneur* é um elemento que compõe o espaço. Entretanto, ao longo das transformações sociais com o processo civilizatório ocidental podemos observar a criminalização do flânar e o enquadramento do tempo como um elemento subordinado ao mercado. No cotidiano urbano o flânar passa a ser encarado tanto como uma atividade de vagabundagem, quanto algo perigoso por ser realizado de modo desatento nas ruas do espaço público.

Frédéric Gros identifica uma agressividade na cidade, sendo a multidão um exemplo disso. Há uma hostilidade no fluxo urbano “cada um quer ir depressa, e o outro se torna um obstáculo no caminho. A multidão transforma imediatamente o outro em concorrente”. (GROS, 2010, p. 178). O *flâneur* por sua vez é subversivo dessa ordem, opera em seu próprio tempo, se opõe à mercadoria e intriga o mercado. O caminhar do *flâneur* se opõe ao crescimento industrial da cidade, seu estar no espaço urbano dialoga com uma subversão, na busca de alargar fronteiras e expor contradições. Nesse sentido a figura do *flâneur* serviu de inspiração para “outras experiências que se propuseram a vivificar o projeto revolucionário de superação da arte, tais como os abordados pelos surrealistas e pelos situacionistas” (CARERI apud MARTINS, 2009, p.88).

## 2.2 Mapas, apropriações topográficas

“O conhecimento de vários caminhos vos leva a formar vossa própria convicção. Quanto mais sabeis, mais decidis aprender. Quando tiverdes a faculdade da discriminação, palmilhareis com firmeza o vosso caminho sem quaisquer dúvidas”

(Swami Rama)

As caminhadas realizadas em grupo compõem um desenho no espaço através do deslocamento dos corpos. Esse desenho criado pela presença efêmera e transitória gera uma trama rizomática que pode ser relacionada aos mapas.

Certamente os processos do caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhes os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas em cheios ou em vazios remetem somente, como palavras, à ausência daquilo que passou. (CERTEAU, 2012, p.163).

O mapa é uma forma de apropriação do espaço que por essência configura uma abstração do mundo real. Na *Caminhada Silenciosa* o traçado realizado pelo corpo dos participantes nos remete ao mapa do percurso realizado previamente pela artista Vivian Caccuri, sendo este, portanto, um índice do espaço a ser percorrido. Na semiologia, o índice é um vestígio que exprime a relação entre presença/ ausência, nesse sentido, o

mapa criado por Caccuri tanto é um índice do espaço a ser percorrido, quanto configura posteriormente como índice da performance, um vestígio da presença do corpo pelo espaço.

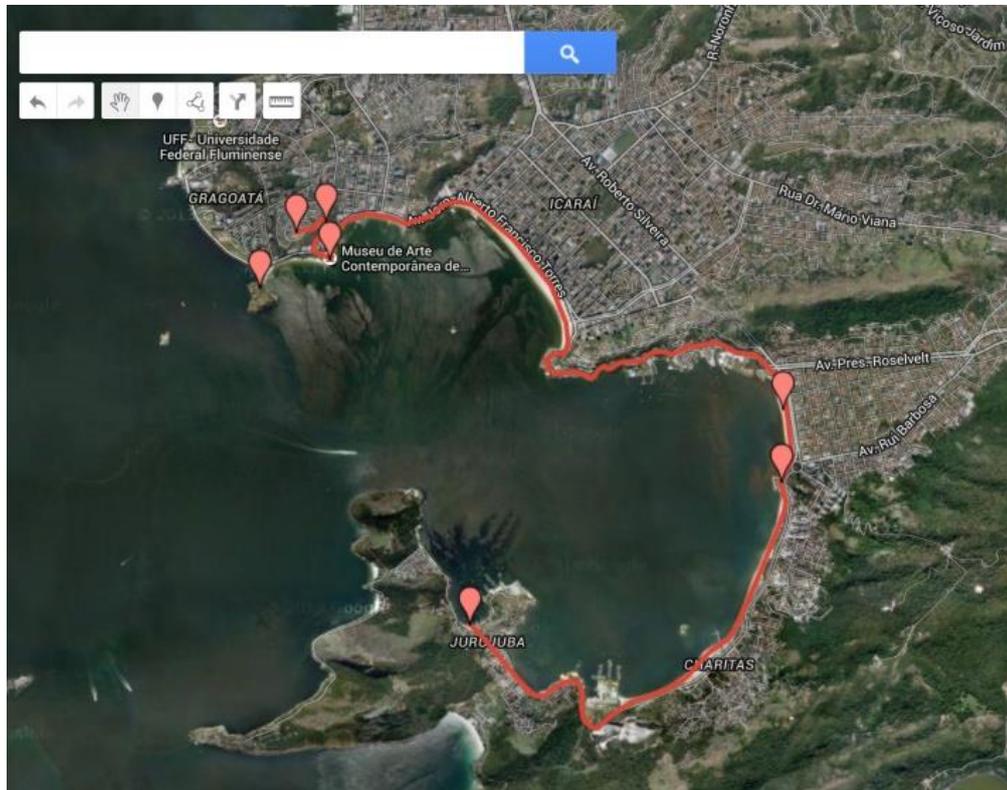


Figura 6: Mapa para a *Caminhada Silenciosa* em Niterói, junho de 2013.

Fonte: <http://caminossilencio.tumblr.com/image/111752822286>

A artista utiliza a ferramenta do googlemaps para escolher os espaços por onde o grupo percorrerá. A escolha do trajeto leva em consideração as características acústicas dos lugares, a fim de explorar possibilidades sonoras diversas.

Na cartografia observamos distintos modos de representar, uma vez que um mapa exprime não apenas uma localização de determinados dados, mas também uma posição acerca daquele que representa. O mapa explicita ainda a apropriação de um espaço, tanto por aquele que o representou, como por todos aqueles que tem acesso à essa representação.

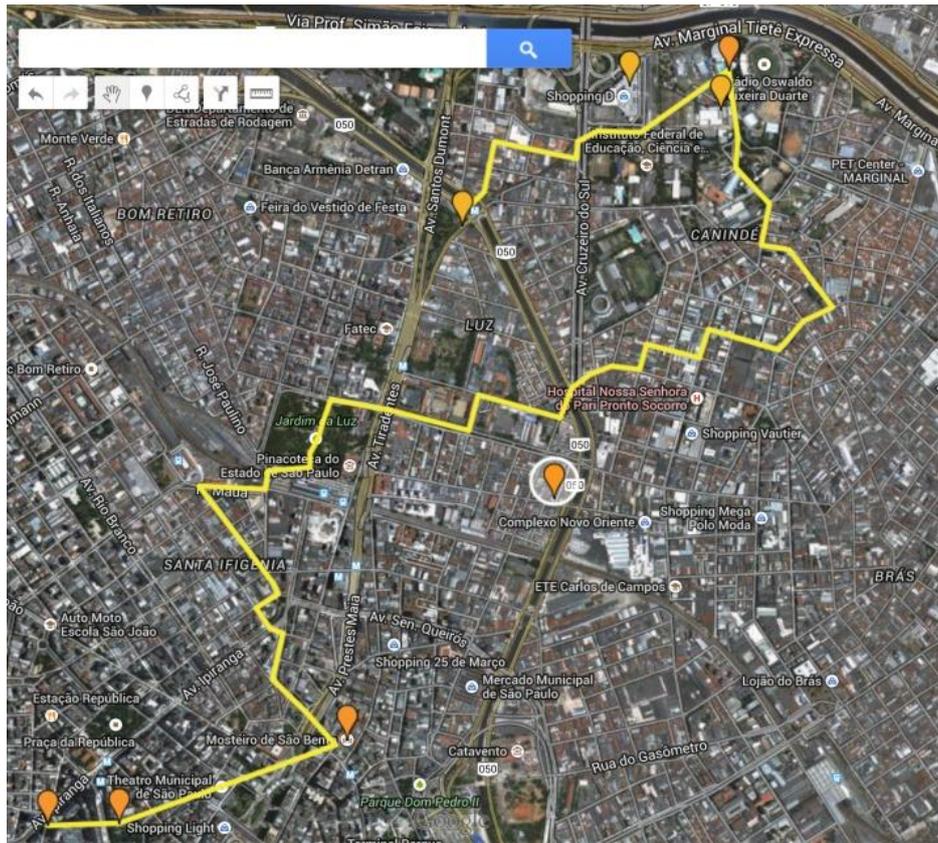


Figura 7: Mapa para a Caminhada Silenciosa em São Paulo, novembro de 2014.

Fonte: <http://caminossilencio.tumblr.com/>

Com a *Caminhada Silenciosa* podemos concluir que a apropriação se dá não apenas pela posse da representação, nesse caso o mapa, como o próprio ato de caminhar é um processo de apropriação de um sistema topográfico. Os mapas, portanto, são uma criação a partir de dados geográficas, medidas espaciais, abstratos tal qual os signos do alfabeto ou da matemática, convencionados para representar nossa comunicação e nossos cálculos. O curador Moacir dos Anjos ao refletir sobre a relação entre artistas e cartógrafos faz a seguinte consideração:

O que tanto o cartógrafo quanto esse artista fazem, afinal, é percorrer um território e anotar aquilo que mais chama sua atenção no percurso, valendo-se para isso, de ferramentas próprias a seus ofícios. Nesse processo, são feitas eleições e exclusões de características de um ambiente e construídos modelos para acercar-se de pedaços do mundo. Mapas e criações artísticas são, nesse sentido, abstrações de uma realidade que geram conhecimento empírico ou simbólico sobre a mesma que não se confunde com o que é criado em qualquer outro canto; são formas de apreensão de algo que sempre escapa, contudo, a

intenções de total captura. A incompletude é a natureza de ambas. (ANJOS, 2011, p. 8)

Com a reflexão de Anjos podemos dizer que os mapas são uma ação de criação, tal qual a criação artística. A aproximação entre o ofício do cartógrafo e do artista nos permite relacionar a criação de mapas à ação do artista em deslocamento pelo espaço, uma vez que essa ação é subordinada a uma percepção do espaço por onde seu corpo se inscreve e explicita a predileção de elementos específicos em detrimentos de outros.



Figura 8: Caminhada Silenciosa realizada no Rio de Janeiro em setembro de 2012.

Fonte: <http://caminossilencio.tumblr.com/>

Os mapas têm a característica de tornam bidimensional o espaço que nos cerca. O ato da caminhada em contraponto não se vale da representação, nem tampouco dialoga com a abstração, uma vez que lida com o dado real. Nesse sentido percebemos duas apropriações distintas: a cartografia se apropria do dado através da representação; o ato de caminhar se apropria dos elementos externos através da sensorialidade dos corpos e da subjetividade da memória, potencializando inúmeras instâncias do sensível. É no sensível que reside o cerne do acontecimento. A ação não pretende manter ou produzir objetos que possam servir para possíveis desdobramentos artísticos, após a performance restam apenas relatos dos participantes, fotografias pessoais, vestígios, índices da experiência.

### CAPÍTULO 3 – A PASSOS LARGOS: PROPOSITORES E PARTICIPADORES

“O que se passa a meu redor? [...] recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive [...]”

(Lygia Clark )

No momento em que a arte se distancia da representação e se aproxima da vida cotidiana, o papel do artista se modifica, deslocando-se da posição de criador para a de propositor, com importância igualada à de seu público. Sobre esse aspecto, John Cage afirma: “Já não se trata de as pessoas serem conduzidas por alguém que assume a

responsabilidade. É como diz McLuhan: uma situação tribal. Precisamos de ajuda mútua para fazer (colheita, arte) o que tem de ser feito” (CAGE, 2013, p.29).

Marcel Duchamp, com o seu objeto *ready-made*, já havia identificado a importância do público na apreensão do trabalho de arte, como podemos observar em sua declaração: “Em suma, o artista não cumpre sozinho o ato da criação, porque é o espectador que estabelece o contato da obra com o mundo exterior decifrando e interpretando suas qualificações profundas, e desse modo soma sua própria contribuição ao processo criador” (DUCHAMP apud VENÂNCIO, 1985, p.75). Duchamp não estabelece um significado conceitual ao *ready-made*, ele percebe que a singularidade da interpretação do espectador foge ao controle do artista, e dessa forma, ele atribui ao espectador, uma participação no ato da criação. É a presença do espectador que define a existência da obra, uma vez que o resultado – e esse pouco importa como resultado – depende dessa presença para acontecer.

Na produção contemporânea observamos tanto produções que abolem o objeto artístico quanto outras em que o objeto é ressignificado, ganhando novas atribuições na relação com o público participante. O objeto passa a ser abordado não como a obra em si, mas como um disparador de experiências. Observamos, portanto, na participação do público da arte, uma priorização por processos em detrimento de resultados. Nesse contexto, o público não é mais abordado como um receptor, e sim um participante do trabalho, chamado algumas vezes de co-criador, sendo sua presença fundamental para o processo.

Sobre as transformações ocorridas no papel do público na arte, o filósofo Jacques Rancière aponta a mudança de um espectador passivo, para um participante ativo; e afirma que o público da arte deve ser convidado para a ação para que possa trocar sua posição “de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais” (RANCIÈRE, 2012, p.10). Rancière identifica a percepção do espectador como uma forma de participação, mesmo que esta seja passiva, restrita a uma elaboração subjetiva dos elementos apreendidos pela percepção:

O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia

vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. (RANCIÈRE, 2012, pg. 17)

Há, portanto, através da percepção uma forma de participação do espectador. Para além dessa percepção que pode ser identificada como passiva, as propostas participativas buscam ativar essa participação, convidando o corpo do público e colocando-o no centro da proposição, para que ele ganhe autonomia de criação.

### 3.1 A participação a partir da experiência neoconcreta

“Em tudo que faço há realmente necessidade do corpo humano que se expressa, ou para revela-lo como se fosse uma experiência primeira”

(Lygia Clark)

As propostas artísticas envolvendo a caminhada podem ser pensadas como uma reverberação tardia de alguns dos pressupostos do movimento conhecido como neoconcretismo. A desobjetificação da criação, a experiência como resultado de proposições e a atribuição ao público de um papel ativo e criativo são aspectos caros ao pensamento e a obra de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, assim como aos artistas das gerações seguintes que lhes são tributários:

Entre Hélio Oiticica, Lygia Clark, Ligia Pape e Ricardo Basbaum a ideia de participação funciona como um fio que conduz a outros processos de subjetivação. Os trabalhos não atuam mais como mediações, e sim como extensores de nossas sensações. O deslocamento do hábito se torna irrefutável, a arte se torna outra. Outra forma, ainda que por dentro da forma (...) (MACIEL in BRETT, 2005. P.10).

É possível observar que as propostas de Hélio Oiticica “estavam em profunda sintonia com os trabalhos de Lygia Clark e dialogavam também com a vanguarda internacional dos grupos Fluxus e Exploding Galaxy”. (SILVEIRA e SPRICIGO, 2014, pg. 34). Oiticica integrou o grupo neoconcretista, composto inicialmente por Amílcar de

Castro, Franz Weissmann, Ferreira Gullar, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. O Movimento Neoconcreta foi lançado em 1959 na I Exposição de Arte Neoconcreta no MAM-RJ, ocasião em que o crítico Ferreira Gullar apresentou seu Manifesto:

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica (...) a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra (...) Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência (GULLAR, 1959).

Podemos identificar essa abordagem do objeto de arte como propulsora de experiências que serviram como ponto de partida para as produções que apresentam uma imaterialidade, como o caso da *Caminhada Silenciosa* que tem como objeto artístico a própria experiência do participante, resultante de sua percepção.

Entre os neoconcretos a percepção foi um tema amplamente abordado, como podemos observar nos escritos de Ferreira Gullar - fortemente sintonizado com a visão fenomenológica do filósofo Merleau-Ponty. Gullar assinala que as questões abordadas pelos artistas neoconcretos tratam de um problema de significação e não meramente de percepção.

Na verdade, como diz Merleau-Ponty, “os sentidos se simbolizam”, à percepção de qualquer de nossos órgãos sensoriais respondem experiências de todos os demais – táteis, auditivas, visuais, gustativas etc. -, e todas essas experiências repousam em nós como significações na simbologia tácita do corpo que, por sua vez, não se limita a ser um mecanismo de relações espaciais. (GULLAR, 1991, p.247).

Acerca do público em suas obras, Oiticica afirma: “Nas minhas proposições, procuro ‘abrir’ o participador para ele mesmo – há um processo de ‘dilatamento’ interior, um mergulhar em si mesmo necessário a tal descoberta do processo criador” (OITICICA apud RIVERA, 2012, p.15). Dessa forma o processo é a essência da criação, ele se dá no corpo do participador e implica uma recriação de si mesmo. Essa recriação diz respeito à

subjetividade do espectador, uma vez que ele agrega suas memórias, sua experiência de mundo à criação:

[...] “o participante irá elaborar dentro de si mesmo” as sensações despertadas pela obra, em uma espécie de “despertar”. As sensações demandam elaboração, elas não têm valor em si, como percepção, mas são estopins para alguma ação do sujeito sobre ele mesmo. (RIVERA, 2012, p.27).

O trabalho de Oiticica lida com uma tomada de consciência do espaço circundante, e dialoga, portanto, com o elemento temporal, o que propicia que essa relação tempo/espaço possa se dar no contexto da criação.

a *criação*, como tal, se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador” (...) não há a proposição de um ‘elevar o espectador a um nível de criação, a uma ‘meta-realidade’, ou de impor-lhe uma ‘ideia’ ou um ‘padrão estético’ correspondentes àqueles conceitos de arte, mas de dar-lhe uma simples oportunidade de participação para que ele ‘ache’ aí algo que queira realizar (OITICICA, 1966).

Permitir que o participante encontre algo que lhe desperte a partir de seus interesses propicia infinitas possibilidades de processos criativos, conjecturando com a reinvenção de si mesmo. Para Oiticica haveria uma tal disseminação do campo da criação artística ‘que o próprio ato de não criar já conta como uma manifestação criadora’. (RIVERA, 2012, p.67). Em sua trajetória artística destacamos a produção de seus *Núcleos, Penetráveis, Parangolés, Ambientes e Ninhos* que através do experimentalismo estabelecem um diálogo entre obra/espaço/corpo. Nesses trabalhos Oiticica se utiliza do caráter vivencial, colocando o participante no centro de seu trabalho, se debruçando no estudo do que chamou de ‘comportamento-corpo’.

Nesse sentido, o Parangolé - exposto pela primeira vez no MAM-RJ, na abertura da exposição Opinião 65 – é uma produção primordial na trajetória do artista. Entretanto, essa obra foi impedida de ser realizada dentro do museu com a alegação de que o espaço de exposição não estava preparado para comportar uma proposição com passistas e bateria da escola de samba da Mangueira. Com a proibição o artista se retirou, realizando um protesto em frente ao MAM-RJ (SILVA, 2006, p.36). Os Parangolés precisam ser vestidos, experimentados, como sinaliza Gullar, o objeto em si não importa na produção, uma vez que o trabalho só existe na relação com o corpo do participante, em sua experiência. “Despojada de todas as aderências não-visuais, por um olho que quer atingir a especialização de um aparelho mecânico, a forma reduziu-se a um ato puro de

percepção, sem historicidade” (GULLAR, 1991, p.247). Essa percepção só se dá no ato, no momento da ação.

A percepção se faz no tempo. O que percebo é apreendido, selecionado e decifrado oportunamente, segundo o que percebi antes. O mundo fluiria docilmente através de meu corpo se, por baixo desse surdo murmúrio, eu não percebesse uma estranheza que me leva a pensar o mundo, a me situar nele individualmente. (...). É preciso pensar espontaneamente o mundo, integrar o pensamento no fluir, pensar com o corpo (GULLAR, 1991, p.248).

Na trajetória de Oiticica a pesquisadora Sonia Salzstein destaca seu interesse pela favela, como um espaço urbano simbólico e topográfico. A inserção desses espaços não-convencionais na arte pode ser analisada sob um viés político, por dar voz à grupos, questões e espaços até então silenciados. A pesquisadora Sonia Salzstein reconhece ser notável a inserção dos artistas no espaço público, mas considera que os trabalhos desse período aludiam de modo reticente às questões da cidade, encarada então como um espaço externo. Observamos, entretanto, que esse foi o início de uma série de proposições com o intuito de abordar o espaço urbano na busca de “ressignificar a dimensão da esfera pública em si mesma” (SALZSTEIN apud WISNIK, 2012, p. 29).

Dos trabalhos que explicitam a relação do corpo com o espaço externo podemos citar os *Penetráveis*, obra em que o público é convidado a adentrar, se deslocar dentro dela, e de fato penetrá-la. Nesse trabalho a experiência só é efetivada na relação estabelecida entre corpo/obra, corpo/espaço. O trabalho de Oiticica com a cor, tanto em seus *Parangolés* quanto nos *Penetráveis* é subordinado à relação com o espaço e à percepção do participante. “No ‘penetrável’ o fato do espaço ser livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja a ‘obra’. (...) No ‘penetrável’, o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo.” (OITICICA in FAVARETTO, 2000, p. 76).



Figura 9- Penetrável Magic Square #5, Hélio Oiticica, 1977.

Disponível em: <http://www.nararoessler.com.br/artists/40-hlio-oiticica/>

Um dado interessante nas produções de Oiticica acerca da relação entre arte e cotidiano é que as apropriações de Oiticica englobam tanto o que está contido em ambientes codificados como artísticos - como museus e galerias de arte -, quanto elementos presentes em ambientes como a rua, terrenos baldios, e outros espaços, incluindo elementos e situações que não caberiam em espaço artístico, ou seja: “coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação”. Seu interesse não diz respeito aos materiais apropriados, mas principalmente à sua necessidade de estabelecer um diálogo vivo com o mundo, sobre o qual afirma: “Museu é o mundo; é a experiência cotidiana” (OITICICA, 1966).

### 3.2 O ato imanente

“Agora, temos o ato se fazendo, o instante, que se transcende a ele mesmo na significação do ato puro [...] Agora, o homem comum começa a chegar à posição do artista. Nunca o homem esteve tão perto de sua plenitude: ele não tem mais desculpas metafísicas. Não tem mais nada sobre o que possa projetar-se. Está livre da irresponsabilidade. Não pode mais nem mesmo negar-se como ser total. Já que nenhuma transferência é mais possível, resta-lhe viver o presente, à arte sem arte, como uma nova realidade”.

(Lygia Clark)

Para pensar o novo engajamento do público com os trabalhos de arte, nos valem do pensamento e da obra da artista Lygia Clark. Nos interessa refletir sobre um fade out da materialidade do trabalho de arte em detrimento de um fade in da experiência a partir de proposições presente na obra de Lygia. Seu interesse pelo ato individual, e o processo subjetivo de escolhas pode ser observado em diversas de suas proposições como na experiência coletiva *Baba Antropofágica* (1973) realizada com seus alunos na

Universidade de Sorbonne. Nessa proposição um participante permanece deitado ao centro, enquanto outros o cobrem com linha de carretéis dispostos em suas bocas.

Nos trabalhos de Lygia, a participação remete à um espaço liberto, aberto justamente pela presença do corpo em sua máxima potência. Seus *Bichos* abrem uma gama surpreendente de possibilidades, que exprime tanto a singularidade do participante em sua escolha, quanto a diversidade de alternativas a partir da percepção de cada sujeito. “Esta é uma experiência interiorizada em que o espectador enxerga e atribui significado de dentro para fora” (STRATICO, 2009, p. 653).

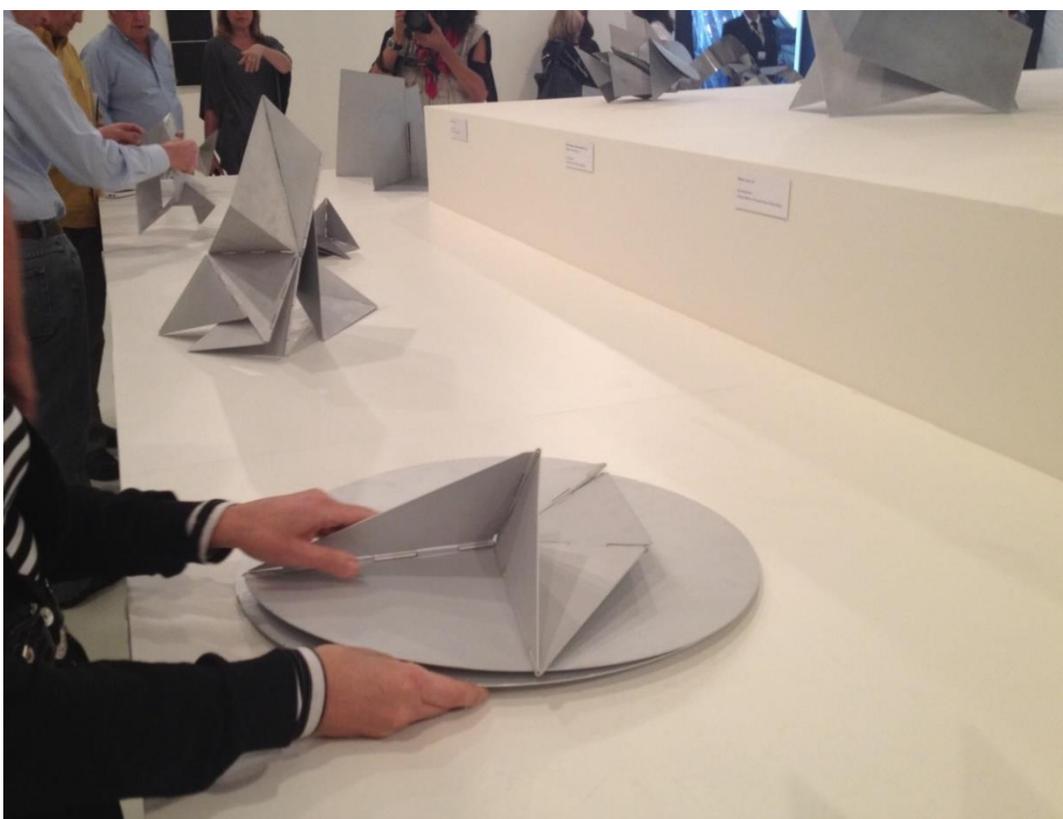
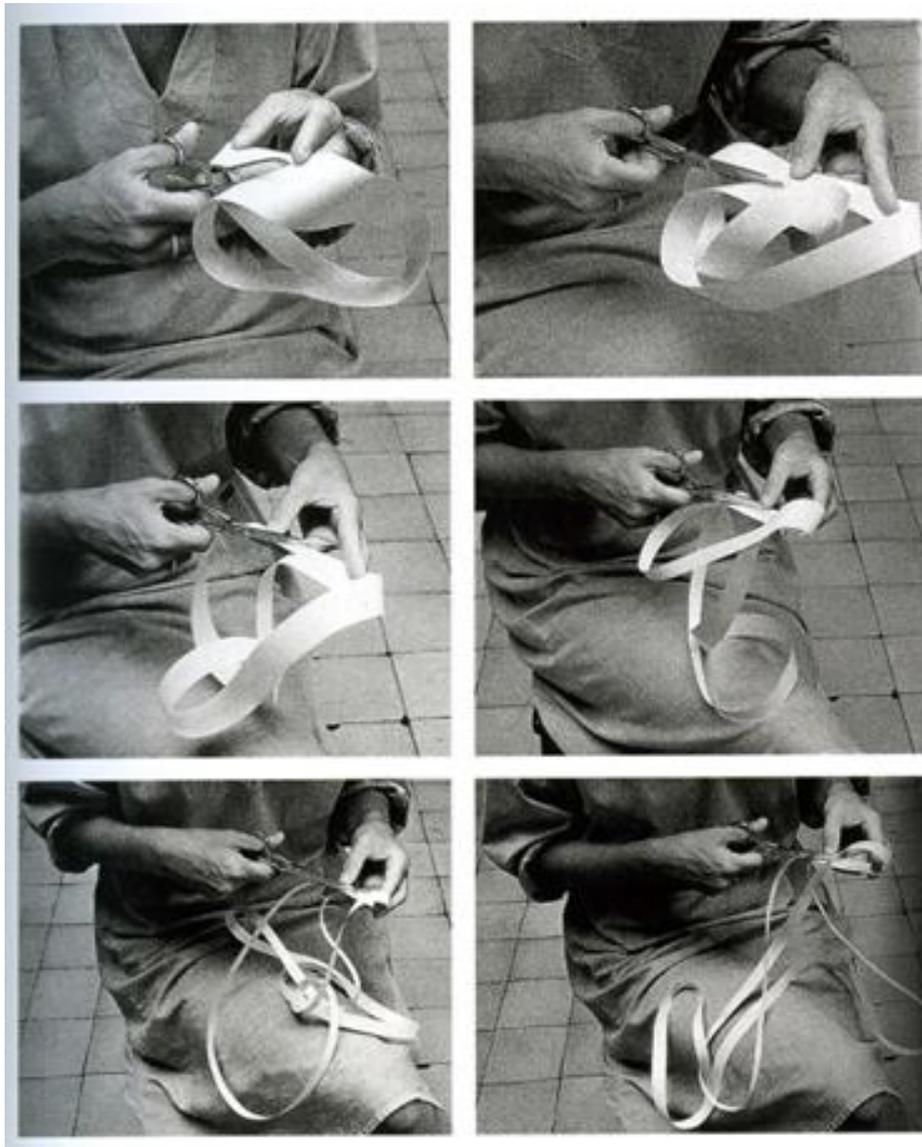


Figura 10- Bichos, Lygia Clark, 1960.

Disponível em: <https://urbstreets.files.wordpress.com/2012/10/photo-1-3.jpg>

Nossa análise se deterá no trabalho de Lygia intitulado *Caminhando*, que apesar de não configurar uma ação de caminhada propriamente, dialoga com nossa pesquisa acerca da arte como proposição, da participação do público e da unicidade da experiência do participante, fruto da subjetividade de percepção de cada corpo. Em *Caminhando* a artista nos convida “a pegar uma tesoura, torcer uma tira de papel, uni-la de modo a formar uma fita de Moebius e cortar continuamente ao longo desse plano infinito” (BRETT,

2001, p.99). Mantendo o cuidado para não cair no corte inicial e separar as duas partes após dar a volta inteira na fita, é feita uma escolha de qual lado prosseguir caminhando. O ato pode ser realizado com distintos tamanhos de fitas, cabe ao participante escolher o tamanho de sua tira. O processo do corte é contínuo, à medida que se corta a fita afina evidenciando o fim que se aproxima. Há um fim, a fita não é infinita, mas há soberanamente escolhas, cabe ao participante decidir o momento de acabar, uma vez que o corte pode ser feito minuciosamente separando a tira até que ela tome a forma mais fina possível, como um fio de cabelo.



Figuras 11- Caminhando, Lygia Clark, 1964.

Disponível em: <http://rhibozoids.tumblr.com/post/18635648051/lygia-clark-caminhando-1963> e

O *Caminhando* “tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (CLARK, 1964), (Anexo A).

Tudo se passa como se hoje o homem pudesse captar um fragmento de tempo suspenso, como se toda uma eternidade habitasse o ato da participação. Esse sentimento da totalidade apanhado no ato precisa ser recebido com muita alegria, para aprender a viver na base do precário. É preciso esse sentido do precário para descobrir na imanência do ato o sentido da existência. (CLARK, 1965, p.2-3)

A proposição do *Caminhando* só pode existir como ação, dessa forma a materialidade do trabalho é um mero dado constituinte da obra, sem possuir um valor por si só. “O ato é que produz o *Caminhando*. Nada existe antes e nada depois” (Clark, 1964). Após a ação, a fita -um objeto completamente banal- é descartada, afinal, o que importa na ação é o ato, esse que nas palavras da artista ressignifica os gestos mais banais, “trilhando um caminho interior” (CLARK apud CARVALHO, 2011, p. 135).

O “*Caminhando*”, por exemplo, só passou a ter sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade sendo, se fazendo sob meus olhos, na imanência do momento. Era o momento a coisa decisiva. (CLARK, 1980, p. 25)

Para Lygia interessavam especialmente as questões do espaço: o exterior e o interior, o dentro e o fora; a relação do corpo no espaço. A artista atribuía à respiração a propriedade de conectar esses dois espaços, e seu ritmo era encarado como um dado temporal entre eles. Na trajetória de Lygia, seus objetos “não adquirem o significado de suas propriedades formais, de seu formato ou de qualquer coisa que seja percebida ‘do lado de fora’, mas sim de algo mais amplo, vago e interior. É nesse ponto que se cria um intercâmbio fluido entre corpo, espaço, objeto e arredores”. (BRETT, 2001, p.134).

Na última fase de seu trabalho a artista explora intensamente o que denomina de objetos relacionais, se debruçando em *Estruturação do Self* em ações que são identificadas como terapêuticas e que podem ser analisadas como uma real aproximação entre arte e vida. A ausência de uma produção que pudesse ser analisada em conjunto com as ações de Clark propiciou que sua produção fosse comumente abordada como uma incursão terapêutica e não mais artística.

Outros artistas e críticos, amigos meus, também acham que não faço arte. Mas estou convencida de que arte não é o feio nem o bonito. Os artistas sempre fizeram objetos para, através deles, se comunicarem com as outras pessoas. Arte, portanto, é comunicação. Eu me comunico com os outros através dessas “estruturas” de plástico, pedras e sacos de cebola. (CLARK in STRATICO, 2009, p. 656)

Esses objetos referidos por Clark como estruturas não têm valor para a artista como obra de arte, eles são elementos para a experiência. O objeto em si não existe como dado, não tem uma importância anterior e nem um valor póstumo, ele existe apenas como elemento da proposição, são *objetos relacionais*. Importa a relação que eles estabelecem com o corpo. Essa desobjetificação da arte em detrimento da experiência também é observada em proposições como a *Caminhada Silenciosa* de Vivian Caccuri, entre outras proposições.

## CAPITULO 4 - ANDO DEVAGAR PORQUE JÁ TIVE PRESSA

“Penso que cumprir a vida seja simplesmente compreender a marcha e ir tocando em frente. Como um velho boiadeiro levando a boiada, eu vou tocando dias pela longa estrada eu vou, estrada eu sou”

(Almir Sater)

A consciência da imensidão territorial e a pequenez do homem frente a natureza gera uma necessidade do homem de desbravá-la, conquista-la. O desejo de conhecer o espaço que o cerca leva o homem a explorá-lo, interagir com esse espaço, e buscar nessa interação sua própria espiritualidade. O corpo é a única forma que temos de experimentar o espaço que nos cerca. Sem uma experiência direta do corpo resta apenas um índice do dado real. A percepção do espaço que habitamos está subordinada ao tempo, dessa forma “todas as obras de arquitetura para serem compreendidas e vividas, requerem o tempo da nossa caminhada, a quarta dimensão”. (ZEVI, 1996, p.23). É o homem, e o seu locomover pelo espaço que dá à quarta dimensão sua realidade integral. O espaço em si, como

observa Bruno Zevi, transcende aos limites da quarta dimensão, e teria talvez, infinitas dimensões, uma amalgama de relações do espaço com o homem, com seu corpo.

Na história da civilização humana o deslocamento é um ato que surge da necessidade do homem de encontrar comida para sua sobrevivência. Nessa época a relação com o espaço era envolta em uma impermanência, uma vez que o homem não possuía moradia fixa, usufruindo do que o local poderia oferecer e partindo em seguida em busca de novos suprimentos. A vida, portanto, se passava prioritariamente ao ar livre, no espaço aberto. O espaço fechado, como por exemplo as cavernas, era sinônimo de refúgio, utilizado pelos homens na busca de abrigo para as noites ou em situações climáticas mais intensas. Observamos, portanto, o ato de peregrinar sendo realizado desde os tempos mais remotos nos costumes e ritos pagãos.

Ao longo da história estão registradas incontáveis peregrinações, como as com destino ao templo de Amon no Egito e aquelas realizadas pelos muçulmanos com destino à Meca. A peregrinação é uma ação que foi amplamente difundida pelos cristãos, em jornadas rumo à locais considerados sagrados, como penitência ou ato devocional. Para além da compreensão do peregrino como aquele que tem como objetivo um destino específico sinalizamos que “o primeiro significado de *peregrinus* é: o estrangeiro, o exilado. A palavra surge do latim, *per argos*, e significa pelos campos. O peregrino, originariamente, não é aquele que vai a algum lugar (Roma, Jerusalém etc.), mas antes de tudo aquele que *não está em casa ali onde está caminhando*” (GROS, 2010, p. 111). A palavra ‘Peregrino’ é usada tanto para os percursos realizados com cunho religioso, quanto é empregada para identificar seres humanos ou animais que se dirigem de um local a outro, como por exemplo as Aves de Peregrinos, das quais observamos as andorinhas, uma espécie nômade que em certas épocas do ano mudam de local em busca de alimento ou a procura de melhores condições climáticas.

Ao longo da história a prática da peregrinação alcançou um número tão grande de adeptos que foram criados mecanismos para auxiliar aqueles que decidem se aventurar nessa empreitada.

E, como se vê nas Cadernetas de Peregrinação, de Swami Ramdas, é no instante em que se abre mão de tudo que tudo nos é oferecido, no instante em que não se pede mais nada que tudo é entregue, em abundância. Tudo significando a própria intensidade da presença. (GROS, 2010, p. 16)

A Credencial do Peregrino deriva dos documentos na Idade Média entregues aos peregrinos como salvo-conduto. É um documento Legal de identificação pessoal emitido àqueles com destino a Santiago da Compostela, dando acesso à locais de repouso, como hotéis, albergues de Peregrinos, entre outros.

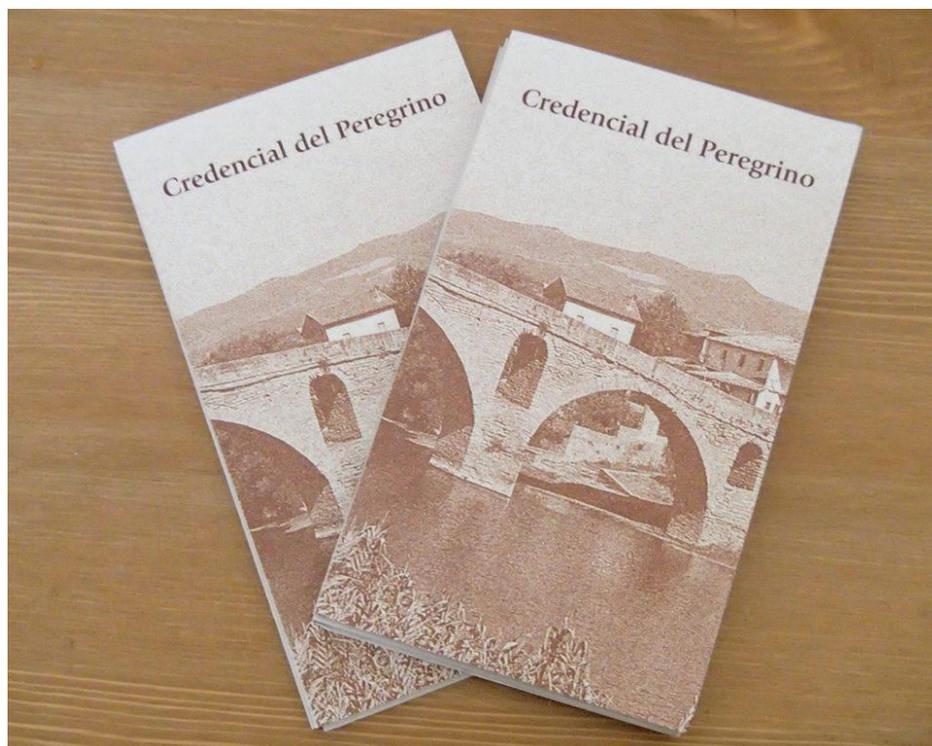


Figura 12: Credencial do Peregrino

Disponível: <https://almentzer.files.wordpress.com/2013/06/credencial.jpg>

O ato da caminhada, entretanto, não se restringe aos peregrinos, mesmo na modernidade quando o tempo é cronometrado em prol de uma produtividade, observamos diversos indivíduos que tem a caminhada como parte de sua rotina, como exemplo podemos citar nomes como Friedrich Nietzsche, Arthur Rimbaud, Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, entre outros. Rimbaud realizou sua primeira caminhada aos 16 anos de idade fugindo para a cidade grande, com o intuito de ler seus poemas. Ele costumava afirmar: “sou um pedestre, nada mais” e passou de fato toda a sua vida caminhando, sem parar nem mesmo quando uma inflamação o abrigou a amputar a perna direita. Com uma perna de pau, manteve suas andanças até os seus últimos dias, quando ainda exclamava: “Vamos, chapéu, capote, os dois punhos nos bolsos, e saiamos. Avante para a estrada! Vamos!” (RIMBAUD apud GROS, 2010, p.53).

Assim como Rimbaud que caminhou longas distâncias a pé, indo de Charleville às cidades de Paris, Stuttgart, Suíça, Milão, entre outras, o escultor romeno Constantin Brancusi caminhou de Budapeste até Paris. Em seu percurso com duração de dezoito meses Brancusi passou pela Hungria, Áustria, Alemanha, Suíça, entre outras cidades. Assim como Brancusi e Rimbaud, o filósofo Nietzsche manteve a prática regular da caminhada, considerando-a como uma condição básica para sua obra:

Não somos daqueles que só pensam em meio aos livros e cuja ideia aguarda os estímulos das páginas para nascer; nosso *êthos* é pensar ao ar livre, andando, pulando, subindo, dançando, de preferência nas montanhas solitárias ou à beira do mar, onde até mesmo os caminhos ficam meditativos (NIETZSCHE apud GROS, 2010, p.25).

O ato de caminhar, uma prática diária para Nietzsche é expressa em sua obra textual, em *Assim falou Zaratustra* encontramos o seguinte trecho:

Sou [diz Zaratustra]: O homem que viaja, que sobe as montanhas; não gosto das planícies, não consigo ficar por muito tempo em paz quando sentado; e qualquer que seja meu futuro destino e aquilo pelo que ainda passarei na vida, serão necessários um percurso e ascensões; pois é sempre a experiência de si próprio que se adquire. (NIETZSCHE apud GROS, 2010, p. 29)

Em seus últimos anos de vida, mesmo quando já sentia dores, Nietzsche manteve a prática da caminhada, precisando de alguns dias para se recuperar após o esforço físico despendido. As caminhadas do filósofo cessaram apenas em seu momento derradeiro quando ficou fisicamente impossibilitado de prosseguir. Ao longo de sua vida Nietzsche realizou incontáveis caminhadas, dentre as quais grande parte era realizada por percursos previamente percorridos. Esse fato proporcionava uma minuciosidade e um aprofundamento no caminho, características próprias da repetição, um elemento fundamental na obra textual de Nietzsche.

As reflexões do poeta William Wordsworth acerca das transformações da cidade, a partir de suas idas do campo para a cidade de Londres nos permite observar uma perspectiva a partir de contrastes. Seu deslocamento do espaço do campo para o espaço urbano proporciona uma riqueza de variedades e uma apuração dos sentidos que influem o brilho nas informações absorvidas como um dado novo e interessante. Já o habitante nativo da cidade está menos disposto à contemplação devido ao intenso fluxo e movimento da cidade, o que pode ser observado na reflexão de Thomas Carlyle, que contrapõe a visão romanceada de Wordsworth a respeito de Londres: “Como os homens

são apressados aqui; como são caçados, perseguidos de modo terrível, impelidos a andar a toda velocidade! Assim, por uma questão de autodefesa, eles *não podem* parar para olhar uns para os outros”. (CARLYLE apud WILLIAMS, 2001, p. 354). O intenso fluxo cotidiano, portanto, transforma a repetição - própria da rotina do trabalho – em uma repetição mecanizada, sem o tempo para uma percepção apurada. A ausência de tempo é, nesse sentido, um grande inimigo da repetição, e conseqüentemente da experiência.

A arte cria uma pausa no fluxo cotidiano, opera um contraste, e clama nossa atenção. Dessa forma, buscamos nesse capítulo uma exposição de proposições que se utilizam do ato de caminhar, enriquecendo a relação com o espaço circundante, e a realidade cotidiana.

## 4.1 O Caminhar como arte

“A abundância, como futuro humano, não poderá ser abundância de objetos, nem mesmo de objetos “culturais” pertencentes ao passado ou recomeçados sob esse modelo, mas *abundância de situações* (da vida, de dimensões da vida).”

(Internacional Situacionista)

No início do século XX a caminhada fez parte do percurso de diversos grupos de artistas, dentre eles os dadaístas, que experimentaram a caminhada como uma forma de anti-arte. Suas incursões por locais considerados banais representava a busca pela aproximação entre arte e vida, buscando a dessacralização da arte e unindo realidade cotidiana à experiência artística. O Dadaísmo estava inserido no contexto da modernização da cidade de Paris, “por onde ‘vagou’ em suas ruas a personagem do *flâneur* na poesia de Baudelaire conforme descrito por Walter Benjamin” (MARTINS, 2009, p. 887). As ações dos artistas dadaístas buscavam uma inserção simbólica no espaço, com um trabalho vivencial registrado com documentações e mapeamentos.

Os artistas surrealistas também realizaram caminhadas, as quais denominaram de deambulações. Em uma dessas deambulações realizadas no campo, André Breton define sua experiência juntamente com Louis Aragon, Max Morise e Roger Vitrac como uma

“exploração entre a vida consciente e a vida do sonho” (CARERI, 2002, p. 79). Dessas deambulações resultaram os ‘mapas influenciados’, que podem ser descritos como representações do espaço a partir das percepções pessoais. Para o pesquisador Marco Martins “o vagar dos surrealistas consistia em formar uma cartografia nesses espaços associados ao caminhar e a visão do caminhante na cidade”. (MARTINS, 2009, p. 889). Em contrapartida, em sua teoria da Deriva, Guy Debord afirma que o perambular dos artistas surrealistas foi uma ação fracassada, uma vez que em sua perspectiva “caminhar por descampados é sem dúvida deprimente, e as possíveis intervenções do acaso, em tais circunstâncias, são raríssimas” (DEBORD, in JACQUES, 2003, p.88).

Debord integrava a Internacional Situacionista, grupo que buscava uma interação com o espaço levando em conta sua psicogeografia, ou seja, os efeitos do ambiente geográfico nas emoções e comportamentos dos seres humanos. O estudo da psicogeografia é realizado no espaço urbano e leva em consideração a realidade cotidiana. No manifesto Situacionista ‘situação’ é descrita como a “realização de um jogo superior, ou mais exatamente a provocação para esse jogo, que é a presença humana” (JACQUES, 2003, p. 126). Na formulação da Teoria da Deriva, Guy Debord afirma:

Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar (DEBORD in JACQUES, 2003, p. 87).

Nesse processo a experiência se estabelece de forma aleatória, sem que os acontecimentos possam ser previstos. Na deriva quanto menor o envolvimento com a observação psicogeográfica maior é o papel do acaso, entretanto, para os situacionistas o caráter aleatório é menos determinante do que as relações com os múltiplos elementos que compõem a cidade, com sua psicogeografia. Debord define a ação do acaso como ‘naturalmente conservadora’, por ela se restringir à um número limitado de variáveis. Na deriva há um caráter primordialmente urbano, que lida “com os centros de possibilidade e de significação que são as grandes cidades transformadas pela indústria” (DEBORD in JACQUES, 2003, p. 88). No manifesto da Internacional Situacionista é explicitado uma desilusão com a produção artística contemporânea ao manifesto. Essa produção é encarada pelos situacionistas como um produto comercial desvinculado de uma ideia ou gesto que contribua com alguma compreensão acerca da realidade da vida. Essa

dissociação é encarada pelos situacionistas como um fator para além de questões puramente artísticas:

As crises paralelas que atingem atualmente todas as modalidades da criação artística são determinadas por um processo mais amplo, e só se chegará à solução dessas crises dentro de uma perspectiva geral. O movimento de negação e de destruição que se manifestou, com crescente rapidez, contra todas as antigas condições da atividade artística é irreversível: é a consequência do aparecimento de possibilidades superiores de ação sobre o mundo. (ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, OUDEJANS in JACQUES, 2003, p.110).

A posição situacionista é pertinente tanto à organização das coisas no espaço quanto a sua relação com os seres humanos. Debord ao refletir sobre o intenso fluxo urbano e o tempo despendido nos transportes nas grandes cidades, faz a previsão de que num futuro próximo os urbanistas revolucionários não se preocuparão apenas com questões relativas à circulação, “nem apenas com homens paralisados num mundo de coisas, tentarão romper essas cadeias topológicas por meio da experimentação de terrenos, para que os homens transitem pela vida autêntica” (DEBORD in JACQUES, 2003, p. 113). O escritor e filósofo Raoul Vaneigem ao integrar o grupo Situacionista declara que não existia um Situacionismo ou mesmo trabalhos de arte situacionista, e afirma que ao invés disso: “Nossa posição é de combatentes entre dois mundos – um sobre o qual não temos conhecimento, e outro que ainda não existe” (VANEIGEM apud SANDLER, 1998, p. 12, a tradução é nossa)

Os artistas da Land Art realizaram propostas envolvendo a caminhada, como forma de intervir na natureza. Em suas andanças por ambientes não habitados e desertos o artista Walter De Maria percebeu a dificuldade de determinar distâncias em espaços abertos e criou o trabalho *Mile Long Drawing*, que expõe a medição de um espaço tendo como parâmetro o corpo humano. Nesse trabalho De Maria desenhou com pó de giz duas linhas ao longo da extensão do leito de um lago seco no Deserto Mojave na Califórnia buscando expor tanto a dimensão do espaço, quanto a distância percorrida por seu corpo.

Um ano após a realização do trabalho, o artista produziu o vídeo *Two Lines, Three Circles in the Desert* em que caminha entre as duas linhas até seu corpo desaparecer do alcance de visão, explicitando o fato de que conforme caminhamos medimos o espaço na equação tempo -a velocidade da caminhada; e o tamanho da passada - estabelecida pelo corpo que caminha.



Figura 13 – One Mile Long Drawing, Walter de Maria, 1968.

Disponível em: [http://www.portlandart.net/archives/TBS\\_Mile-Long-Drawing-69.jpg](http://www.portlandart.net/archives/TBS_Mile-Long-Drawing-69.jpg)



Figura 14 – Two Lines, Three Circles in the Desert, Walter de Maria, 1969.

Disponível em: CARERI, Francesco. Walkscapes: Walking as an aesthetic practice. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002, p. 135.

Outro representante da Land Art é Dennis Oppenheim, artista que expressa a preocupação de que os espectadores de seus trabalhos possam refletir sobre a absoluta insanidade do universo que os cerca. (FIZ in OPPENHEIM, 2011). No trabalho *Ground Mutation - Shoe Prints*, Oppenheim evidencia seu trajeto ao utilizar um sapato especial com a sola modificada. No período de três meses o artista utiliza esse calçado de modo a deixar pegadas pelo caminho percorrido. (CARERI, 2003, p. 137).



Figura 15 – Ground Mutation - Shoe Prints, Denis Oppenheim, 1969.

Disponível em: CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an aesthetic practice*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002, p. 137.

Em sua ação de caminhar o artista inglês Richard Long organiza materiais encontrados no ambiente pelo qual percorre de modo a criar situações e cenários que evidenciem o trajeto realizado por seu corpo. Long relata que no início de seu percurso artístico a utilização de materiais naturais o levou à ideia de realizar uma escultura caminhando. Sua intenção era fazer uma arte que também fosse uma nova forma de caminhar, o que denominou de: ‘caminhando como arte’. Seu trabalho *Walking a line in Peru* integra uma série de fotografias de caminhadas que denunciam seu rastro pelo espaço através de linhas e outras formas geométricas.



Figura 16 – Walking a line in Peru, Richard Long, 1972.

Disponível em: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html>

Apesar do trabalho de Long ser usualmente abordado por críticos por sua relação com a paisagem (ARCHER, 2012, p.95), uma vez que a maior parte de suas obras foi realizada em desertos, lagos, rios, e campos, o artista não concorda que seu trabalho seja definido como land art. Para o artista seu trabalho possui um maior diálogo com a escultura - modo como identifica suas caminhadas. A crítica de arte Rosalind Krauss em seu texto *Escultura no campo ampliado* cria o termo *locais demarcados*, para se referir a espaços que sofreram uma manipulação física, apresentando marcas não permanentes, como é o caso do trabalho de Long, que inclui a utilização de materiais deslocados e apropriados do meio ambiente da ação.

A produção de Long dialoga com a ausência do objeto pré-fabricado, uma vez que o artista se utiliza de elementos do meio ambiente. Suas apropriações não pressupõem que esses objetos se tornem a obra, mas que façam parte de sua composição. A utilização de objetos naturais impõe uma efemeridade, o que revertido através do registro fotográfico. (KRAUSS, 1984, p.135-136). Em sua obra das fotografias dos lugares em que caminha - em geral paisagens remotas e desabitadas, o artista realiza alguns 'textworks' de suas ações (Anexo B).

Hamish Fulton é um artista inglês que dedicou toda sua carreira à realização de caminhadas, tendo realizado mais de trezentas caminhadas, ao longo de quatro décadas. Fulton caminhou por diversos locais ao redor do mundo se propondo desafios constantemente, como caminhar extensos percursos ao longo de um único dia, se abster de dormir para não interromper uma caminhada, e etc.

Diferentemente de Richard Long que realiza algumas alterações no local em que caminha, criando formas geométricas e algumas vezes levando consigo elementos do ambiente, Fulton apenas caminha, tendo o próprio ato de caminhar e sua experiência com a caminhada como resultados de seu trabalho. Para Fulton a caminhada é a própria essência da experimentação, além de ser uma transformação do estado mental por propiciar tanto a percepção de elementos externos, quanto estimular o estado meditativo, com a tomada de consciência dos pensamentos, da mente e do corpo. O artista entende que a caminhada pode se conectar com muitos pontos de vista, atitudes e filosofias, por ser algo aberto, um mundo desconhecido, livre de princípios ou conceitos estabelecidos.

Na celebração de seus quarenta anos como um artista caminhante Fulton realizou duas caminhadas, uma delas foi uma proposta de caminhada coletiva e envolveu duzentos participantes. Realizada ao longo da extensão de uma praia, a caminhada foi realizada vagarosamente no período de uma hora. Os participantes permaneceram em silêncio durante todo o tempo do percurso experimentando com a lentidão do ato um estado alterado do corpo. Além disso, o percurso foi realizado em fila indiana, com um metro de distância entre cada participante, o que compôs um desenho no ambiente, como um corpo orgânico, unificado e pulsante.



Figura 17 – Walk 2, Hamish Fulton, 2010.

Disponível em:

[http://www.prospectmagazine.co.uk/wp-content/uploads/2011/12/190\\_recs\\_marsh1.jpg?ffd6b1](http://www.prospectmagazine.co.uk/wp-content/uploads/2011/12/190_recs_marsh1.jpg?ffd6b1)

A relação da arte com espaços vazios e a realidade cotidiana observados no trabalho de Fulton pode ser observada no trabalho de alguns artistas que se utilizam da materialidade, como no caso de Alberto Giacometti com sua escultura. Em *Homem Caminhando II* (1960), “o estreitamento, o alongamento e as deformações da figura que são típicos da última fase de Giacometti não alteram, porém, um certo naturalismo de base da obra. As pernas alongadas parecem fazer a figura caminhar ainda melhor do que em esculturas naturalistas”. (BRETT, 2001, p.51). A ato do caminhar estabelece uma relação entre a figura que caminha e o ambiente em que está circunscrito.



Figura 18 – Homem caminhando II, Alberto Giacometti, 1960, fotografia Ernst Scheidegger.

Disponível em: [http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-GxXW1w5CQEs/UVzOm3EQK8I/AAAAAAAAAMU/39EB274WhPo/s1600/Giacometti_HomemAndante.jpg)

[GxXW1w5CQEs/UVzOm3EQK8I/AAAAAAAAAMU/39EB274WhPo/s1600/Giacometti\\_HomemAndante.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-GxXW1w5CQEs/UVzOm3EQK8I/AAAAAAAAAMU/39EB274WhPo/s1600/Giacometti_HomemAndante.jpg)

A escultura de Giacometti representa um ato cotidiano comum. No entanto, esse ato aparece na escultura sem indício de partida ou chegada, apenas o ato, a ação do caminhar. A ausência de outros elementos na representação confere a sensação de um vazio, o artista representa um ato em suspenso em um caminho que ainda não terminou de ser percorrido.

## 4.2 A ação de caminhar

“Caminhe sobre as marcas dos passos da  
pessoa da frente.

1. na terra

2. no barro

3. na neve

4. no gelo

5. na água

Tente não fazer barulho”

(Yoko Ono)

Dentre os artistas que se utilizam do ato de caminhar podemos observar algumas propostas que dialogam essa ação com a presença de uma materialidade, como *The Leak* de Francis Alÿs, artista que faz de suas caminhadas pelo México o ponto de partida de uma produção que mescla pintura, desenho, fotografia, vídeo e ações. Para os trabalhos *The leak* e *The Green Line* Alÿs realiza um pequeno furo numa lata de tinta dentro do espaço do museu, saindo em seguida para as ruas enquanto a tinta escorre marcando seu percurso. Pelo trajeto percorrido é criado um rastro conectando o museu ao espaço urbano, alastrando a cor de dentro do museu para as ruas da cidade, e deixando um vestígio do percurso do seu corpo. No momento em que caminha o artista tanto cria uma intervenção na cidade, quanto se apropria da mesma. Acerca do ato de caminhar, Alÿs afirma ser esse “um dos nossos últimos espaços íntimos” (BORRIAUD, 2009 p.109).



Figura 19 – The leak, Francis Alÿs, 2003.

Disponível em: <http://www.francisalys.com/public/leak.html>

O trabalho *The Green Line*, que possui o subtítulo *Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic* foi realizado em 1995 durante a estadia do artista em São Paulo, e posteriormente em 2004 a ação foi realizada na cidade de Jerusalém. Outros trabalhos de Alÿs como *Fair Tale* (1995), e *Paradox of Praxis 1 (Sometimes Making Something Leads to Nothing)* (1997) trazem a figura do artista realizando caminhadas. O trabalho intitulado *Fair Tale* consiste em um fio solto do suéter do artista preso em um ponto inicial, descosturando à medida que o artista caminha e o fio é puxado. Nessa ação, a linha se transforma em rastro enquanto Alÿs caminha pelas ruas. Já em *Paradox of Praxis*, o artista caminha empurrando um grande cubo de gelo pelo chão, que derrete e diminui progressivamente de tamanho ao longo do percurso. A ação contínua do artista empurrando o cubo de gelo, revela um trabalho inútil, um esforço em vão, uma vez que o rastro deixado pelo gelo é uma marca fugaz, feita pela água, que rapidamente evapora e desaparece. A mesma efemeridade pode ser percebida na presença do corpo na cidade, uma presença que ocupa o espaço e o preenche, para logo desaparecer no caos urbano, deixando vestígios que assim como o cubo de gelo se dissolvem com a ação do tempo. No vídeo realizado como registro, a ação se encerra com a imagem do gelo completamente derretido, transformado em uma pequena marca de água.



Figura 20 – Fair Tale, Francis Alÿs, 1995.

Disponível em: <https://representingplace.files.wordpress.com/2010/03/francis-aly-fairy-tales.jpg>



Figura 21 – Paradox of Praxis 1, Francis Alÿs, 1997.

Disponível em: <http://www.francisalys.com/public/hielo.html>

Os artistas Christo e Jeanne-Claude são conhecidos por seus ‘empacotamentos’ em espaços como o Parlamento Alemão. A dupla realiza intervenções no espaço como o trabalho *Wrapped Walk Way* composto por um tecido de 12.540 metros quadrados de nylon que abrange uma extensão de 4,4km do parque da cidade de Kansas. Nesse trabalho o visitante pode caminhar sobre a obra, e podemos analisar que os artistas tanto criaram um desenho no espaço quanto influíram no percurso escolhido pelos visitantes do parque, conduzindo o percurso de uma caminhada.



Figura 22 – *Wrapped Walk Way*, Christo e Jeanne-Claude, 1977.

Disponível em: [http://christojeanneclaude.net/\\_\\_data/937c6baee56b75769ebc5587088c8611.jpg](http://christojeanneclaude.net/__data/937c6baee56b75769ebc5587088c8611.jpg)

Em 1988 a artista Marina Abramovic juntamente com seu então parceiro o artista Ulay realizaram a performance *The Lovers: Great Wall Walk*. Na performance o casal percorreu a Grande Muralha da China iniciando a caminhada cada um num extremo da Muralha. Ulay iniciou o percurso no Deserto Gobi, e Marina no Mar Amarelo, e ambos se encontraram na metade do caminho. Acerca de sua experiência no percurso Marina declara:

Sinto que estou muito longe, no meio de lugar nenhum, este sentimento me dá medo, mas ao mesmo tempo uma indescritível felicidade. [...] Lentamente eu parei de resistir a natureza e comecei a aceitar as incertezas, sem planejar o hoje: onde ir, quantas milhas devo seguir, onde irei dormir, o que irei comer. Agora sem nenhuma rotina diária eu estou aberta para o destino (ABRAMOVIC in THE GREAT WALL, 1989, a tradução é nossa).

A caminhada representa poeticamente o relacionamento de ambos: cada um com sua história (caminho) iniciado em um ponto distinto. Na Muralha eles se encontraram após noventa dias de caminhada, mas o encontro é transitório, como seu relacionamento; e com um abraço seguido de adeus encerraram seu relacionamento amoroso, e sua parceria artística. O ato de caminhar ao longo da muralha possibilitou um estado alterado de consciência de ambos. Ao longo do percurso Ulay relata: “Eu sou a muralha, a muralha sou eu. Sons, formas. [...] Caminhar na areia deixa rastros apenas por segundos. Eu não penso, eu não sei, eu caminho” (ULAY in THE GREAT WALL, 1989, a tradução é nossa). Observamos que seus sentidos estavam aflorados, sensibilizados, tal qual os de Marina, entretanto após o encontro do casal na metade do caminho podemos perceber a singularidade da experiência de cada um com o relato da artista: “Eu mal posso falar. Ele fala continuamente sobre ele, sua caminhada, suas experiências” (ABRAMOVIC in THE GREAT WALL, 1989, a tradução é nossa).

Após o encontro ambos continuaram o percurso pela Muralha, em caminhos opostos. A ação foi registrada em vídeo por Murray Grigor e lançada como o documentário *The Great Wall: Lovers at the Brink* que mescla tanto imagens realizadas pelos artistas ao longo do percurso quando filmagens de ambos no processo da caminhada, com relatos de suas experiências. Esse trabalho denuncia um percurso realizado em conjunto, entretanto, separado, expondo a singularidade da percepção de cada um e explicitando o ato de caminhar como metáfora da efemeridade de nossas vidas e de nossa realidade cotidiana.

Nas ações de Francis Alÿs, Christo e Jeanne-Claude e Marina Abramovic que abordam a caminhada, podemos observar o vestígio como ponto de conexão entre eles. Seja com o tecido em *Wrapped Wall Way*, que após o tempo previsto para a ação é removido pelas artistas, a linha e a tinta nas ações de Alÿs que marcam o espaço de modo singelo, ou o registro em vídeo do trabalho de *The Lovers- The Great Wall Walk* que configura uma documentação do trabalho. Nesses trabalhos a caminhada impera como o elemento primordial do trabalho, mas eles têm no vestígio um ponto de convergência que sinaliza a distinção entre trabalhos de arte em diálogo com a vida cotidiana, e a própria realidade cotidiana.



Figura 23 – *The Lovers - The Great Wall Walk*, Marina Abramovic, 1988.

Disponível em: <http://interartive.org/wp-content/uploads/china-the-lovers.jpg>

Para Marina Abramovic a caminhada é fundamental tanto como ação artística quanto como um exercício para artistas. O *Slow Motion Walk* é um exercício criado pela artista que integra as atividades do Marina Abramovic Institute. Essa ação não é apresentada como uma performance, mas como uma prática de experimentação que compõe o método da artista. Em *Slow Motion Walk* a lentidão configura como uma decupagem do movimento que é completado um de cada vez. “Em nossas vidas nós estamos fazendo muitas coisas ao mesmo tempo. Você está checando seu celular, falando

com outra pessoa, andando, respirando, se movendo. E aqui é apenas uma coisa por vez” (ABRAMOVIC, 2013). No exercício caminha-se o mais devagar possível, dessa forma toda a atenção é concentrada no movimento do corpo e no contato com o espaço. Brittany Bailey, ao conduzir o exercício no *National YoungArts Foundation* a pedido da artista, relata que o exercício deve ser iniciado com a perna esquerda, e que cada passo tem quatro movimentos distintos: “levantando o pé de trás, uma extensão dessa perna, um toque com o pé no chão, e então uma troca de peso antes de repetir” (BAILEY, 2014).



Figura 24 – Slow Walk, Marina Abramovic, 2013.

Disponível em: <http://myartguides.com/wp-content/uploads/2015/08/slowmotion0.jpg>

O ato de caminhar é presente em de intervenção urbana, de performance, e também de em proposições de dança explicitando a ausência de um virtuosismo, em detrimento de um gesto simples, que tem a própria expressão de si como potência expressiva. Os movimentos de caminhar e sentar já haviam sido inseridos na dança nas proposições de Merce Cunningham, e na coreografia de Mathilde Monnier *Déroutes*

(2003) a ação do caminhar é presente como motivo central da cena. O espetáculo baseado no conto Lenz de Buchner é construído a partir de trajetos independentes entre si realizados pelos bailarinos que raramente se tocam. Há uma autonomia do gesto, dos movimentos, e da ação em si. Segundo Marie Bardet não se trata de analisar a inserção do ato cotidiano em detrimento de uma artificialidade no palco, numa contraposição entre o gesto natural – refutando a classificação do natural no âmbito da construção cultural – e o gesto teatral, usualmente identificado a partir de um tecnicismo. Trata-se, entretanto, de pensar “as dinâmicas cruzadas entre a arte e a vida que forçam a repensar essas experiências, compartilhamento e distribuições dos lugares” (BARDET, 2014, p. 82).

Ressaltamos que assim como a abordagem do silêncio que implica distintas acepções, “a inclusão do movimento cotidiano do andar sobre um tablado de dança não é anódina, mas também não é unívoca: ela assume sentidos diversos segundo os contextos” (BARDET, 2014, p. 86). O dançarino-caminhante desenvolve uma certa atenção sensível ao gesto no seu movimento ordinário do caminhar: “o pé cotidiano, pedestrian, em inglês - diz-se callejero em espanhol, e nisso se encontra a rua (calle), constitui um lugar de deslocamento fundamental” (BARDET, 2014, p.91). O andar como um ato comum revela a possibilidade de que qualquer pessoa possa realizá-lo, como é evidenciado na presença de não-bailarinos no palco. Observamos ainda que o andar na dança pode ser compreendido tanto como gesto quanto como escuta.

Nietzsche reconhecia que os ouvidos do dançarino se situavam em seus calcanhares. [...] Andar para escutar os relevos, os conflitos e as direções que se atualizam. Então, a dança habita o andar voltando a atenção para a troca gravitatoria sempre em curso, para uma escuta das sensações e uma duração: uma temporalidade singular, não mais uma linha única com a flecha do tempo, mas um tempo qualitativo que mistura sensação e ação (BARDET, 2014, p.97).

A visão de Nietzsche do andar na dança como potência auditiva exprime o tempo diferenciado na ação que convoca os sentidos do corpo. O gesto realizado com uma atenção apurada cria um diálogo entre os sentidos proporcionando uma relação sinestésica do corpo e operando uma relação entre corpo e espaço.

### 4.3 Arte como processo

“1º dia Todas as suas roupas devem ser da mesma cor. Inclusive a roupa íntima.

2º dia Mantenha silêncio durante todo o dia.

3º dia Olhe para o seu corpo nu em um espelho por pelo menos uma hora. Faça isso cuidadosamente.

4º dia

5º dia Cante ou assobie a mesma melodia durante todo o dia sem uma pausa.

6º dia Faça uma viagem de trem. Não compre passagem.

7º dia Caminhe o dia todo sem rumo pela cidade. O melhor é sozinho”

(Milan Knizak)

Dentre as proposições com o caminhar como mote artístico e poético observamos as proposições de intervenções urbanas, performances e ações que geram uma materialidade, como o vídeo e a fotografia. Além disso há ainda as proposições que se atém ao processo, à singularidade do ato, sem a produção de uma materialidade. Nesses casos, o foco do trabalho é estritamente o processo.

Como exemplo de proposições que privilegiam a ação podemos apontar os Eventos Fluxus, grupo que teve suas origens nas aulas que John Cage ministrava na The New School em Nova York e era composto por nomes como George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow, Alison Knowles, entre outros artistas que buscavam a experimentação.

Os eventos do Fluxus tinham por característica serem breves instruções de ações. Sobre sua produção John Cage afirmava: “Já há um certo tempo que eu prefiro processos a objetos apenas por essa razão: processos não excluem objetos. O contrário não é verdadeiro.” (CAGE, 2006, p. 331). Na proposição *Line* (1965) do artista Milan Knizak, integrante do Fluxus encontramos a seguinte instrução: “Uma linha é desenhada na calçada com giz. A linha mais longa ganha”; em outra proposição chamada *Walking Event* (1965) é dada a instrução: “Em uma avenida agitada da cidade, desenhe um círculo com cerca de 3m de diâmetro com giz na calçada. Caminhe ao redor do círculo pelo tempo máximo possível sem parar” (FLUXUS, 2002, p.63-64, a tradução é nossa).

O idealizador do Grupo, Georges Maciunas, em seu manifesto afirma:

A arte Fluxus não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma gag. Somos uma fusão de Spike Jones, vaudellie, Cage e Duchamp (MACIUNAS apud GLUSBERG, 2008, p.38).

Envoltos na experimentação alguns artistas criaram seu próprio método para desenvolver seus trabalhos, como o método do acaso criado por John Cage, sobre o qual o artista Dick Higgins afirma: “a verdadeira inovação reside na ênfase na criação de um sistema (ou processo)”. (HIGGINS apud NYMAN, 1999, p.6, a tradução é nossa). Essas criações permitiam que cada trabalho pudesse operar a partir de seu próprio sistema e processo, desvinculado e emancipado de um modelo rígido. A emancipação da forma enfatizava a relação da produção artística com a realidade da vida e igualmente com o público. No momento em que a arte não se preocupa com as distinções entre arte e não arte, ela não apenas se aproxima do cotidiano da vida como rompe as barreiras entre o artista criador e o público observador. Os Eventos buscavam essencialmente a relação com o público, com os participantes.

O evento é uma *ocorrência*, um ‘objeto’ que advém e que deve ser aceito enquanto tal. [...] ele se vincula tanto ao *inframince* duchampiano como ao pensamento oriental, seus *eventos* fazendo da prática artística uma alternativa para as práticas do zen budismo. Sua arte implica assim um ego sem unidade e a recusa da personalização excessiva da obra. O sujeito, o indivíduo, se anula perante o evento, nova unidade de medida artística e ética. (BOURRIAUD, 2011, p.140).

Nas palavras de Michael Archer, “os eventos do Fluxus eram simples e unitários em sua concepção, além disso, a ‘anti-arte’ dos artistas do Fluxus (...) visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político” (2012, p.116). O Evento, portanto, se relaciona com a vida, ele busca ser simples em sua unicidade, se articulando com o coletivo, e por sua vez a figura do artista se anula dando lugar ao processo. Evento é algo que acontece, e essa é a maior força das proposições do Grupo Fluxus, o acontecer.

Com ações realizadas fora do circuito artístico e envolvendo o público leigo, as proposições do artista luso-brasileiro Artur Barrio criam uma tensão na relação entre arte e realidade social. Com um forte caráter político os trabalhos de Barrio comunicam de forma direta, através de suas performances e intervenções na rua. No final da década de sessenta Barrio cria sua série intitulada *Situações*, nas quais coloca o seu corpo no centro do trabalho, imprimindo nele significados os quais eram antes relegados a criações em diálogo com uma materialidade.

No contexto após o decreto AI-5 marcado pela arbitrariedade e repressão político e cultural está situada a ação *4 dias e 4 noites* de Artur Barrio realizada em 1970. Para esse trabalho o artista sai pelas ruas do Rio de Janeiro sem destino, vagando pela cidade, sem se alimentar e comprometido a falar o mínimo necessário. O deslocamento do artista é parte essencial do trabalho, no qual o seu percurso pelo espaço configura uma abordagem da realidade urbana. Na ação não há público, nem participantes, há apenas o registro feito pelo artista.

Em seu Caderno-livro Barrio realiza registros de performances, relatos das ações, entre outros escritos, entretanto, após a ação *4 dias e 4 noites* o artista não realiza nenhum registro, em seu lugar há um vazio, um espaço em branco, como um silêncio assinalando a ação como um trabalho-limite. Apenas oito anos após a ação, o artista realiza um relato acerca de sua experiência, em que declara:

[...] andei ali pelo Moinho Inglês, havia uns trilhos e no meio dos mesmos ao longe, vi uma fogueira. Quando cheguei lá, baratas, mil baratas fazendo um som muito estranho como o de pena de pássaros arrastando pelo concreto e ao lado desse cenário uma colônia de mendigos, uns 50, parei e todos me olharam, ninguém me disse nada. Havia um velho que parecia o chefe e havia também uma mulher grávida muito linda, fiquei olhando para as pessoas, dirigi-lhes a palavra, mas não consegui articular som algum pois tudo passava-se em meu cérebro, perguntaram-me se me sentia bem, fiz sinal que sim com a cabeça e continuei caminhando (BARRIO, in CANONGIA, 2002, p.157).

Barrio afirma que o sentido da ação não era o de vagar sem rumo, entretanto, não haviam outros objetivos pré-determinados, “ao chegar a um local fazia uma associação direta com outro local e assim sucessivamente, isso no sentido dos locais, não das pessoas” (Ibidem, p.156). Moacir dos Anjos ao abordar *4 dias e 4 noites* de Barrio, estabelece uma diferenciação entre essa ação e a prática da deriva adotada pelos situacionistas (ANJOS, 2011, p. 18). Apesar da aproximação entre ambas em seu ato de caminhar sem rumo pelo espaço, a ação do acaso confere-lhes um distanciamento. Para os situacionistas o papel do acaso não pressupõe interferências no domínio das variações psicogeográficas, em contrapartida, a intenção de Barrio era justamente se subordinar a ação do aleatório, e da imprevisibilidade do espaço urbano.

A ação *4 dias e 4 noites* teve início às 5 horas da manhã, no Solar da Fossa, local onde o artista residia, num percurso que abarcou a Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o Aterro do Flamengo. Barrio experimenta a partir do desgaste físico do caminhar exaustivo uma abertura de sua percepção: “[...] com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina (BARRIO apud SULEIMAN, 2005, p.35). Importava para Barrio o encontro com o inesperado, na busca de um distanciamento da ação mecânica. Sua intenção era escapar de condicionamentos tanto físicos quanto políticos, sociais e morais. Sua prática dizia respeito, portanto, à experiência direta do corpo com o espaço, sem barreiras, se expondo às privações

impostas pelo cotidiano urbano até o limite de sua capacidade física, o que resultou no tempo expandido da performance em quatro dias e quatro noites. Durante esse tempo o artista se manteve sem alimento, quase sem falar, seu único ato era o caminhar.

#### 4.4 A Dimensão sonora

“Nós não refutamos a priori nenhuma espécie de objeto sonoro. Nós descartamos toda atitude exclusivista com relação à proveniência ou à significação dos sons, pois não vemos o que nos permitiria eliminá-los antes de tê-los escutado”

(Pierre Schaeffer)

O ato de caminhar possibilita uma sensibilização dos sentidos, potencializando a percepção. Algumas proposições que se utilizam da caminhada trazem a informação sonora como um elemento primordial do trabalho. Dentre eles podemos apontar a ação realizada pelo artista Floriano Romano chamada *Falante, escultura sonora itinerante*. Em uma mochila de alto-falante o áudio em looping repete a frase ‘Não preste atenção’ enquanto o artista caminha pela cidade. A ação de Romano nos remete aos vendedores ambulantes de rua que com seus alto-falantes, ou mesmo apenas com seu instrumento vocal anunciam repetidamente seus produtos. A ação é mesclada ao intenso fluxo de informações característico de grandes cidades, podendo tanto chamar a atenção do passante ou ser simplesmente ignorada. Sobre o aspecto sonoro de seu trabalho, o artista afirma:

O som ocupa o espaço físico do mundo ao redor de sua fonte e, com sua invisibilidade, estimula o potencial imaginário dos ouvintes, impulsionando-

os em suas memórias. Ouvindo, recorremos sempre ao nosso repertório e encaixamos continuamente os fragmentos em nossas experiências vividas (ROMANO, 2013, p. 36).



Figura 25 –Falante, escultura sonora itinerante, Floriano Romano, 2007.

Disponível em: <http://www.fotolog.com/cravoecanellaa/56213000/>

O caráter inusitado da mensagem ‘Não preste atenção’ faz com que ela destoe de seu contexto e dessa forma se sobreponha aos demais sons da cidade. Para o artista, a escuta é “de tal forma sensível que nos demanda repensar o nosso senso de percepção”. (ROMANO, 2013, p. 36). Com seu corpo, o artista traça um percurso sonoro, preenchendo a cidade, mesclando-se aos ruídos urbano, e despertando a curiosidade, e atenção dos passantes.

Observamos algumas semelhanças na ação de Romano com trabalho *Walking Machine* da artista Jessica Thompson. Nesse trabalho pequenos microfones à lapela são

presos no calçado do participante, e com o uso de um amplificador e fones de ouvido o participante caminha e ouve simultaneamente o som produzido pelo seu caminhar.

Nessa ação os participantes experimentam os sons da cidade através de novas perspectivas. Seu caminhar é transformado em uma experiência acústica, em que diferentes texturas são almejadas; o percurso ganha novas significações e passa a ser apreendido através do sentido auditivo. O participante modifica seu percurso na busca por novas sonoridades e sensações, ele se torna co-produtor do som, uma vez que através de seu corpo é possível manipular o resultado acústico, determinando a intensidade e o ritmo da produção sonora.



Figura 26 – Walking Machine, Jessica Thompson, 2003.

Disponível em: [http://jessicathompson.ca/wp-content/uploads/jthompson\\_walkingmachine\\_03.jpg](http://jessicathompson.ca/wp-content/uploads/jthompson_walkingmachine_03.jpg)

Para a ação a artista encontra os participantes em um local determinado onde os equipamentos – microfone, fones de ouvido- são emprestados, e onde se inicia o percurso. O trajeto tem duração de no mínimo meia hora, e a interação do participante com os elementos do espaço da rua é singular, o que torna cada experiência única. Após o percurso o grupo se encontra no local combinado onde os participantes relatam seus percursos e trocam experiências vivenciadas. *Walking Machine* propicia a ampliação da

relação entre corpo e espaço. Acerca de sua experiência com esse trabalho a artista relata que a cada grupo os participantes se tornam mais criativos “pisando em tampas de esgoto, pulando em poças de água e triturando lixo”. Ouvir o som dos passos através de diferentes superfícies proporciona um prazer de descobrir distintos materiais, ressignificando-os. (THOMPSON apud LABELLE, 2010, p.102 -103). E recriando a relação entre corpo e espaço.

A interação entre corpo e espaço também é experimentada pela artista canadense Janet Cardiff em seu trabalho intitulado Audio Walk. Com o formato de um áudio guia, a proposta proporciona uma alteração na relação entre corpo, espaço e realidade. No trabalho é fornecido ao público um aparelho de som, onde um áudio pré-gravado pela artista dá instruções de direções, como “vire à direita aqui”, ou “passe por essa porta”, enquanto uma história é relatada. O áudio contém instruções faladas, efeitos sonoros, músicas e outros sons como os passos da artista, o que cria uma atmosfera que remete à uma terceira dimensão sonora. Em *Forest Walk* encontramos a seguinte instrução: “Ande pelo caminho. Faz tempo que venho nessa floresta... é bom para fugir do centro, do barulho das construções, a natureza idílica. Ok, há uma bifurcação no caminho, pegue a trilha da direita” (CARDIFF, 2016).

O público ouve o áudio no mesmo local em que ele é gravado, criando uma sobreposição com dois tempos de realidade sonora de um mesmo ambiente acústico: o tempo da gravação e o tempo da escuta pelo participante. Essa sobreposição cria ainda uma sobreposição de sons: os sons gravados e os sons externos. Opera-se dessa forma, com a mesclagem entre aparelho tecnológico e o ambiente sonoro; uma colagem com o tempo passado e o tempo presente. O público age como um co-autor pois tanto recebe e assimila os eventos relatados e instruções gravadas, como age, conforme o seu corpo se insere no espaço e produz sonoridades.



Figura 27 – Forest Walk, Janet Cardiff, 1991.

Disponível em: [http://www.cardiffmiller.com/images/walks/forest/forest\\_2.jpg](http://www.cardiffmiller.com/images/walks/forest/forest_2.jpg)

#### 4.4.1 Coda

As proposições de caminhada abordadas têm como ponto de convergência a relação que estabelecem com o espaço. Essa relação pode se dar a partir de variadas instâncias e com distintos objetivos. A artista Vivian Caccuri quando indagada sobre sua intenção na *Caminhada Silenciosa* afirma, parafraseando o título de seu livro: “o que faço é música”.

Com uma produção que inclui performances, instalações, objetos e proposições, a artista paulista - que vive e trabalha no Rio de Janeiro-, realiza trabalhos de experimentação sonora. Em *Garganta* (2010-2011) a artista convida em torno de seis participantes para que formando um círculo produzam sons a partir de um microfone de contato posicionado em suas gargantas. O microfone de contato estabelece uma nova relação do participante com seu aparelho fonador e permite que ele possa interagir com os sons produzidos pelos outros participantes. A experimentação do grupo compõe uma colagem de ressonâncias guturais. Na *Caminhada Silenciosa* a artista propõe uma escuta apurada da realidade cotidiana através do silenciar da fala. Em um artigo publicado na revista *Poiésis*, a artista se apropria da citação do filósofo Jean Luc Nancy sobre a natureza da escuta:

Escutar tem como destino - ou é suscitado por - o lugar onde o som e o sentido se fundem e ressoam um no outro. Se o som é procurado dentro do sentido, o oposto também é válido: o sentido é procurado dentro do som. Assim, o sentido deve ser procurado na ressonância. Portanto a acústica seria uma espécie de molde do sentido; a caixa onde o sentido ressoa e significa. [...] Escutar é compartilhar o dentro e fora, a divisão e a participação, a conexão e o contágio. O som que penetra pela orelha propaga pelo corpo inteiro os seus efeitos. [NANCY in CACCURI, 2015, p. 2002, p. 82].

O diálogo entre interno e externo cria uma riqueza de variações, com momentos de consciência interior em espaços que remetem a uma introspeção e momentos de maior atenção ao externo, com a sobreposição de elementos da velocidade de espaços urbanos.

Na seleção dos percursos para a performance a artista prioriza a variedade de realidades acústicas, compondo o trajeto com locais ermos e menos habitados mesclados à locais situados em meio ao caos urbano.



Figura 28 – Caminhada Silenciosa, Vivian Caccuri, 2013.

Disponível em: <https://www.facebook.com/caminossilencio>

Sobre sua motivação para realizar a *Caminhada Silenciosa* a artista afirma:

Humanizar pelo ouvido, aprofundar pelo silêncio, é o exercício que tenho o prazer de fazer com todas as pessoas que já se apresentaram para a caminhada, em formas e modos que se mutuam, se coletivizam e cada vez mais fogem das rédeas do controle excessivamente racional do tempo e do espaço. (CACCURI, 2015, p. 90).

Dessa forma, a artista proporciona uma experiência diferenciada com o tempo e com o espaço, trabalhando com elementos externos e dados inconscientes. No caminhar do participante, assim como analisa Benjamin acerca do *flâneur*, “seus passos despertam uma surpreendente ressonância” (BENJAMIN, 1994, p.186), que reverbera em seu corpo, priorizando sentidos, assimilações e sensações das quais nem o próprio participante detém o controle.

O cérebro, desprovido da necessidade de produzir palavras se reacomoda em outras atividades, e aqui na caminhada silenciosa arrisco dizer que o cérebro encontra conforto na observação, na escuta e na comunicação extra-verbal. O

empresário manauense Ives Montefusco, participante da caminhada na Floresta Amazônia, disse o quanto sua memória tornou-se ativa colocando-o vividamente em acontecimentos de trinta ou quarenta anos atrás. Assim, consigo dizer também que o estado silencioso abre um maior espaço para a função da memória e por consequência, a geração de novas ideias, já que é muitas vezes no choque entre antigas acepções e novas percepções que as ideias inovadoras surgem (CACCURY, 2015, p. 86).

A proposição da *Caminhada Silenciosa* proporciona uma abertura dos sentidos através do silêncio e da repetição no ato de caminhar. A ausência de demandas sociais e o tempo expandido da performance criam uma liberdade, uma abertura para a experiência. Com o tempo expandido da ação, o corpo do participante ganha uma autonomia, tanto de associações quanto de criações. Não há como controlar as apropriações da percepção de cada participante, seus corpos agem livremente, independe da intenção da artista.

Na realidade contemporânea, os movimentos urbanos geram uma rede de entrecruzamentos que expõem fragmentos do fluxo de multiplicidades. Nesse sentido os elementos apreendidos por cada participante da *Caminhada Silenciosa* são mixagens individuais que resultam da filtragem de inúmeras outras possibilidades, o que podemos perceber como uma colagem de fragmentos. Observamos com a caminhada a superposição de elementos capturados como aquelas realizadas pelos artistas da pop-arte em diálogo com o acúmulo característico da sociedade norte-americana no auge do que convencionou-se chamar de *american way of life*. Essas colagens realizadas pelo corpo de cada participante que caminha traduzem as diversas instâncias de elementos percebidos, de ordem imagética, sonora e olfativa, etc.

As colagens resultam da percepção de cada participante, portanto, são subjetivas e únicas. Da experiência de cada participante somam-se as apropriações em fragmentos. Essas colagens são dados imateriais resultante da percepção de um indivíduo em deslocamento, e existindo apenas no âmbito da experiência, podendo permanecer no consciente de cada participante por um tempo mais ou longo ou mais curto, como um vestígio que se dilui na memória.

## CONCLUSÃO – UMA PAUSA

“Respirando e caminhando e tratando de esvaziar a cabeça o bastante para observar o que há para ver e ouvir no teatro no qual acontece de estarmos vivendo. Não há muito mais a dizer, ou melhor, não há espaço nem tempo onde dizê-lo”

(John Cage)

A partir da *Caminhada Silenciosa* observamos que a apropriação dos elementos da realidade cotidiana ocorre de modo subjetivo, dependendo da percepção de cada participante. Nesse sentido podemos afirmar que a experiência se dá no corpo, a partir de sua sensorialidade e de sua memória. A performance configura a criação do que apontamos como uma colagem de fragmentos, ou seja, uma construção que se dá a partir da apropriação seletiva de elementos externos capturados no percurso e filtrados pela subjetividade de cada participante.

O silenciar da fala e o tempo expandido da caminhada proporcionam um estado alterado da percepção inserida no contexto social. Esse estado performático da percepção

compõe uma proposição com implicações fenomenológicas, sociológicas, filosóficas, meditativas e políticas. Os participantes são convidados para a ação sem conhecer o percurso, sendo direcionados por caminhos, lugares escolhidos, em percursos nos quais não podem falar. Que realidades os cercam e o que se passa dentro de cada corpo/mente?

Por sua interação com o contexto social a *Caminhada Silenciosa* estabelece uma conscientização política e social, ilumina contrastes e explicita dinâmicas urbanas com as quais estamos acostumadas a conviver mantendo uma venda nos olhos, ouvidos e demais sentidos. Os trabalhos de arte que propõem uma ação do público como participante possibilitam novas formas de diálogo entre arte e realidade cotidiana. A propósito de um compartilhamento do comum, o filósofo Jacques Rancière define como:

[...] esse sistema de evidências sensíveis que deixa ver ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que nele definem os lugares e as participações respectivas [...] A partilha do sensível faz ver que pode existir participação no comum em função daquilo que ele faz, do tempo e do espaço nos quais essa atividade se exerce [...] (RANCIERE apud BARDET, 2014, p. 88).

Concluimos que a inserção da arte em ambientes cotidianos pressupõe um maior engajamento com o comum, aproximando artista propositor e participantes em uma partilha do sensível. Nesse sentido, podemos também concluir que as propostas artísticas que envolvem a caminhada priorizam a experiência. No momento em que a contemplação do público é substituída pela experiência direta, vivencial, observamos uma nova abordagem do tempo e a desvinculação da arte de modelos e padrões pré-estabelecidos. Na proposição artística ocorre uma alteração similar à transfiguração do olhar que observamos na posição do transeunte em mirantes ou outros pontos altos da cidade, a percepção se dá de modo diferenciado, distante da qual estamos habituados na rotina cotidiana. Nesse sentido poderíamos falar de uma transfiguração do lugar comum, parafraseando o título do livro do crítico e historiador da arte Arthur Danto.

A ausência da materialidade implícita da proposição traduz a reconfiguração dos elementos constituintes da arte, com alterações do papel do artista e do público. Essas alterações na produção artística podem ser analisadas em consonância com alterações no âmbito social, evidenciando o dinamismo na relação entre o humano e a realidade cotidiana, e seus desdobramentos na produção de sentido na arte e na vida.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAMOVIC, Marina. **Slow Motion Walk**. Milica Zec (diretor). Marina Abramovic Institute, 2013. Disponível em <<https://vimeo.com/71658871>>. Acesso 28, mar. 2016.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

AJAYA, Swami. **Vivendo com os mestres do Himalaia: Experiências Espirituais do Swami Rama**. São Paulo, Editora Pensamento, 1990.

ANJOS, Moacir dos. A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio. **Concinnita: arte cultura e pensamento**. Sheila Cabo Geraldo (ed.), ano 12, vol. 2, n. 19, p. 6-23, dez. 2011.

BAILEY, Brittany. **Why I took a short, Slow Walk with Marina Abramovic**. Acesso em: <[http://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/perspectives/brittany-bailey-on-slow-walking-with-marina-abramovic-52558](http://www.artspace.com/magazine/interviews_features/perspectives/brittany-bailey-on-slow-walking-with-marina-abramovic-52558)>. Disponível em: 16 mar. 2016.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução Regina Schöpke, Maruo Baladi. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**. Tradução Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Tradução Renato Rezende. Organização e prefácio: Katia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

CACCURI, Vivian. Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está aqui. In: **POIÉSIS**, Niterói (publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF), n. 25, p. 81-90, jul. 2015. Disponível em <<http://www.poesis.uff.br>>.

CAGE, John. **De Segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat; revista por Augusto de Campos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

\_\_\_\_\_ **Silence**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Petrobrás, 2002.

CARDIFF, Janet. MILLER, George Bures. **Audio Walk Introduction**. Disponível em: <[http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/audio\\_walk.html](http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/audio_walk.html)> Acesso em: 16 mar. 2016.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: Walking as an aesthetic practice**. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2002.

CARVALHO, Dirce Helena Benevides de. **O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador**. In: Moringa, artes do espetáculo. Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), vol.2, n.2, João Pessoa, 2011.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHAVES, Marcos. **Marcos Chaves**. Coordenação da série e apresentação: Luiza Mello. Textos: Adolfo Montejó Navas, Lígia Canongia, Luisa Duarte. Versão para o inglês Renato Rezende. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1980

CLARK, Lygia. **Arte, Religiosidade, Espaço-Tempo**. 1965. Disponível em <<http://www.lygiacklark.org.br/>>

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

COMETTI, Jean-Pierre. **Arte e experiência estética na tradição pragmatista**. In: POIÉISIS: revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, ed:12, ano 10, nov. 2008. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br>>. Acesso em 14 maio 2015.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 411-422.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROS, Frédéric. **Caminhar, uma filosofia**. São Paulo: É Realizações Editora, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Manifesto Neoconcreta**, 1959. Disponível em <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neoconcreto.pdf>

JACQUES, Paola Berenstein (organizadora). **Apologia da Deriva**: Escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories**: Sound Culture and Everyday Life. Londres: Continuum, 2010.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da Multidão e o Flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. **Terra roxa e outras terras**. Revista de Estudos Literários. Vol. 12 (Jun. 2008). Disponível em: < <http://www.uel.br/letras/terraroxa>> Acesso em: 30 mar. 2016.

MARTINS, Marcos. O caminhar como pratica artística urbana. In: ANPAP, Associação Nacional de Artes Plásticas. **Anais** do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas, 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004

MORAIS, Frederico. A Geração Tranca-Ruas. In: **Jornal do Brasil**. 9 de maio de 1970. Disponível em: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/1110681/language/en-US/Default.aspx?pdf=1110681> <acesso em 21 de fevereiro de 2016>.

NYMAN, Michael. **Experimental music**: Cage and beyond. New York: Cambridge University Press, 1999.

OITICICA, Hélio. **Posição e programa** manuscrito do Hélio Oiticica, 1966. (Não publicado).

ONO, Yoko. Grapefruit: **A book of instructions by Yoko Ono**. Peter Owen: London, 1970.

OPPENHEIM, Denis. **Denis Oppenheim**. Disponível em: <<http://www.dennis-oppenheim.com>> Acesso em: 16 mar. 2016.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012

RIVERA, Tania. **Ensaio sobre o espaço e o sujeito**. Lygia Clark e a psicanálise. In: **ÁGORA** (Rio de Janeiro) v. XI, n.2, jul/dez 2008, p.219-233.

ROMANO, Floriano. **Campos Autônomos**. In: **POIÉISIS**: revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense,

Niterói, ed:21-22, ano 14, jul.-dez.2013. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br>>. Acesso em 06 maio 2015.

SANDLER, Simon. **The situationist city**. Cambridge, MA e Londres: The MIT Press, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. A experiência musical. In: MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica: História e Estéticas**. São Paulo: Edusp, 1996.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto no nosso ambiente: a paisagem sonora. Tradução Marisa Trech Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVA, Cinara de Andrade. Hélio Oiticica – arte como experiência participativa. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói ,2006.

SILVEIRA, Luciana Martha; SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Ação Comunicativa e Participação do espectador na poética de Hélio Oiticica**. In: Revista Tecnologia e Sociedade, Programa de Pós Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Curitiba, v. 10, n. 20, jul./dez. 2014.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical**. Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008

STRATICO, José Fernando Amaral. **Lygia Clark** – Narrativas sobre o Corpo. In: ANPAP, Associação Nacional de Artes Plásticas. **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais**. Salvador, Bahia, 2009.

SULEIMAN, Silvio Alvares. **O lirismo contemporâneo de Artur Barrio nas obras Trabalho processo 4 dias e 4 noite e Fortaleza-Lisboa**. 105f. Dissertação (mestrado) – Departamento de História. Pontífica Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

THE GREAT WALL: **Lovers at the Brink**. Marina Abramovic, Ulay. Murray Grigor (director). 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zaso0j9x098>>. Acesso em: 27 mar 2016.

TOMKINS, Calvin. “**John Cage**”. In: *The bride and the bachelors: five masters of the avant garde*. New York: Penguin Books, 1976.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Marcel Duchamp**: a beleza da indiferença. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura; tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, Guilherme. **Espaço público em fuga**: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 1960s. In: POIÉISIS, Niterói (publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF), n. 20, p. 17-32, dez. 2012. Disponível em <<http://www.poesis.uff.br>>.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

## ANEXOS

ANEXO A: Texto “Caminhando” escrito pela artista Lygia Clark em 1964 em seus diários.

Disponível em: [http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=17](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17)

“Caminhando” é o nome que dei à minha última proposição. A partir daí, atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O ‘Caminhando’ tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto.

Faça você mesmo um “Caminhando” com a faixa branca de papel que envolve o livro, corte-a na largura, torça-a e cole-a de maneira a obter uma fita de Moebius. Tome então uma tesoura, enfie uma ponta na superfície e corte continuamente no sentido do comprimento. Tenha cuidado para não cair na parte já cortada – o que separaria a fita em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Essa noção de escolha é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é o seu ato. À medida em que se corta a fita, ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não pode mais ser aberto. É o fim do atalho.

(Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela quebra os nossos hábitos espaciais: direita–esquerda, anverso-reverso etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo).

Cada “Caminhando” é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor.

Inicialmente, o “Caminhando” é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. É um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas surgirão de sua escolha.

À relação dualista entre o homem e o “Bicho” que caracterizava as experiências precedentes, sucede um novo tipo de fusão. Em sendo a obra o ato de fazer, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis.

Existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o “Caminhando”. Nada existe e nada depois.

Sempre que inicio uma nova fase de meu trabalho, sinto todos os sintomas da gravidez. E logo que a gestação começa, sofro verdadeiras perturbações físicas como a vertigem, por exemplo, até o momento em que consigo afirmar meu novo espaço-tempo no mundo. Isso acontece na medida em que chego ao ponto de identificar, reconhecer essa nova expressão de minha obra em meu dia-a-dia. O “Caminhando”, por exemplo, só passou a ter sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade sendo, se fazendo sob meus olhos, na imanência do momento. Era o momento a coisa decisiva.

Outra vez, contemplando a fumaça do meu cigarro, senti como se o próprio tempo fizesse incessantemente seu próprio caminho, se aniquilando e se refazendo em um ritmo contínuo... Já experimentei isso no amor, nos meus gestos. E cada vez que a expressão “caminhando” surge na conversa, nasce em mim um verdadeiro espaço e me integro no mundo. Sinto-me salva.

Penso também que minhas tentativas arquiteturas, nascidas ao mesmo tempo que o “Caminhando”, queriam ser uma ligação com o mundo coletivo. Tratava-se de criar um espaço-tempo novo, concreto - não apenas para mim, mas também para os outros.

Fazendo essas arquiteturas, senti um grande cansaço, como se tivesse trabalhado toda uma vida. Um cansaço provocado pela absorção de uma nova experiência. Daí, algumas vezes, essa nostalgia de ser uma pedra úmida, um ser-pedra, à sombra de uma árvore, à margem do tempo.

ANEXO B: 'Textwork' realizado pelo artista Richard Long em suas caminhadas.  
Disponível em: <http://www.richardlong.org/Textworks/textworks11.html>

### CONTINUUM WALK

WATER TAKEN FROM THE MOUTH OF THE RIVER DART  
CARRIED ON A CONTINUOUS WALK OF THIRTEEN HOURS  
AND Poured INTO THE HEADWATERS OF THE RIVER AT ITS SOURCE

DEVON ENGLAND 1998

### WALKING IN A MOVING WORLD

BETWEEN CLOUD SHADOWS  
INTO A HEADWIND  
ACROSS A RIVER  
THROUGH SPRING BRACKEN  
UNDER A BEECH TREE  
OVER A GLACIAL BOULDER

A  
S  
D  
A  
Y  
W  
A  
L  
K  
I  
N  
P  
O  
W  
E  
R  
S  
2  
0  
0  
1

### ENGADINE WALK

ONE NEW MOON TWO THUNDERSTORMS  
THREE PLACES OF STANDING STONES WALKING FOR FOURTEEN DAYS  
OVER SEVENTEEN MOUNTAIN PASSES FORTY ONE RIVER CROSSINGS  
A HUNDRED AND EIGHT STONES ADDED TO A SUMMIT CAIRN  
WHILE THE EARTH TRAVELS 22,260,000 MILES IN ITS ORBIT  
COUNTLESS STARS THE INFINITY OF SPACE

FROM ZUOZ TO ZUOZ SWITZERLAND SUMMER 2004