

**DO
PASSO
AO
TRAÇO**

o artista caminhante

YAN BRAZ

DO PASSO AO TRAÇO: O ARTISTA CAMINHANTE

**FICHA CATALOGRÁFICA AUTOMÁTICA - SDC/BCG
GERADA COM INFORMAÇÕES FORNECIDAS PELO AUTOR**

L732p

Lima, Yan Braz de Souza

Do Passo ao Traço : O artista caminhante / Yan Braz de Souza Lima;
Ricardo Roclaw Basbaum, orientador.
Niterói, 2020.

120 p. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCA.2020.m.05894837731>

1. Caminhada. 2. Escultura. 3. Acaso. 4. Paisagem.
5. Produção intelectual. I. Basbaum, Ricardo Roclaw, orientador.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte
e Comunicação Social. III. Título.

CDD –

BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL:

THIAGO SANTOS DE ASSIS - CRB7/6164

AGRADECIMENTOS

Ao corpo docente e discente do PPGCA-UFF,
pelo ambiente acolhedor, diverso e propício a trocas.

À CAPES, pela bolsa de estudo, apesar de 6 anos sem reajuste e da
incerteza de continuação que ronda os alunos de hoje e amanhã.

Ao Ricardo Basbaum, orientador, pelas conversas francas e generosas.

À Daniela Avellar, pela parceria no estágio de docência.

Aos professores Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
e Michelle Sommer (UFRJ), pelos comentários
preciosos realizados no exame de qualificação.

À Livia Flores (UFRJ), Luiz Sérgio de Oliveira (UFF)
e Michel Masson (PUC/RJ), professores que gentilmente
aceitaram o convite para participar da banca examinadora.

Ao Tiago Araujo, pelo auxílio no projeto gráfico.

À minha mãe, Elza, por tanto.

Ao meu pai e à minha irmã, Odorico e Yasmin, por tudo e por me
mostrarem com delicadeza, sempre que necessário, o caminho de casa.

À Luana, companheira da vida, pelo estímulo e paciência constantes.

Aos meus amigos e amigas, Marcos Bonisson, Marcia Kranz,
Luiza Baldan, Mariana Meneguetti, Marepe, Michel Masson,
Joélson Buggilla, Luluta Alencar, Smael Vagner, André Leal,
Felipe Neiva, Marco A. C. Ramos (Marcão do *Boxing*)
e Tiago Malagodi, pelos papos vida a fora e
pela alegria de caminhar junto.

YAN BRAZ

DO PASSO AO TRAÇO: O ARTISTA CAMINHANTE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Ricardo Basbaum (Orientador)
PPGCA - UFF/RJ

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira
PPGCA - UFF/RJ

Profa. Dra. Livia Flores
PPGAV/EBA - UFRJ

Prof. Dr. Michel Masson
PPGARq - PUC/RJ

Niterói, abril de 2020.

RESUMO

Esta dissertação/publicação é o resultado impresso de um exercício (também gráfico) que busca colocar o pensamento em marcha através de proposições artísticas - minhas e de outros artistas - que têm a caminhada como componente central de sua poética. Para isso, duas partes, autônomas, mas complementares, foram estruturadas em rebatimentos de ideias também autônomas e complementares (experiência/história, passo/traço, pessoal/impessoal e fato/ficção) compondo, em sua totalidade, o que designei como *metacaminhada*: movimento do pensamento caminhante que retira sua energia propulsora de caminhadas realizadas ou imaginadas.

PALAVRAS-CHAVE

caminho; caminhei; caminharei

ABSTRACT

This master thesis/publication is the printed result of an exercise (also graphic) that seeks to put thought in motion through artistic propositions - mine and that of other artists - that have walks as a core component of their poetics. For this, two parts, autonomous, but complementary, were structured in pairs of ideas also autonomous and complementary (experience/history, step/trace, personal/impersonal and fact/fiction) composing, in its entirety, what I designated as *metawalk*: movement of walking thought that draws its propelling energy from accomplished or imagined walks.

KEYWORDS

walk; walked; will walk

PARA MANU

SUMÁRIO

8

INTRODUÇÃO

16

Parte I

UM CAMINHO E ALGUMAS
CAMINHADAS NA ARTE ■ HOUVE

54

Parte II

MONUMENTOS DA REAL GRANDEZA

107

PLAY ■ CONTOCLUSÃO

114

BIBLIOGRAFIA

INTRODUÇÃO

“*Solvitur ambulando*”

DIÓGENES DE SINOPE, 412 A.C. - 323 A.C.

PARA A MAIORIA DAS PESSOAS O ATO DE CAMINHAR é tão natural que já nem processam conscientemente os comandos necessários para tirar o corpo da inércia. Mover uma perna após a outra, os pés organizados, tocando e deixando o solo num ritmo próprio, consolidando uma impressão pessoal conhecida como “jeito de andar”, não parece um grande desafio aos olhos alheios. Essa experiência corriqueira, entretanto, ganha outra dimensão quando olhamos para um bebê que abandona o apoio das mãos para se manter em pé e ensaiar seus primeiros passos; a busca pela coordenação dos membros e o desequilíbrio como resultado do corpo (e a consciência dele) em formação fazem a força da gravidade notável. A atração pelo solo - o bebê logo aprende - é implacável. Em fases posteriores da vida, porém, o equilíbrio deixa de ser um desafio e passa a ser uma constante incorporada que sofre pequenas interferências não programadas aqui e ali - um tropeço, uma pisada em falso ou um deslize - podendo levar a uma queda eventualmente. Todavia, em geral na velhice, a fase mais avançada do corpo, a musculatura tende a deixar de responder com frequência ao equilíbrio desejado, familiar que já foi um dia. No entanto, independente da fase em que o organismo se encontra, outros fatores também influenciam o domínio do equilíbrio. Lesões e doenças de ordens diversas, quando graves, assumem um papel central na desestabilização do corpo. Digo isso para lembrar que nem para todo mundo caminhar é um ato usual e livre de percalços, e aqui me atenho às circunstâncias mundanas como ir até o banheiro de casa ou dar uma volta pelo bairro. Sem falar, é claro, que não se caminha da mesma forma o tempo todo. Assim como aprendemos a falar e a contextualizar nossa fala também aprendemos a caminhar e a contextualizar nossos passos. A caminhada não está ausente do processo de socialização. Há uma infinidade de *caminhares* e uma mesma pessoa em questão de segundos ou minutos, dependendo da necessidade urdida pela situação, é capaz de transitar por vários deles. Existem, por exemplo, *caminhares* lentos, pesados, leves, apressados, arrastados, sensíveis, agressivos, apressivos, confiantes, hesitantes, ousados, alegres, ansiosos, tristes, poéticos etc. Prestar atenção no modo de caminhar de alguém que passa na nossa frente, seja essa pessoa conhecida ou não, nos faz ponderar acerca

de toda uma biomecânica específica e uma psicologia estendida ao corpo, acúmulo de milhares de anos de evolução da espécie humana, ali presentes. A caminhada, no entanto, além de evidenciar particularidades do indivíduo, alarga as portas da percepção para o mundo ao redor. Ela é, por conseguinte, uma maneira de conhecê-lo. Esse contato com o mundo, por sua vez, não se dá através de um único sentido, mas sim por meio de uma conjugação complexa de todos eles. Visão, paladar, tato, audição e olfato entrelaçam-se e desenlaçam-se em intensidades e combinações incontáveis de acordo com o painel de situações e objetivos que se apresentam diante de nós. Ao caminhar atentamente experimentamos a complexidade do mundo conforme empreendemos um embate direto com o que se aproxima e por que não, também, com o que se afasta e retorna mediado pelas lembranças que a memória insiste em trazer de volta.

Solvitur ambulando (caminhando se resolve), frase que abre a introdução, é atribuída ao filósofo grego Diógenes de Sinope que, provocado por Zenão de Eleia para refutar seu paradoxo sobre a ilusão do movimento de uma flecha, levantou-se e saiu a caminhar enquanto proferia a hoje célebre resposta. Basicamente, o paradoxo da flecha de Zenão de Eleia afirma que para o movimento acontecer um objeto deve mudar a posição que ocupa. A flecha, ele prossegue, em qualquer instante do tempo, não se move para onde está e nem para onde não está. Ela não pode se mover para onde não está porque o tempo não passou para que ela se movimentasse para lá e ela não pode se movimentar para onde ela está porque ela já está lá. Em qualquer instante do tempo não há movimento acontecendo. Se tudo é imóvel em todos os momentos, e o tempo é composto por instantes, então, conclui o filósofo, o movimento é impossível. Outro filósofo, Aristóteles (1989), contesta o paradoxo da flecha de outra maneira. Ele diz, entre outras coisas, que o movimento (por conseguinte também o tempo e o lugar) não é divisível *infinitamente*, tal como o paradoxo demonstra, mas contínuo, isto é, divisível *ilimitadamente*. Nós, ao compararmos uma resposta com a outra perceberemos que elas são diferentes também em sua natureza; a primeira, empírica, é simbolizada pelo rompante de Diógenes de Sinope que enfatiza o aspecto contestador da ação em detrimento de uma construção lógica, já a outra, a de Aristóteles, segue a lógica instaurada pelo paradoxo para refutá-la com outro argumento lógico. Tendo isto em conta, vale mencionar o interesse especial do filósofo de Estagira pelo movimento. Como não era um cidadão de Atenas e não podia ter propriedades, ele se encontrava com seus alunos no Lyceum, originalmente um templo dedicado a Apolo que tinha uma escultura do deus na posição *Lykeios* (corpo apoiado em um tronco de árvore e o braço direito tocando a parte superior da cabeça) - daí Lyceum, ou Liceu em português. Enquanto lia e dava aulas, Aristóteles caminhava com seus alunos pelo *peripatos*, tipo de passeio coberto encontrado no Liceu, e ao ar livre, aproveitando a sombra das árvores que cercavam o templo. Desse hábito se originou o nome de sua escola filosófica: peripatética (Cauquelin, 1995: 121-122). Ensino e aprendizado aconteciam no contato direto com o mundo e tinham, ambos, a experiência como um elemento central no processo de criação

e transmissão de conhecimento. Movimentar-se, em certa medida, é uma maneira de se aproximar daquilo que se *quer* conhecer ou que se acaba conhecendo *sem querer*. É também se permitir ver com outros olhos aquilo que se acredita conhecer bem, é explorar direções, possibilidades, nunca seguir igual, jamais voltar o mesmo.

Como artista, posso dizer que meu interesse pelas caminhadas surge vinculado à observação urbana e às suas dinâmicas relacionais. Tenho uma prática banhada em movimento. E, apesar de existirem outros trabalhos da minha trajetória que se realizaram na processualidade de uma caminhada, neste, em específico, parto da experiência caminhante consumada para criar uma nova, aqui publicada. O desejo de construir um trabalho baseado em experiências passadas vai de encontro com uma tentativa de desenvolver uma reflexão sobre a experiência do movimento a pé no contexto de uma publicação e as relações gráficas que a compõem. Estamos a realizar uma *metacaminhada*. Do ato físico em si, extraíram-se características importantes que nos guiaram no desdobramento da escrita, das quais cito, entre elas, o improviso (Braz, 2018), o acaso e o deslocamento. Assim, em virtude desse encontro do passo com o traço, como se fossem reações às novas possibilidades poéticas que se abrem, outras particularidades procedentes do mundo das palavras também foram incorporadas à dinâmica desta *metacaminhada*, são elas o encadeamento de ideias, a polissemia, as figuras de linguagem e as narrativas. Só com as palavras, entretanto, é factível percorrer caminhos ou direções distintas ao mesmo tempo. A caminhada e a escrita, em vista disso, compartilham singularidades que se potencializam quando associadas para se pensar uma prática artística pautada na experiência do e no deslocamento. Ambas são meios, ou mídias, poderosos de decodificação do mundo. Uso aqui a palavra mídia como sinônimo de meio, ou suporte, mas não apenas (Masson, 2019a). Ela vai além do suporte porque é “tudo aquilo que se faz necessário para a formalização de uma determinada ideia, incluindo a própria ideia” (Masson, 2019a). Seria mais coerente, então, pensar um trabalho desde a malha de mídias que articula, mais do que seus suportes. Nesse caso, não seria absurdo apontar a repetição ou a ambiguidade como mídias de um trabalho. O conceito de mídia, entendendo-o também como proposição ou circunstância dentro do campo da invenção a que se propõe habitar o artista, é mais poroso e propício a um ambiente inventivo do que um pensamento rígido que orbita apenas o invólucro do suporte que, quando não se esgota, tende a se tornar autorreferente. A mídia, assim, possuiria uma característica mais de conectividade do que de funcionalidade. É através da combinação da escrita com outras mídias, por exemplo, que uma ideia, observação ou encontro dispersos podem ser conjugados, reorganizados e realocados sob a forma de um trabalho que exerce sua potência poética em menor ou maior grau à medida que, no embate das subjetividades mobilizadas, produza um elemento novo a ser considerado.

À vista desse conhecimento adquirido e disperso pela movimentação contínua e, sobretudo, tendo em conta a fragmentação do debate a respeito da caminhada como prática artística e a necessidade de propor

uma linha narrativa de seus desdobramentos no Sul (em especial desde o ponto de vista de alguns trabalhos realizados no Brasil) mais autônoma em relação à história da arte do Norte global, posto que acredito existirem particularidades por aqui pouco debatidas, será apresentada ao leitor uma pequena introdução ao tema. Longe de pretender esgotá-lo, a visão panorâmica sobre o assunto, nesse momento, servirá de substrato para o leitor situar a pesquisa em andamento e uma parte do que já se produziu na arte em termos de pensamento a partir da caminhada. Não à toa, uma grande parcela desse esforço também contempla o que chamei acima de *metacaminhada*. Ao escrever, na *Parte I*, em *Um caminho e algumas caminhadas na arte* sobre trabalhos alheios que lidam com a caminhada penso tanto em termos de aproximação, na intenção de conceber encontros inéditos entre eles, caminhando junto aos artistas e trabalhos citados, quanto em um modo de acercar-me da minha própria prática como artista caminhante a partir do que ela não é ou não foi, mas que, porventura, pode ser. Essa forma de trabalhar a caminhada visa, fundamentalmente, colocar o pensamento em marcha.

O desdobramento das palavras no tempo, uma vez ouvidas ou lidas, muito se assemelha a uma estrada devido a impossibilidade de serem apreendidas todas de uma vez (Solnit, 2016: 440). Desse modo, se encontrarmos na linguagem uma estrada a ser percorrida, gostaria de sugerir ao leitor que pensasse na história como uma paisagem possível dentre tantas outras, também movente e inacabada, em detrimento de qualquer ideia de fechamento. O contexto, entendo, é tão importante para a caminhada quanto o movimento. Ainda na primeira parte, em trechos alternados, encontra-se *Houve*, um exercício de escuta atenta realizado na cidade de Salvador, lugar que desconhecia até aquele momento. Derivada de uma interlocução com o antropólogo Tim Ingold, especialmente a partir de seu texto *Quatro objeções ao conceito de paisagem sonora*, a escrita, aqui, é utilizada como uma tentativa de aproximação com o entorno tendo em vista as percepções despertadas em diversos deslocamentos pela capital baiana. Entendo, como Ingold, que a experiência do som não está isolada de outras experiências do corpo, como, por exemplo, a da visão, do tato, do paladar ou do olfato. O que proponho com o texto, portanto, é dar visibilidade às camadas perceptivas em conjunção e, sabendo não ser possível restituir a experiência vivida, me anima mais a possibilidade de proporcionar uma nova experiência ao leitor. Assim, o que está em jogo é uma poética da paisagem. Para tanto, sugiro que nos desloquemos por ela através de movimentos semânticos concebidos por uma trajetória definida pelos e com os encontros de uma sonoridade com a outra. Seja a palavra companheira do som e do vento, aquele corpo *eventado*. Se, como o antropólogo inglês diz, o corpo sonorizado (aquele que canta, sibila, assobia ou fala) é como uma pipa no céu devido ao fato de ser experimentado como um movimento de ir e vir, inspiração e expiração, neste nosso caso, de maneira análoga, ao visualizarmos uma pipa voando alto, teríamos não os pés de quem a empina fazendo a intermediação com o solo, mas a linguagem que traz à tona distintas camadas de um emaranhado perceptivo em aberto, *volante*, tecendo-se enquanto é tecido.

A experiência do tempo de leitura também nos interessa. Diferente de estar a céu aberto ou num ambiente controlado ouvindo uma gravação, a leitura abre brechas para um tempo paralelo que comporta vários outros. Este é, digamos, um tempo mais autônomo. Ela é capaz de promover um encontro particular carregado de intensidade à medida que relações entre experiências prévias são combinadas durante a ação. A leitura é ativa antes de ser passiva. Lemos, e ouvimos, a todo instante nos relacionando simultaneamente com o presente e o passado. A percepção em trânsito é pura agitação no céu aberto da memória. Ingold afirma que nós não percebemos o tempo; nós percebemos *nele* (2015: 209). Talvez a leitura seja feita de um tempo menor quando comparado a um tempo maior, dilatado, disperso ao nosso redor. Ao longo do texto, ainda que haja uma sequência previamente definida de situações consciente ou inconscientemente anotadas, pois não anotei tudo que vi-ouvi-senti, é dado ao leitor o tempo necessário para se demorar ou se apressar em cada uma delas. O que fica vívido ou o que passa frouxo termina por dizer mais sobre nós, ao fim, do que a própria paisagem em si, essa que tentamos experimentar. Seríamos paisagem também? Em comum, e por isso reunidos na *Parte I*, os trabalhos da primeira metade desta publicação percorreram caminhos menos familiares para mim, seja porque não realizei as caminhadas físicas que acompanho e comento, seja porque a cidade de Salvador era uma novidade. Os encontros fortuitos de palavras resultados da disposição alternada dos textos também não devem passar despercebidos para o leitor; em passagens fruto do acaso, as palavras provindas dessas duas experiências distintas se esbarram e traçam bifurcações na estrada pavimentada pela linguagem, multiplicando seus sentidos enquanto flertam com o novo.

Na *Parte II*, em *Monumentos da Real Grandeza*, faço da minha movimentação diária pela rua Real Grandeza uma odisséia em busca de novos sentidos para os encontros de um lugar conhecido, doméstico. Na sequência do texto que abre os caminhos há um caderno de imagens que considero portador de uma textualidade abstrata, combinação de pensamento escultórico, apropriação e colagem, que estende e traz outras camadas da imersão no perímetro da *Real Grandeza*. O toclusão *Play*, primeiro texto a ficar pronto e que encerra a publicação, é um experimento ficcional baseado em fatos reais constituído de movimentos narrativos que tira sua energia de uma caminhada imaginada (e de duração indeterminada). As duas partes da publicação, de mais a mais, foram estruturadas através de rebatimentos que são unidos por uma cola poética produzida pelo atrito da experiência da caminhada - minha ou não - com as ideias que vão surgindo a partir dela (Tunga, 2019: 101). Cada parte é autônoma, porém dependente de um todo; estamos nos referindo, com essa afirmação, à energia de junção que liga o pessoal ao impessoal, a experiência à história, o passo ao traço e os fatos à ficção.

Movimentar-se é estratégico. Se na origem da espécie éramos caçadores-coletores, é bem verdade que já não nos movimentamos como

nossos antepassados. Se temos fome ou sede sabemos onde encontrar alimentos sem maiores desgastes; os deslocamentos são outros e feitos por outros meios, mais condizentes com a velocidade do capitalismo tardio. Numa conjuntura onde “tudo que é sólido se desmancha no ar” (Marx; Engels, 2012), qual a pertinência do sujeito caminhante no mundo contemporâneo sem, contudo, romantizar sua condição? Como criar caminhos singulares onde a potência do *estar em trânsito* se renove constantemente? Isto posto, não é a pergunta *caminhar para onde?* que se mostra mais urgente e que pretendo levar adiante mas, antes, *caminhar para quê?*

PARTE I

UM CAMINHO E ALGUMAS CAMINHADAS NA ARTE

NO BRASIL, A ARTE COMO INSTITUIÇÃO não chega separada do poder oficial. Junto com a família real portuguesa e sua corte, em fuga de uma Europa açotada pelas guerras imperialistas de Napoleão Bonaparte, vem o projeto civilizatório (Mignolo, 2017). Como não havia qualquer previsão para o fim das guerras em andamento, optou-se pela mudança para a colônia americana por tempo indeterminado. A fuga apressada em direção à colônia fez com que a família real e a corte deixassem para trás bens e propriedades valorizados, mas não impediu que trouxessem consigo o estilo de vida e as instituições que o legitimavam perante a sociedade da época. Dias depois do primeiro desembarque em janeiro de 1808, em Salvador, Dom João promulga uma Carta-Régia que abre os portos do Brasil para o comércio com as “nações amigas” (leia-se Inglaterra, arqui-inimiga do imperador francês e financiadora do reino português) porque Portugal estava ocupado e não podia, portanto, comercializar nada (Fausto, 2006: 122). Antes, oficialmente, ignorando-se o amplo contrabando existente, a colônia só mantinha relações comerciais com a matriz. Passados meses, em março, o príncipe-regente aporta no Rio de Janeiro e publica ao longo do ano decretos para a criação do Banco do Brasil, o Jardim Botânico, a Impressão Régia e a Escola de Anatomia, Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro (a segunda escola de medicina da colônia; a primeira foi fundada em Salvador, um mês após a chegada da comitiva real). Dom João traz, ainda, em três viagens ocorridas entre os anos 1810 e 1811, cerca de 60 mil títulos da Biblioteca Real portuguesa para criação da Biblioteca Real em solo brasileiro (Schwarcz; Azevedo; Costa, 2002). Napoleão Bonaparte, contudo, cai em 1815, e seu confinamento forçado pelos ingleses na Ilha de Santa Helena - onde morreria seis anos depois - abre o caminho para que o tratado de paz entre Portugal e França seja assinado com os Bourbon no ano seguinte. Assim, de repente, uma série de artistas ligados ao regime bonapartista e ao neoclassicismo se viram, num curto espaço de tempo, sem emprego e com suas vidas ameaçadas. No mesmo ano de 1816, alguns desses artistas, sabendo que a rainha de Portugal, Dona Maria I, havia falecido e que Dom João em breve assumiria a coroa, vislumbraram nos fatos a oportunidade de servir um monarca europeu que necessitava dar continuidade à sua narrativa de poder

numa realidade tropical - o Brasil deixara de ser colônia em dezembro de 1815 para se tornar parte do reino - e, sem muitas opções disponíveis, ofereceram seus serviços à coroa portuguesa (Schwarcz, 2014: 17). Embora a versão oficial divulgasse a vinda do grupo ao país com os mais elevados intentos, uns vieram mais como refugiados políticos do que de fato como convidados especiais do Reino. Esse é o caso de Nicolas-Antoine Taunay, um pintor de paisagem que chega ao Rio de Janeiro em 1816 já na casa dos 60 anos com mulher, filhos e criada para

HOUE

lecionar na recém-fundada Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Taunay fez parte do grupo de artistas e artífices liderado por Joachim Lebreton que ficou conhecido como Missão Artística Francesa. Um de seus principais objetivos, ou desafios, era introduzir o ensino formal do Neoclassicismo na antiga colônia, então tomada por um Barroco tardio. Esse descompasso nas tendências artísticas praticadas era visto como uma defasagem pelos europeus em relação à matriz europeia da arte. As formas rebuscadas e a carga dramática barroca, sem falar no forte vínculo com a Igreja, são em tudo opostos às ideias promovidas pelo Neoclassicismo, sobretudo as iluministas que se contrapõem às superstições e dogmas religiosos, e ao renovado interesse pela Antiguidade Clássica (Grécia e Roma antigas) e seus modelos ideais de moderação, equilíbrio e idealismo.

Na Escola também se encontravam Jean-Baptiste Debret, “pintor de história”, discípulo e primo de Jacques-Louis David, e o arquiteto Grandjean de Montigny, dois dos outros nomes mais conhecidos de então. Debret, apesar do pouco contato com a população indígena (Alencastro, 2012: 150), circulou bastante entre a corte e as ruas do Rio de Janeiro, cada vez mais negra devido ao tráfico intenso de pessoas escravizadas da África, retratando-as com frequência. De todos os artistas ditos oficiais, desses ligados diretamente ao poder instituído e comprometidos com a construção de sua representação simbólica, Debret, hoje em dia, é mais lembrado pelo que fez fora da Academia do que dentro dela. As aquarelas que deram origem às litografias que integraram seu livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, ou a estadia de um artista francês no Brasil (1834-1839)* - uma publicação dividida em três tomos com comentários adicionais do próprio Debret a respeito de cada uma das pranchas - foram em grande parte inspiradas nas situações, tipos, hábitos e relatos que o pintor encontrava e ouvia na rua durante caminhadas que fazia fora de suas atribuições regulares como professor de pintura no ateliê. O livro, editado em seu retorno à França após 15 anos de ausência, foi concebido para apresentar ao público francês um Brasil exótico, certamente duro, ainda vivendo o constrangimento da escravidão, porém, ao menos em termos de representação pitoresca, ou pictórica, mais aproximado aos modelos culturais europeus.

As caminhadas de Debret, a fim de fazermos uma comparação, não eram as de um *flâneur*, tipo literário sedimentado por Charles Baudelaire na segunda metade do século XIX para designar um sujeito errante, malandro ou que tem prazer em observar e caminhar a esmo pelas ruas (Turcot, 2007), mas sim as de um pintor viajante que se coloca entre a arte e a documentação, procurando pincelar temas contíguos à realidade que o cerca, ainda que essa “realidade” possa ser questionada na sua origem perceptiva. Nos textos curtos que acompanham as imagens que compõem o livro,

X

« *Olá, guardador de rebanhos,
Aí à beira da estrada,
Que te diz o vento que passa? »*

« *Que é vento, e que passa,
E que já passou antes,
E que passará depois.
E a ti o que te diz? »*

« *Muita coisa mais do que isso,
Fala-me de muitas outras coisas.
De memórias e de saudades
E de coisas que nunca foram. »*

« *Nunca ouviste passar o vento.
O vento só fala do vento.
O que lhe ouviste foi mentira,
E a mentira está em ti. »*

ALBERTO CAEIRO

Debret adota sempre um tom impessoal, ponderado e descritivo, como se optasse pela neutralidade que seus olhos supunham experimentar, transferindo para a linguagem tão somente o que a imagem não é capaz de enunciar: alguém que passou ali, um ponto de desembarque, um canto fúnebre, o frescor dos cravos espetados num talo de bananeira, a saudade (*esse balanço delicioso da alma*) ou o proprietário de um carregamento de carvão que, instalado sob sua barraca coberta de esteiras e de um véu, aguarda deitado, calmamente, a venda de seu carvão transportado por seus escravos na cidade (Debret, 2012: 80).

Esse olhar europeu inquiridor sobre o Brasil, no entanto, àquela altura, não era nenhuma novidade. Já circulavam nas capitais europeias, entre elas Paris e Lisboa, relatos de viajantes que remontavam ao século XVI (Schwarcz, 2014: 23-52). Encontravam-se, desse modo, no decorrer

da primeira metade do século XIX, mais de 200 anos de narrativas acumuladas que iam desde as mais fantasiosas, comuns no século XVI e XVII, sobre seres bestiais e monstros marinhos, passando pela influência do clima e o comportamento dos nativos, assuntos usuais no século XVIII, até os temas mais candentes da época como a escravidão e a forte presença negra em cidades como o Rio de Janeiro (Schwarcz, 2014: 23-52). O Brasil era tão conhecido quanto desconhecido. Todos esses relatos, em conjunto, alimentaram uma rede extensa de narrativas exóticas com o passar do tempo que só fez aumentar a demanda por novas informações. Debret - e seu livro lançado na França é um exemplo - foi um dos artistas retornados que buscou atender essa demanda crescente. Entretanto, outros artistas estrangeiros, na esteira desse entusiasmo desbravador e com objetivos inicialmente distintos de seus colegas que compuseram a Missão Artística Francesa, se juntaram a expedições com propósitos científicos. A proibição oficial à entrada de estrangeiros (não-portugueses) característica do período pré-1808, salvo raríssimas exceções (Oberacker, 2003), e que visava, acima de tudo, resguardar o monopólio da exploração dos recursos naturais da colônia, não vigorava mais com a mesma intensidade; o bloqueio de outrora era incompatível com o projeto civilizatório em curso no Brasil e ele, aliado ao momento de certa estabilidade política vivida na Europa desde a queda de Napoleão (1815) e ao prestígio florescente do pensamento científico no Norte, fez com que muitas expedições de origem europeia fossem programadas na região, ainda pouco conhecida nos novos termos do jogo científico (Oberacker, 2003).

Ao longo dessa corrida científica, um dos artistas atraídos para uma das empreitadas mais ambiciosas do período foi Johann Moritz Rugendas. O jovem pintor alemão, naquela ocasião recém-saído da Academia de Belas Artes de Munique, atracou na cidade do Rio de Janeiro em 1822 para se unir

UM CHUPÃO.

A TURBINA LIGADA.

CINTOS DE SEGURANÇA
SE AFIVELANDO.

CORTINAS RÍGIDAS SUBINDO
E OUTRAS DESCENDO.

MALAS SOCADAS NO GUARDA-VOLUMES.

MALAS ARRASTADAS PARA O FUNDO DO CORREDOR.

a um grupo de cientistas e naturalistas sob o comando do barão Georg Heinrich von Langsdorff (Luz, 2018). Rugendas foi contratado para exercer a função de desenhista-documentarista da expedição que envolveria ainda, na primeira etapa, astrônomos, botânicos, zoólogos e linguistas. Langsdorff, alemão naturalizado russo e cônsul-geral da Rússia no Rio de Janeiro desde 1813, de olho no potencial científico inexplorado da região, propôs uma expedição ao Czar Alexandre I que concordou em financiá-la. O barão, em seguida, acomodou os participantes da expedição em sua fazenda ao norte do Rio de Janeiro, a Fazenda da Mandioca, localizada no atual município de Magé. Mas o plano, no entanto, teve os seus percalços. O financiamento russo, embora tenha sido o responsável pela formação e união do grupo foi também motivo de frustração nos primeiros anos. A Rússia não reconheceu a independência do Brasil de imediato e por conta disso vários benefícios e permissões alfandegários não foram emitidos, atrasando a saída programada em dois anos (Silva (org), 1997: XXI). Rugendas, então, com tempo de sobra e decidido a esperar a poeira baixar, aproveitou para fazer pequenas incursões nos arredores da cidade do Rio de Janeiro. Lá conheceu membros da Missão Artística Francesa, como Debret e a família Taunay (Diener; Costa, 2012: 17). O artista passou, assim, os anos de espera se movimentando e registrando o que via através de desenhos e aquarelas. Rugendas vinha de uma formação artística distinta da dos franceses. Sua visão de mundo estava influenciada pelo romantismo que pairava sobre a Academia de Belas Artes de Munique no início dos anos 1800, onde estudou. O movimento romântico, de mais a mais, não se restringia à arte e se estendia para outros campos como a literatura e a música. Segundo a visão romântica de mundo da época, ela mesma, até certo ponto, uma reação às proposições iluministas encampadas pelo Neoclassicismo, do qual é derivada, a criação artística deveria ser conduzida pelo sujeito, seus sentimentos e paixões, absorvendo, sem embargo, traços da personalidade do artista. Argan (2003: 14) aponta também, entre outros fatores, a importância que a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica tiveram na diluição de uma ideia de arte racional, harmoniosa, equilibrada, etc. A Revolução Industrial (1760-1820/1840) estava em curso transformando estruturas e, para os românticos, interessava menos dominar a natureza do que imergir em sua vastidão, recorrendo, para isso, à carga emocional do artista. Dessa maneira, o artista romântico encontra no escapismo e na insatisfação frequente pontos de apoio para seus exercícios fabuladores. Aos românticos não interessavam os cânones clássicos de Grécia e

Roma antigos porque eles não acreditavam que esses modelos da antiguidade, deslocados no tempo e com a fisionomia modificada, se conformariam aos propósitos estéticos de uma outra nação qualquer para onde fossem transpostos. Era preciso buscar a “cor local” (Rosenfeld; Guinsburg, 1985). Sendo assim, podemos situar a prática de Rugendas numa tensão entre

ARRANHÕES.

PLÁSTICO SOBRE PLÁSTICO.

O COMPARTIMENTO ABERTO.

A MÁSCARA CAÍDA.

UM OBJETO DE FERRO
BRINCANDO NO CHÃO.

UMA CARTEIRA CHUTADA.

a formação acadêmica e a imaginação romântica (Luz, 2018). Esta fricção, à medida que se intensifica, leva o artista cada vez mais a deixar o espaço controlado do ateliê rumo ao ar livre, ainda que para realizar desenhos e aquarelas rápidos, mais tarde elaborados na comodidade do ateliê. Por conseguinte, embebido neste *zeitgeist*, Rugendas finalmente parte em 1824 para o interior do Rio e Minas Gerais com os outros membros da Expedição Langsdorff. Sua permanência junto ao grupo, todavia, foi curta se considerarmos os cinco anos de duração da expedição. Após um ano de trabalho acaba se desentendendo com o barão pelo caminho em Minas Gerais e é dispensado de seu posto, sendo obrigado, inclusive, a entregar todo o material produzido até então (Silva (org), 1997: 207-211). Sozinho, continua no país por outro ano a mais; mantém-se firme em seu propósito artístico e faz diversos desenhos ao longo do percurso que envolveu paradas no Rio de Janeiro e Minas Gerais além de uma escala na Bahia, de barco, durante o trajeto de volta para a Europa. Chegando lá, começa a dar tratamento aos desenhos produzidos de maneira “autônoma” com o intuito de publicar um livro. Um dos resultados dessa primeira viagem de Rugendas para o Brasil deu origem ao livro *Viagem pitoresca através do Brasil*, finalizado e lançado em 1835, em um momento que o livro de Debret também, fazia pouco, começara a circular. Seu livro de gravuras contou com textos, redigidos em colaboração com o escritor Victor Aimé Huber que, à semelhança de Debret, tenta dar conta do que não fica evidente na ima-

gem. Existe, no trabalho de ambos, uma preocupação inegável em dialogar com a corrente naturalista que orientava as pesquisas científicas do início do século XIX, estas sob a influência do cientista mais respeitado da época, Alexander von Humboldt, de modo a alcançarem a legitimação e difusão desejadas. Seus desenhos, sob esse aspecto, são considerados por seus pares tanto registros científicos, especialmente os de cunho botânico, quanto afluentes do Romantismo e do Neoclassicismo em sua idealização de paisagens, tipos, e cenas cotidianas. A arte se colocava a serviço da ciência. E, ainda que Hercule Florence, francês, membro da segunda etapa da Expedição Langsdorff, tenha inventado no Brasil um processo precursor da fotografia batizado por ele de *photographie* (1833) 3 anos antes de Daguerre apresentar seu *daguerréotype*, a fotografia, em incessante aprimoramento técnico, só irá se difundir a partir dos anos 1860 (Kossoy, 2002: 141-145). Isso, em parte, ajuda a entender o que se esperava dos artistas e de seus trabalhos durante viagens a lugares remotos e desconhecidos, especialmente no que diz respeito à América, o “novo” continente. Considerando que o desenho era visto como a maneira mais apropriada de se aproximar de uma forma encontrada na natureza, entende-se o por que da necessidade de artistas nas expedições científicas. Por outro lado, como dito acima, houve espaço para comportamentos disruptivos, ainda que tímidos e associados ao modelo de comportamento europeu. Não obstante, o academicismo das escolas de Belas Artes

A GINGA DOS COPOS
DESCARTÁVEIS EMPILHADOS
EM CIMA DE UM CARRINHO.
A PORTA ABAFADA
DO BANHEIRO.
A PÁ DE PLÁSTICO IMERSA
NO BALDE DE METAL CHEIO
DE GELO.
O CAFÉ DESPEJADO NUM
COPO PEQUENO DE ISOPOR.
AS PISCADAS DAS CORTINAS.

vigorará com força no Brasil até o início do século XX, quando será contestado por grupos ligados ao modernismo. Os *caminhares* de Debret e Rugendas, no entanto, mesmo endossados no começo por uma intenção científica, compatível com os valores da época, tornaram-se, com o passar do tempo, documentos históricos que foram anexados às narrativas de formação do país.

Agora, se nos deslocamentos de nossos dois exemplos anteriores podemos identificar um movimento voltado para fora, onde um olhar/testemunho filtra a realidade ao redor com o intuito de rerepresentá-la aos seus de maneira organizada e objetiva, em Henry David Thoreau, ensaísta e naturalista norte-americano contemporâneo deles, verificaremos o inverso, ou seja, um olhar introspectivo, voltado para dentro, e que usa a caminhada solitária como matéria-prima para uma reflexão crítica sobre os modos de vida que o cercam. Thoreau (1995) passou os anos entre 1845 e 1847 vivendo uma vida simples, por escolha, numa cabana construída por ele em Walden, uma área de natureza intocada próxima à cidade de Concord, no estado de Massachusetts. Sua experiência, contada no livro *Walden* (1854), é influenciada pela filosofia transcendentalista, tópico central no romantismo estadunidense, afluente do romantismo inglês e alemão (o qual Rugendas manteve contato), e que preconiza que cada indivíduo deve buscar uma relação original com o universo de modo a combater o conformismo generalizado presente na sociedade (Goodman, 2018). A experiência relatada no livro, entretanto, não é a de um isolamento total, senão parcial. Suas idas e vindas para Concord misturadas ao contato com os viajantes e moradores que circulavam próximo à sua cabana traziam companhia e um contraponto à sua vida solitária. Os transcendentalistas, como Thoreau, partiam da constatação de que a sociedade em que viviam era deficiente em seus modos de vida estabelecidos; eram críticos ao apego material excessivo, à escravidão e à forma como o governo norte-americano conduzia questões como o tratamento dispensado aos nativos e às guerras por território contra o México (Goodman, 2018). Baixo esse espírito de insatisfação, modos de vida alternativos deveriam se insurgir - a estadia temporária em Walden foi um experimento nessa direção. E, a despeito de seu retorno para a cidade, a experiência de vida em contato direto com a natureza foi marcante e decisiva para sua produção literária posterior sobre a caminhada. Thoreau apresenta, em 1851, a primeira versão de uma conferência intitulada *The Wild* durante um seminário no Liceu de Concord. A conferência, reescrita ao longo dos 9 anos seguintes, é publicada após a morte do autor em 1862 como um ensaio no jornal *The Atlantic Monthly* e com um novo título: *Walking*. Nesse texto, Thoreau discorre sobre a importância da natureza para a humanidade e sobre como caminhar nela pode ser uma poderosa ferramenta de reflexão e autoconhecimento, pois ele vê neste ato uma atitude espiritual para com o mundo que não seria possível na cidade, ou na vida em

UM CINTO DESCONECTADO.

UM PACOTE DE BISCOITO
AMASSADO.

UM MOTORZINHO MOENDO
CAFÉ OU ALGO PARECIDO.

O DESMORONAMENTO
DA LIXEIRA.

UM GIRO SECO.

sociedade (Thoreau, 2001). Para o filósofo norte-americano, a caminhada errante, aquela sem objetivos claros de chegada, fornecia *insights* sobre a vida que estariam descolados do conhecimento formal, o dos livros e geralmente concentrado nas bibliotecas. A imersão na natureza, assim, levaria a humanidade para um estado perceptivo aguçado e mais voltado ao presente. A caminhada errante era para ele, em última instância, um modo de vida alternativo às esferas de influência de instituições consolidadas e conceitos em vias de se consolidar, tais como a Igreja, o Estado e o Povo respetivamente. Thoreau vê com insatisfação a mudança na paisagem causada por cercas e mais cercas que impedem o caminhar livre e restringem o acesso à natureza, aqui vista como um bem comum e vital para o desenvolvimento do ser errante. No caso particular norte-americano, vale mencionar, uma parcela da população apoiava uma onda expansionista que ficou conhecida como a doutrina do Destino Manifesto (Howe, 2009: 705-706). Com ela, a noção de excepcionalismo norte-americano, caracterizada pela “virtude de seu povo e de suas instituições”, foi usada como argumento para legitimar a expansão do país para o oeste, cercando e se apropriando de vastas porções de terra dos povos nativos e os eliminando à medida que demonstravam resistência. A crença na excepcionalidade norte-americana, apoiada no puritanismo, era creditada a um desejo divino de difundir as instituições e modos de vida à imagem e semelhança dos existentes nos Estados Unidos (onde pregavam liberdade e democracia), considerados ideais, de modo a redimir as imperfeições do “Velho Mundo” (Ross, 1995: 22-23). Há na caminhada de Thoreau, portanto, um ato provocador, político em sua essência contestadora, especialmente se levarmos em consideração as forças antagônicas que uma simples caminhada no bosque era capaz de

mobilizar. A “América” que ele percorre não leva o nome de nenhum navegador, pois já é um lugar povoado por seus mitos. Comparando essas andanças com as de Rugendas fica evidente que seu interesse era menos científico, objetivo, do que sensível, como se caminhasse para se deixar tomar pela paisagem e, então, a partir dela, fazer o caminho de volta através da linguagem; Thoreau acreditava na influência da natureza sobre o ser humano e sua maneira de pensar a caminhada é tomada por um estado de espírito que, segundo ele, somente pode ser acessado em contato direto com os fenômenos naturais - o mesmo não ocorreria caso caminhasse pela cidade, lugar onde as distrações supérfluas causadas por um modo de vida alienado da natureza anulariam o desenvolvimento de uma percepção transcendental. Diante disso, ele chamou esse tipo de conhecimento apreendido na natureza de ignorância útil, ou “Belo Conhecimento”, espécie de conhecimento útil no sentido mais elevado (Thoreau, 2001). O que chamam de conhecimento, em geral, reforça o filósofo, é uma ignorância positiva uma vez que teremos sempre um conhecimento parcial de um todo; este lhe nomeia, por conseguinte, conhecimento negativo. O ponto mais alto que poderíamos atingir,

PASSOS FORRADOS COM CARPETE.

UM CELULAR LUTANDO.

UM TREMIDÃO.

O BALANÇO DA REDE.

UMA DESCARGA MOLE.

A BRITADEIRA CIRCULAR
E ENVELOPADA.

no entanto, não é o saber, mas a simpatia com inteligência. Daí a força incontestável da natureza para as caminhadas; é mediante esse encontro - entre a natureza e o caminhante - que uma conexão “espiritual” poderosa é efetivada, com efeitos diretos na realização de um ser que se destaca como alguém a pulsar numa frequência única, em contraste aos caminhantes urbanos alienados pela objetividade e artificialidade das movimentações na cidade.

Cruzando o Atlântico, na França dos anos 1860, 1870, residia um punhado de artistas que entraram para a história da arte como o grupo dos *impressionistas*; lá estavam pintores como Claude Monet, Berthe Morisot, Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, entre outros que, em comum, reuniam pesquisas nas quais compartilhavam, além de modos de pintar específicos, um conjunto de vontades articuladas que cada um dos membros alcançou em níveis distintos, todos, porém, eram devotados a um ideal de modernidade, encarnado pelo mundo do espetáculo, em oposição ao então corrente gosto oficial pela história, os mitos e os mundos imaginados (Schapiro, 2002: 22). O impressionismo não era propriamente uma escola, como o neoclassicismo ou o romantismo se fizeram, e sim um modo de pintar indiferente ao conteúdo representado; os temas eram considerados pretextos para uma arte da pintura, tons, pinceladas e a luz, os textos (Schapiro, 2002: 24). Essa posição, todavia, levou-os a um conflito com o público da época devido ao enraizado programa imagético tradicional, nobre no tema e rico em alusões que deveriam ser decifradas e compreendidas. Os primeiros passos do movimento, literalmente, foram dados ao ar livre, fora dos ateliês, onde os pintores podiam encontrar pretextos, ou temas, articulados tão somente pela afinidade que experimentavam no encontro imediato com a luz e as variações de cores percebidas. No impressionismo, o olhar está intrinsecamente conectado às representações pictóricas que nada mais são do que expressões de atitudes e interesses. Este é, em razão disso, diferente do olhar fisiológico; o olhar impressionista é um olhar que se debruça diretamente sobre a época em que vive e produz. Seu comprometimento radical com o visível a sua volta, continuamente em mudança, faz um contraste notável, por exemplo, com os pintores mais antigos que aranjavam suas composições antes de pintá-las (Schapiro, 2002: 28). Uma nova concepção do entorno, ou do ambiente em que se lançam, seja de um objeto, de uma pessoa, ou de uma paisagem, dá origem a uma atmosfera até então inédita na pintura onde a interação das cores do mundo lá fora, o mundo da experiência, é esteticamente experimentado também pelo espectador. Não obstante, alguns críticos da época consideravam o impressionismo uma arte superficial da retina e afirmavam que, por entenderem-se demais nas sensações, habitavam somente o presente (Schapiro, 2002: 50). Embora este comentário tenha sido proferido como uma crítica negativa, ele é eloquente em apresentar

A CATRACA GIRANDO.

UMA SIRENE PERTO.

UMA SIRENE DISTANTE.

A ELETRICIDADE ESCARLATE. UM COMPRESSOR EM ESPERA. SAPATOS ARRASTADOS NO PISO DE MÁRMORE.

as diferenças marcantes entre o olhar impressionista e a maneira clássica de pintar, consequentemente de “ver” o mundo. Este habitar o presente, sensação também compartilhada por Thoreau quando caminha só na natureza, é incompatível com a prática artística clássica, pautada, como vimos, no preparo de esboços e estudos minuciosos anteriores à execução da pintura, de intenções realistas, e no diálogo pictórico restringido a um modelo pré-concebido e hierarquizado de representação, vide o prestígio desigual entre gêneros de pintura e cenas. O que os impressionistas anunciam, ainda que de maneira desordenada e turva para seus detratores, é que está em curso uma mudança na sensibilidade estética. A vida nos aglomerados urbanos - Paris nesse caso - traz uma interação de corpos jamais vista; caminhar pela cidade sem ser reconhecido ou sem reconhecer ninguém durante uma tarde inteira parecia improvável décadas atrás. Enquanto isso, simultaneamente, a técnica fotográfica se alastra e põe em xeque o comprometimento da pintura com a realidade. Desse modo, em terras não mapeadas, vem à tona um ambiente contingente, dinâmico, no qual a luz, o ar e o clima passam a ser admitidos como componentes influentes na experiência do olhar e na construção da imagem.

Conquanto pesem as diferenças contextuais já mencionadas em outras passagens, pintar fora do ateliê, atitude característica da primeira leva de pintores impressionistas, não foi uma prática isolada no cenário artístico do Ocidente na segunda metade do século XIX. Georg Grimm (1846-1887), um experiente pintor alemão em sua segunda passagem pelo Brasil (como Rugendas, também formado na Academia de Belas Artes de Munique) é convidado em 1882, após uma aclamada participação numa exposição coletiva no Rio de Janeiro, para dar aulas de pintura de paisagem na Academia Imperial de Belas Artes (Silva, 2017: 3408-3409). As aulas ao ar livre propostas por Grimm foram recebidas como inovações na época, em especial quando se tem em mente o ambiente brasileiro artístico de então, dominado pelo discurso acadêmico. Entretanto, sua iniciativa demonstra, em conformidade com seus pares franceses, um certo desgaste na produção de telas históricas e, ainda mais, uma valorização da pintura de paisagem, considerada uma categoria menor

na estrutura acadêmica de ensino. A consagração de Grimm, por seu turno, chega através de uma medalha de ouro que recebe por uma de suas pinturas de paisagem na Exposição da Academia de Belas Artes de 1884, honraria dividida com outros dois pintores, Thomas Driendl e Giovanni Battista Castagneto, seu discípulo (Silva, 2017: 3409). As pinturas de Grimm chamam a atenção do crítico Gonzaga Duque (apud Silva, 2017: 3409) por conterem uma escala cromática mais intensa e viva, bem como a presença de uma luz mais límpida, solar, ao contrário das cores anêmicas e pálidas empregadas pelos pintores de outrora. Curiosamente, pouco tempo depois, a lua de mel de

CHINELOS ARRASTADOS
NO PISO DE MÁRMORE.

A LOUÇA BATENDO NA PIA.

TALHERES DE PLÁSTICO
ROÇANDO NO PRATO
DE VIDRO.

A CADEIRA ABRINDO.

COPOS SE BEIJANDO.

Grimm com a Academia se deterioraria devido aos conflitos internos motivados pelo descontentamento de outros membros com o método desviante do pintor alemão, o que o leva, por fim, a se afastar do ensino formal. Seus alunos, no entanto, o acompanham em seu novo destino, Niterói, onde se reúnem regularmente para pintar na praia da Boa Viagem e proximidades (Levy, 1980). Desses encontros nasce o Grupo Grimm, turma informal de artistas orientados pelo pintor homônimo, no qual destacam-se Antônio Parreiras, França Júnior, Castagneto e Hipólito Caron. Apesar de a pintura de Grimm ser transgressora no método, o mesmo não pode ser dito a seu respeito em termos de técnica e composição, ambas ainda bastante influenciadas pela formação acadêmica. A formalidade de suas composições e a fatura precisa deixam transparecer um empenho em alcançar um nível de realismo quase didático em relação ao que se vê. Uma pedra é representada como uma pedra, e não como a *impressão* de uma pedra; não há uma experiência do olhar no sentido perceptivo, de se deixar impregnar pelas impressões causadas pelas

luzes e cores variáveis da paisagem ao longo do dia. De todo modo, o passo para fora, mesmo que modesto, trouxe para a vista de todos o paisagista-errante, aquela figura, por assim dizer, limítrofe de sua época. Ele está, enquanto produz, a pendular em movimentos irregulares que ora se aproximam da estabilidade que uma formação tradicional proporciona, inclusive em termos de aceitação social (mais prestígio, mais encomendas também, por que não?), e ora flertam com uma visão etérea, ainda dispersa, de um mundo porvir que se fará presente por meio de ideias que vão ganhando corpo aqui e ali.

A pesquisa e o olhar impressionista geraram transformações irreversíveis no modo como a arte era praticada por artistas e apreendida pelo público. A partir de suas inovações estéticas, entre elas a afirmação do artista como um ser senciente, aberto a experimentações em desfavor das tradições, fundou-se um marco consensual na história da arte: a arte moderna. Sem querer entrar nos meandros e peculiaridades da sucessão de movimentos artísticos impulsionados pelas novas perspectivas que se formaram na virada do século XIX para o século XX, a fim, é claro, de manter o foco na caminhada, peço que me acompanhem em nossa próxima parada.

O silêncio havia abandonado os céus do norte. Atravessada, pela primeira vez, por grandes máquinas voadoras, a imensa abóbada celeste se transformara num palco de batalhas ferozes e explosões ensurdecedoras. Estava em curso a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), uma guerra, a princípio, programada para ser rápida; a razão, levada às últimas consequências, disseminou um aparato de guerra brutal, metralhadoras, armas químicas e bombas estavam na ordem do dia.

O SACO CHEIO
 BATENDO NA PORTA.
 A MESA BALANÇANDO.
 UM CORTE.
 A MÃO GRUDADA NA
 MESA ENVERNIZADA
 SE DESCOLANDO
 ABRUPTAMENTE.

OS DEDOS QUE TOCAM A TELA DO CELULAR. O PASSO SUPRIMIDO.

Era abril de 1916 quando alguns jovens artistas refugiados passaram a se encontrar com frequência numa taverna em Zurique, cidade suíça que gozava da neutralidade do país no conflito. Desiludidos com a guerra, se rebelaram contra os valores burgueses, a literatura e o pictórico em voga. Na taverna, mais tarde chamada de Cabaret Voltaire, o grupo heterogêneo de artistas vindos da Romênia (Tristan Tzara e Marcel Janco), Holanda (Adya e Otto von Rees), Alemanha (Hugo Ball, Emmy Hennings e Richard Huelsenbeck), Suíça (Sophie Taeuber-Arp) e Alsácia (Jean Arp) - território em disputa pela França e a Alemanha - passava o tempo improvisando e experimentando uma espécie de sincretismo artístico (som, poesia, colagem, pintura, leituras, etc), fusão provocadora entre vida social e arte: dada (Dada, 2005). Suas atividades encontravam paralelo na cidade de Nova York, pouco antes, em 1915, onde os artistas Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Beatrice Wood e Elsa von Freytag-Loringhoven também levantavam questionamentos sobre o *estatuto* da arte (Brito, 1999: 28). Contudo, é na performance (apesar de não utilizarem esse termo) que o grupo suíço vai se realizar plenamente; seus integrantes enfatizavam a contradição, a revolta e a insubordinação em suas ações (Benaiteau, 2005: 782-783). E, comparado aos movimentos das vanguardas históricas que o influenciaram como o expressionismo e o futurismo italiano, o dada radicalizaria sua porção insurgente, antiartística para os padrões instituídos. Isso significa, implicitamente, que novos conceitos estavam sendo experimentados e incorporados ao léxico artístico. Isto é, suas ações ganhavam legitimidade à medida que encontravam respaldo numa crítica gestada no interior do campo da arte, relacionando-se, para tanto, com seu passado ao mesmo tempo que projetavam um futuro viável.

Os encontros no Cabaret Voltaire duraram cerca de 6 meses, e findado esse período de experimentação coletiva o grupo se dissolveu e se alocou em diferentes países formando uma rede de pequenos núcleos multinacionais. Uma das experiências dada que ocorreram posteriormente e que nos interessa em particular se deu em Paris, em abril de 1921. Ela nos interessa por dois motivos: primeiro, por envolver uma ação artística que é uma caminhada e, segundo, por influenciar outros movimentos que se sucederam no Norte em meados do século XX - o surrealismo e o situacionismo - e que também fizeram, cada um a sua maneira, contribuições para o repertório da caminhada enquanto prática estética.

A ação aludida reuniu 13 artistas, entre eles André Breton, Louis Aragon e Tristan Tzara, que se organizaram e criaram uma peça gráfica para a divulgação da primeira caminhada dada, chamada excursão-visita, na igreja de *Saint Julien le Pauvre*, escolhida por ser um lugar “banal” da cidade,

A PEDRA QUE MALDIZ.

UMA COLHER TOCANDO
O FUNDO DE UMA
XÍCARA VAZIA.

A TEMPESTADE NO COPO.

DOIS TELEFONES TOCANDO
POR MOTIVOS DIFERENTES.

UM OBJETO LEVE SE
ESFREGANDO NO BALCÃO
DE ALUMÍNIO.

O ARREMESSO.

conhecido e de fácil acesso. Das outras visitas anunciadas no impresso esta foi a única que se concretizou. Uma vez em seu destino, na ausência de uma programação que não fosse caminhar pelos jardins e o entorno da igreja, os artistas estavam livres para fazer o que bem entendessem. Por esse motivo, creio ser este um marco simbólico que expande a relação da caminhada não só com outras práticas artísticas mas que também a coloca, enfim, como uma prática artística em si. Neste momento não está mais em evidência o pintor que busca estímulos ao ar livre para elaborar seus quadros, dentro ou fora do ateliê, ou o paisagista que tenciona a passagem do dia mediante um emaranhado de cores e luzes. É uma caminhada sem motivos (ou que tenta se contrapor à razão), mas não sem sentido. O caminho é claro: caminhar atento ao inesperado, ao acaso, contra a lógica e as convenções sociais (a arte incluída) vigentes. Existe, sem embargo, uma dose de ironia na pro-

posta de caminhada dadaísta. Se por um segundo alguém se convencer da seriedade da excursão-visita, bastará uma leitura cuidadosa do folder de divulgação para se deparar com o *nonsense* de algumas frases que aparecem sorrateiras lá e cá cavando espaço na diagramação do texto: “obrigado pelo fuzil”, “lave seus seios como as suas luvas” ou “a propriedade é o luxo do pobre, seja sujo”, etc (Dada, 1921). O encontro, segundo André Breton, foi um fracasso de público. O mesmo Breton, médico de formação com experiência de atendimento a feridos na Primeira Guerra e bastante influenciado pelo pensamento freudiano, escreve o Primeiro Manifesto Surrealista (1924) poucos anos depois da primeira e única caminhada dada; o longo manifesto, de escrita ensaística, caracteriza o rompimento definitivo de Breton com o dada. O surrealismo, ou sobre-realidade, conceito misto que engloba sonho e realidade, tipo de “realidade absoluta”, é o termo aventado pelo artista normando para incluir o inconsciente na pauta das experimentações artísticas (Breton, 2001: 28). Impactado com as possibilidades de invenção que se oferecem a partir dos sonhos, vê neles um mundo desconhecido, praticamente intocado. O sonho, segundo Breton, é um espaço por conhecer que conta com uma autonomia inventiva de grande potencial para o fazer artístico quando comparado ao consciente “sobrecarregado de sanções” (Breton, 2001: 26). Para se aproximar desse inconsciente, Breton e outros expoentes do movimento, como Louis Aragon e Philippe Soupault, desenvolvem e praticam sistematicamente a escrita automática. A escrita automática se baseia, sobretudo, na ausência de premeditação e de finalidade. Ela consiste num “jorro” de palavras que “não pretendem ser mais do que trampolins para o espírito de quem ouve” (Breton, 2001: 51). Nesse fluxo autômata, e afluente da escrita automática, despontam as caminhadas surrealistas, ou deambulações, atividades que primam pela desorientação e pela entrega ao inconsciente durante o percurso (Edelweiss; Paese, 2017: 57-58). As deambulações são guiadas pela ideia de um *acaso objetivo*, hipnótico, sem controle, e realizadas a fim de potencializar um estado psíquico adequado para desvelar o inconsciente.

UM JOELHO INQUIETO.

A MESA-TRAMPOLIM.

ÁGUA LADEIRA ABAIXO.

METROS DE FIOS ENROLADOS
EM SEGUNDOS.

LENTE POLIDAS NA HORA. O DRIBLE VENTILADO.

Começaram a fazê-la no campo, dando um ar lúdico e onírico a seus passos, desejosos por se reencontrarem com as origens remotas da infância, para, em seguida, se jogarem de cabeça na cidade, espaço compreendido pelo grupo como um organismo vivo e pulsante. Desse modo, através da prática da caminhada urbana, os surrealistas almejavam penetrar no inconsciente da cidade para acessar outros mundos, e também com isso, simultaneamente, tentar anular quaisquer interferências do ego no processo, liberando-os tão somente para o momento ou ato inventivo.

Também afetado pelas teorias psicanalíticas de Freud, Flávio de Carvalho fez ações pioneiras que envolveram a caminhada no Brasil. Engenheiro civil de formação, Carvalho demonstrou um pensamento artístico múltiplo, movente, e por isso de difícil categorização. Em sua *Experiência n.2* (1931), diferente dos surrealistas que estimulavam um estado de “inconsciência” na caminhada para acessar outras visões de mundo (não entrarei no mérito do êxito do método), o artista propõe uma caminhada para observar o comportamento alheio ou, como escreve, a psicologia das multidões (Carvalho, 2001). Assim, de maneira premeditada, Flávio de Carvalho escolhe participar de um cortejo religioso com a intenção de examinar a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana” (Carvalho, 2001: 4); seguindo o plano, Carvalho se junta a uma procissão de Corpus Christi, no centro da cidade de São Paulo, vestindo um boné de veludo verde e se põe a caminhar na direção contrária à multidão. O gesto aparentemente banal de vestir algo na cabeça e caminhar contra o fluxo de um grupo de pessoas soa inofensivo hoje, no entanto, naquele contexto, o desrespeito em relação às normas comportamentais vigentes era tamanho e grande o suficiente para gerar uma aflição extrema entre os fieis presentes. O artista, depois de muitas discussões, intimidações e fugas em zigue-zagues relatadas em seu livro sobre a experiência, teve que sair da procissão escoltado pela polícia. No livro, ainda que não mencione nenhuma vez a palavra arte ou artístico em sua narrativa (Osorio, 2009), Carvalho demonstra uma vocação experimental que seria fortalecida mais tarde em outras iniciativas. Outra delas, notória por exercer críticas aos padrões normativos instituídos e que usa a caminhada para *se dar a ver*, foi o *New Look Tropical*, ou *Experiência n.3*. Após uma série de artigos sobre moda e vestuário publicados no jornal Diário de São Paulo em 1956, Carvalho decide coroar a temporada reflexiva com uma passeata-desfile. Para ela o artista confeccionou um traje que julgava adequado para o homem tropical, mais leve e ventilado do que os ternos e sobretudos europeus usados no país;

falava-se de um homem que usava saia (assunto de saída polêmico para uma sociedade em sua maioria conservadora e religiosa) e

A PÁGINA QUE QUER VIRAR
MAS A TAMPA DA CANETA
NÃO DEIXA.

A FRUTA ESPREMIDA.

A GAVETA ABERTA.

TALHERES DE METAL
SALTANDO NO PRATO
DE PORCELANA.

A BUZINA TOXINA BUZINA.

A PORTA DE AR.

tecidos porosos para facilitar a transpiração. A caminhada, em FC, propélice de suas ações e essencialmente urbana, não se furta à ambiguidade, porventura artística, de atrair e repelir reações diversas. Seu caminhar é uma atitude voltada para prospectar novos lugares habitáveis. Quanto a isso, para Luiz Camillo Osorio, o habitar o mundo de Flávio de Carvalho está relacionado a uma “disseminação da questão artística através do campo ampliado da experiência humana, ou melhor, a arte como um fazer, que é também uma interrogação sobre as possibilidades do ser do homem no mundo” (2009: 18). Flávio, consciente, elabora as perguntas e segue em frente, deixando as respostas para o caminho.

Retornemos à França mais uma vez. Herdeiro das primeiras práticas artísticas caminhantes na cidade, Guy Debord contribui para o pensamento sobre a caminhada com o conceito de deriva e a ideia de jogo urbano encampados pelo movimento Internacional Situacionista (1957), fundado por ele, que pensa a cidade como um lugar lúdico e discute a situação ou momento encontrado como obra, entendendo que “não há uma obra situacionista, mas um uso situacionista da obra” (Debord, 1997). Nesta circunstância, a caminhada irrompe como uma leitura crítica de uma

paisagem que se inscreve definitivamente na história: as grandes cidades (Jacques, 2014). A arquitetura em grande escala, espetacular, as avenidas largas, os trens, aviões, bondes, carros e a alta densidade demográfica nos centros urbanos jamais haviam sido experimentados pelas gerações passadas. Nesse ritmo, em convergência com as inovações tecnológicas, viriam necessidades inéditas de organização do campo social. Imposto de cima para baixo, o planejamento urbano era guiado pelo funcionalismo moderno que compartimentava e ordenava áreas da vida social. Assim, contra este pano de fundo, se rebela o andarilho à deriva, caminhante em descompasso com a promessa de um progresso implacável que desconsidera, muitas vezes, singularidades existentes, e com a racionalidade exacerbada dos planos urbanísticos impositivos. A deriva, para Debord (1958), consiste numa técnica de passagem rápida por vários ambientes e envolve um comportamento lúdico-constructivo, atento aos seus efeitos psicogeográficos. Isto é, ao deixar levar-se pelas solicitações do terreno e pelos encontros que a ele corresponde, o derivador percorre, igualmente, zonas psíquicas, ou microclimas. Na teoria da deriva de Debord o aleatório fica deslocado, posto que não é determinante para o deixar levar-se. Há, contudo, uma contradição assinalada pelo autor no deixar levar-se da deriva. Ela envolve um tipo de conhecimento que é atingido mediante o domínio das variáveis psicogeográficas, mas que também continua aberto ao cálculo de suas possibilidades. A deriva produz conhecimento que não chega a se cristalizar porque se faz e refaz em movimento no contato com as correntes psicogeográficas dispersas pela cidade; o conhecimento

UMA GARRAFA DE ÁLCOOL
EMBRULHADA EM SACO
PLÁSTICO.

AS PERNAS BALANÇANDO.

O ATRITO DO COTOVELO
APOIADO NA MESA.

A CANETA QUE NÃO PEGA
ARRANHANDO O PAPEL.

A VIBRAÇÃO DOS TALHERES.

da deriva é um *devoir*, daí o caráter contraditório para uma lógica que vê com desconfiança uma ideia de conhecimento que se abre, inconcluso ou caótico na língua dos críticos (se é conhecimento como pode mudar a cada segundo?). Em outras palavras, talvez caiba aqui uma aproximação com o pensamento de Heráclito, o filósofo pré-socrático para quem tudo flui e a quem é atribuído o famoso aforismo: tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti (D12) (Pré-socráticos, 1996: 25).

Enquanto isso, no Rio de Janeiro dos anos 1950/1960, Hélio Oiticica desenvolvia uma pesquisa bastante original que o levaria para as ruas também, mas por motivações, como veremos, distintas do - chamaremos daqui em diante - núcleo caminhante europeu (dadaístas, surrealistas e situacionistas). 1959 foi um ano simbólico para HO; nele, adere ao neoconcretismo, grupo de artistas do Rio que se opunha ao projeto construtivo ortodoxo paulista, concretista, liderado por Waldemar Cordeiro, e ano em que também apresenta os *Bilaterais*, estruturas-cor no espaço e no tempo (estrutura em madeira, pintada a óleo e conectada ao teto com fios finos, dando a impressão de estar levitando), expandindo, em definitivo, seu gesto artístico para fora da superfície do quadro (Oiticica, 2008: 130). Oiticica aprofundaria esse movimento virtual da cor ligado à estrutura da obra em seus trabalhos seguintes, como vemos, por exemplo, nos *Núcleos* (1960), *Relevos Espaciais* (1960), *Penetráveis* (1960) *Projeto Cães de Caça* (1961), *Bólides* (1963), até chegar aos *Parangolés*, uma de suas propostas mais radicais, em 1964, e já fora do grupo neoconcreto desde 1961. Os *Parangolés* são marcantes na construção do pensamento oiticiquiano à medida que a estrutura-cor passa a ser incorporada pelo espectador, agora um coautor, que não somente funde-se à obra como lhe dá vida e sentido, através de seus movimentos, fazendo com que o trabalho *aconteça*. O trabalho, portanto, só existe quando o corpo e as capas/estandartes/tendas estão amalgamados pela experiência e se transmutam em cor-po. Os *Parangolés*, geralmente associados à dança, são precursores de um movimento inventivo que em HO atingiu o ápice com o seu conceito tardio de *delirium ambulatorium* (1978). Em prática há tempos, o delírio ambulatório de Hélio é uma espécie de estado de atenção subjetiva ao entorno visando situações criativas em potencial (Anjos, 2012). Seu caminhar é sem linearidade, um *vaivém* para poetizar o urbano (PHO, 1978). Essa maneira de conceituar o delírio ambulatório, por sua vez, nos remete ao deixar levar-se da deriva situacionista; menos pela incerteza dos deslocamentos, para onde ir, ou o que fazer, questionamentos comuns também aos outros grupos do núcleo caminhante europeu, e mais pela entrega a um estado de atenção agudo às situações potencialmente criativas encontradas na rua. No entanto, embora existam semelhanças conceituais nos procedimentos, eles possuem gêneses distintas.

O ECO.

A PORTA ABERTA.

BOLAS DE BORRACHA
SE CHOCANDO CONTRA
RAQUETES DE MADEIRA.

LATAS CHACOALHANDO
DENTRO DE UM
SACO PRETO.

UM PAR DE RÁDIOS LIGADOS
SEM SINAL DE SINTONIA
ENTRE AMBOS.

Enquanto o caminhar de HO dá seus primeiros passos para fora do quadro a partir de uma leitura particular do abstracionismo de Kasimir Malevich, Piet Mondrian e Paul Klee, os situacionistas colocam como o cerne de sua problemática a relação da arquitetura moderna e do planejamento urbano com o sujeito moderno. A arquitetura, contudo, não é um assunto ignorado por Oiticica, como fica evidente em seus *Penetráveis* e em sua experiência ambulatória na Mangueira, mas alinhavada à discussão de uma tradição construtiva - que ele estende (Jacques, 2011). A organicidade observada por Hélio nas comunidades cariocas dá o tom de sua pesquisa construtiva na qual o artista busca ressignificar a intrincada rede de materiais, gestos e formas constituintes do meio através de proposições artísticas emancipatórias do sujeito. Sobre *Tropicália* (1967), um dos penetráveis mais conhecidos de Oiticica, Waly Salomão (2015: 58) comenta que além de ser uma projeção à sua frente do mundo percebido, ela “não é o decalque da experiência arrefecida; é uma sintética pílula concepcional”. HO em nenhum momento tenta restituir a experiência das ruas, dos becos ou das vielas que encontra; o que ele faz é construir um novo ambiente fundamentado nos caminhos percorridos. Com efeito, o caminhar de Hélio é labiríntico, mas no sentido mais próximo da palavra de origem inglesa *maze*, tipo de labirinto que comporta diversas entradas e saídas, ao invés de *labyrinth*, estrutura com um ponto central e uma entrada e saída.

Lygia Pape, amiga de Oiticica desde o Grupo Frente, também se embrenhou na arquitetura do subúrbio e das favelas do Rio de Janeiro,

notadamente no Complexo da Maré. Lá realizou caminhadas com seus alunos do curso de arquitetura fora do ambiente universitário no decorrer dos anos 1970. Na Maré, em texto de 1972, Pape (2018: 241) se mostra intrigada com as soluções adotadas pelos moradores, chamados por ela de “projetistas-construtores”, para superar as adversidades decorrentes do meio e da vulnerabilidade econômica. Na época, os habitantes da Maré, como sugere o nome, uma área de mangue suscetível a inundações por conta da oscilação das marés, construíam suas casas em cima de palafitas, assim como os caminhos que conectavam as casas e as casas à parte seca. A artista, então, reconhece nesse método construtivo um “fazer espontâneo de duração improvável” (Pape, 2018: 239) que vai lhe interessar para pensar outras interpretações de mundo. Dessa forma, o caminhar de Lygia Pape e de seus alunos que se movem sobre as estruturas (visíveis e invisíveis) da habitação popular não é um fim em si, mera especulação visual ou, cilada maior, uma estetização da pobreza, mas um modo de entrar em contato com “a criação e as suas diferentes formas de manifestação” (Pape, 2018: 239). É inegável que esta conjuntura escancara a carência de políticas públicas inclusivas e dignificantes voltadas para uma parcela da população marginalizada, propositalmente apartada das zonas mais abastadas

BOLAS DE BORRACHA
SE ESBORRACHANDO
EM RAQUETES DE MADEIRA.
CAMISAS FLAMULANDO.
A ESPUMA VARRENDO
A AREIA.
UMA FRITADEIRA
GRANDE E MUITO QUENTE
FUNCIONANDO QUASE
NA SUA CAPACIDADE TOTAL.

UMA BARRA DE FERRO TREMENDO.

que usufruem de sua oferta abundante de mão de obra barata. Por conseguinte, Pape enquanto professora e artista, ao reconstruir posteriormente casas populares com seus alunos a partir desse vocabulário construtivo percebido durante as caminhadas, visava uma articulação entre as memórias, do corpo e dos sentidos, e do espaço observado.

Do período relacionado acima, outras três caminhadas, não menos importantes por serem investidas pontuais dentro de pesquisas criticamente mais consolidadas, merecem nossa atenção. São elas a caminhada de Guilherme Vaz, em *Sapatos Quentes* (1969), a de Cildo Meireles, num trabalho da série *Arte Física* intitulado *Cordões/30km de Linha Estendidos e Recolhidos* (1969), e a de Artur Barrio, em *4 Dias e 4 Noites* (1970). Em seu deslocamento experimental, Guilherme Vaz, artista mais conhecido por sua pesquisa artística sonora, empreende uma caminhada em direção ao MAM (RJ) onde logo que chega oferece sua camisa suada ao público e, ato contínuo, descalça os sapatos para vesti-los em suas mãos. O suor de Vaz, fluido indissociável do corpo que o expelle, vai além de um vestígio corporal de um corpo caminhante que troca calor com o meio externo; ele se configura, sobretudo na entrega da camisa a um dos espectadores da ação, como o vestígio/vontade poéticos de um esforço interior do artista para acercar-se do público. Enquanto isso, ao vestir em suas mãos os sapatos utilizados na caminhada, Guilherme Vaz, não sem uma pitada de ironia, inutiliza as mãos ao passo que libera os pés para um contato direto com o solo, dessa vez sem intermediações. As mãos calçadas perdem a referência dos dedos e viram um só volume homogêneo. Os dedos das mãos, como sabemos, são responsáveis por uma destreza específica que permitiu à espécie humana uma série de inventos que foram aos poucos instrumentalizando a vida cotidiana. Com elas calçadas, portanto, estaria Guilherme Vaz abrindo mão de sua precisão tecnicista para revelar um corpo deslocado, ou melhor, um corpo artístico? Um corpo que, não estando sem rumo, seria a própria ausência de rumo? Vaz, no que lhe concerne, articula o trabalho como um “exercício filosófico sobre entrega e desapareço” (Manata, 2016: 29).

Cildo Meireles reúne sob o nome genérico *Arte física* uma série de projetos que envolvem situações territoriais que são esmiuçadas desde perspectivas geológicas, geográficas e históricas. No projeto *Cordões/30km de Linha Estendidos e Recolhidos* (1969), um dos poucos realizados, Cildo caminha pelo litoral de Paraty em direção à Tarituba estendendo uma linha na ida para depois recolhê-la no caminho de volta. Tendo em mãos a linha recolhida e compactada, Meireles a coloca no interior de uma caixa de madeira que contém um mapa da região com o perímetro demarcado da caminhada afixado na parte de dentro da tampa, de modo que com a caixa aberta seja possível ver tanto o mapa

UMA BOBINA HISTÉRICA.
UM MOTOR ATRASADO
MEIA HORA.
UMA RODA ENTRANDO
E SAINDO DE UM BURACO
EM MILÉSIMOS DE SEGUNDOS.
DUAS HÉLICES GIRANDO
COM FORÇA NO SENTIDO
ANTI-HORÁRIO.
O DISPARO.

quanto o vestígio físico da ação. De acordo com o artista, a ação é “um diálogo entre o corpo e a matéria, mas sendo ambos matéria-prima” (Fernandes (ed), 2013: 92). Logo, não se trata de um Teseu que desenrola um novelo de lã para não se perder no labirinto do Minotauro, visto que o caminho é livre e desimpedido, sem encruzilhadas, mas de um movimento que dá vida à linha e o conecta com a paisagem em si. A presença do corpo do artista é indispensável para manipular os sentidos da caminhada. No ir e vir do estender e comprimir o fio reside uma respiração simbólica entre a demarcação do tempo vivido e sua sedimentação na matéria. O desenho caminhante de Meireles é produzido com o tempo pelo corpo que o estrutura.

Já Artur Barrio é o autor de um dos trabalhos com caminhadas mais conhecidos, quiçá o mais mítico entre eles justamente pelo registro questionável do acontecimento. Trata-se de *4 Dias e 4 Noites* (1970), caminhada alucinada do artista de duração indicada no título pelas ruas do Rio de Janeiro. A formalização do trabalho, um caderno com as páginas coladas e o título escrito à mão na capa, contribui para uma aura especulativa em torno do que foi feito ou pensado pelo artista, uma vez que não se encontram por aí relatos confiáveis sobre a ação. Há mesmo quem diga que o trabalho nunca foi realizado.

Coincidências à parte, tanto Barrio, quanto Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Hélio Oiticica fizeram parte da lendária exposição *Infor-*

mation no Museu de Arte Moderna de Nova York, organizada em 1970 por Kynaston McShine, curador negro nascido em Trinidad & Tobago. Os 4, inclusive, foram os únicos residentes no Brasil a serem convidados para a mostra coletiva que foi concebida para forjar um panorama internacional relevante de jovens artistas. O escopo curatorial optou por concentrar esforços no que o curador definiu como o “estilo” mais evidente daquele momento, de todo afetado por mudanças paradigmáticas na comunicação e na mobilidade crescente (McShine, 1970: 1). Mesmo que não mencione a palavra conceitual em seu texto no catálogo da exposição, McShine está interessado no que se convencionou chamar de arte conceitual e nos conceitualismos EUA afora que se desdobraram em proposições que ampliaram as noções de arte e do fazer artístico frente às novas mídias que excediam, e muito, o alcance de uma exposição de arte. Num mundo bombardeado por imagens poderosas - em 1969, por exemplo, o homem pisa na Lua - alguns dos artistas participantes simplesmente caminham; e, nesse choque de velocidades, o que significa um artista que se volta para o seu corpo buscando estimular uma consciência corporal por meio de sensações imediatas? Dos 96 artistas convidados, além dos que mantinham vínculos com o Brasil, 6 outros, ao menos, possuem o deslocamento a pé como um aspecto ou recorrente ou perceptível em

A CHAVE GIRANDO
NA FECHADURA.

O TAPETE AVOADO.

AS BOLHAS DE SABÃO
ESTOURANDO NA PILHA
DE LOUÇA SUJA.

O CAFÉ PASSADO NA
MÁQUINA ITALIANA.

A MOCHILA PESADA
QUE TOCA O CHÃO.

UM TAPA MURCHO NO VIDRO.

seu trabalho, são eles: Vito Acconci, Carl Andre, Robert Morris, Robert Smithson, Richard Long e Hamish Fulton. Long e Fulton vão mais além e usam a caminhada como um eixo estruturante de toda sua produção plástica.

A existência de uma pesquisa curatorial e exposição desse porte, já em 1970, nos chama atenção para uma outra questão que envolve e distingue as caminhadas do Norte e do Sul, se assim as nomearmos. Mais uma vez, se as caminhadas são indistinguíveis enquanto ato físico, pois quem caminha no Butão também caminha no México, o mesmo não se pode dizer para o caminhar enquanto prática estética. A caminhada incorporada ao léxico artístico por um punhado de artistas da segunda metade do século XX envolve elaborações distintas do espaço dito expositivo. O contraste é notável se confrontarmos a experiência dos artistas norte-americanos e europeus no cubo branco institucional - tradicional espaço expositivo consolidado na modernidade como o espaço idealmente “neutro” para a exibição de trabalhos - com a experiência de artistas sul-americanos que se engajavam, em sua maioria, diretamente nas ruas. Isto posto, se naquele momento para os artistas brasileiros com um viés mais experimental o ato de investir em realizações fora dos espaços tradicionais de arte como museus e galerias era quase uma regra, vide o frágil sistema de circulação de arte estabelecido no país e a ditadura militar que restringia as liberdades individuais, de outra forma, para os artistas norte-americanos a presença considerável e o posterior desgaste do cubo branco parecem ter favorecido uma busca por alternativas no lado de fora.

Em *Last Ladder* (1959) Carl Andre procura salientar e revelar o espaço expositivo colocando sua escultura em cantos, paredes e no chão fazendo com que o espectador tome consciência da estrutura que o circunda. Desta feita o observador se torna um elemento importante na constituição dos trabalhos de arte porque é por meio da sua percepção dos objetos no espaço que a área é posta em evidência. Mais à frente em sua pesquisa, durante os anos 1960, Andre começa a produzir esculturas em que a mediação tradicional com o solo, feita pela base, é cancelada mediante o achatamento total da peça. São chapas de metal quadradas colocadas no chão que sugerem a escultura como forma de percorrer o espaço. Essa observação sobre o espaço da escultura seria um prenúncio de novas perspectivas criadas a partir da implosão do cubo branco. Não obstante filósofos e historiadores da arte tais como Arthur Danto e Hans Belting começaram a detectar um certo esgotamento na linha narrativa da história da arte a partir dos anos 1960. Robert Smithson foi um dos que escreveram a respeito do assunto. No texto *Towards*

the development of an air terminal site (Smithson, 1996: 52-60), publicado em 1967, o artista afirma que

A MÚSICA QUE VAZA
DO ALTO-FALANTE.

A MOCHILA ENTREABERTA;
A HESITAÇÃO.

A MAÇÃ MORDIDA.

A PAÇOCA ENGASGADA.

A LIXA NAS UNHAS.

A REVOADA DE PÁSSAROS
ANUNCIANDO A CHUVA.

“em termos de arte, o “*Site Selection Study*” está apenas começando. A investigação de um *specific site* permite que se extraíam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta.(...) Não se deve *impor*, mas *expor* um site - ser dentro e fora dele.(...)” (Smithson, 1996: 60). Em outro trabalho de 1967, *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (Smithson, 1996: 68-74), realizado em sua cidade natal, Passaic, Smithson narra uma visita à cidade enquanto fotografa estruturas encontradas pelo caminho, muitas em construção, industriais, ou relacionadas à arquitetura, e reflete sobre as potencialidades pré e pós-históricas desse lugar periférico que considera desprovido de um passado racional e fora dos “grandes acontecimentos” da história (Smithson, 1996: 72). Interessado em entender a sucessão de tempos contidos na paisagem urbana e os seus desdobramentos no corpo, Smithson vai até as leis da termodinâmica para tentar apreender as modificações ao seu redor. Encontra na entropia, medida de desordem das partículas de um sistema físico, um alicerce teórico que o ajuda a pensar o caos urbano. As alterações na paisagem testemunhadas pelo artista o fazem perceber a irreversibilidade dos processos em andamento por conta da impossibilidade de se voltar ao mesmo estágio de ordem conhecido antes. Numa outra passagem do texto *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey* (Smithson,

1996: 74) dá o exemplo de uma caixa de areia com duas cores, cada uma ocupando uma metade, uma preta e outra branca e pede para que o leitor imagine uma criança correndo em círculos na mesma direção até que a caixa de areia fique cinza. Em seguida para que imagine a criança correndo na direção oposta e desta forma perceber que a areia não voltará a se separar numa metade preta e outra branca, mas continuará cinza. Esta é a irreversibilidade entrópica de que fala Smithson quando se refere à paisagem da cidade.

É possível, como Richard Long demonstra em *A line made by walking* (1967), pensar a caminhada em si como um ato escultórico. No registro do trabalho podemos ver os vestígios de sua ação na imagem centralizada de uma linha atravessando um gramado. A linha provocada de maneira planejada, sedimentada pelo andar retilíneo contínuo, durará somente o tempo das plantas se recomporem. Hamish Fulton, artista inglês da mesma geração de Long e Smithson, considera as experiências reunidas por meio de suas longas caminhadas impossíveis de serem passadas adiante ao público. Segundo ele um objeto não pode competir com uma experiência (Fulton, 2002). Na formalização de seus trabalhos vemos apenas fotografias de paisagens, palavras, frases e números fazendo alusão ao caminho percorrido, à altura do pico conquistado, aos dias passados que, no conjunto, muito lembram poemas visuais concretos. Cria-se uma nova experiência a partir de outrem.

UM ESTALIDO OPORTUNO.

AS SOLAS DE BORRACHA NA
PEDRA QUENTE.

O PÉ MARCANDO A
PULSAÇÃO DA QUEDA.

AS ASAS VELOZES DO
PÁSSARO QUE PROCURA
ALIMENTO E SE ASSUSTA
AO PERCEBER O MENOR
MOVIMENTO ALHEIO.

A DESCONFIANÇA DO PÁSSARO.

Fulton, iniciado como escultor, se considera um *walking artist* em detrimento do termo *land artist* porque, ao contrário do movimento surgido nos EUA, seu impacto na paisagem é mínimo, senão imperceptível (Obrist, 2019). Long, próximo conceitualmente, crê que sua prática consiste no ato mesmo de caminhar, na realização da experiência (Careri, 2015: 113). Expande-se o conceito de escultura antes relacionado à arquitetura para abarcar a paisagem e o percurso (Krauss, 1984). Em comum, tanto a dupla Long e Fulton quanto Smithson percebem a paisagem como uma mídia; um espaço para ser atravessado pela experiência. Travessia que traz à tona o espaço presente como resultado do acúmulo desigual de tempos (Santos, 1996).

Fora do eixo das Américas e da Europa, o grupo de artistas soviéticos *Kollektivnye deistviia* (Ações Coletivas), formado em 1976, também se envolve na paisagem a partir de caminhadas, dessa vez coletivas e com convidados/participantes de fora do grupo. As ações acontecem nos arredores de Moscou, em lugares abertos, menos monitorados pelas autoridades, e portanto mais favoráveis ao desenvolvimento dos objetivos artísticos do grupo, tais como explorar a natureza do evento estético e sua relação com outras artes performativas (leitura de poemas, música de vanguarda, meditação zen budista e o ritual ascético ortodoxo russo), além de problematizar a tênue fronteira entre as práticas de arte e a vida cotidiana (Kalinsky, 2012: vii). Em *Appearance* (1976), primeiro trabalho de título sugestivo, os quatro artistas do núcleo fundador do grupo, Andrei Monastyrski, Lev Rubinstein, Nikita Alekseev e George Kiesewalter convidaram cerca de 30 pessoas para participar de uma ação no campo Izmailovsky, situado numa área afastada de Moscou cercada de árvores por todos os lados e, naquela ocasião, coberto de neve (Kalinsky, 2012: vii). O local já havia sediado, dois anos antes, uma mostra de arte ao ar livre. Por isso, talvez, o lugar escolhido não fosse estranho a muitos dos participantes. Eles, contudo, tinham conhecimento apenas do nome da ação. Não se sabia mais nada a respeito da proposta. Chegando lá foram recebidos no desembarque da estação de trem e levados até o campo vazio, onde ficaram aguardando. Depois de um tempo, saídos da floresta, surgiram duas figuras no lado oposto do campo que logo se puseram a caminhar em direção aos participantes. Ao alcançarem o grupo, então, a dupla entregou, um por um, um certificado batido à máquina que atestava a presença dos espectadores como testemunhas da ação - *Appearance*. A ausência proposital de informações sobre quando e como começa a ação dá margem para que o trabalho, em andamento, passe despercebido. Foram comuns os relatos de participantes que dizem ter tido a sensação de encontrar algo inesperado, ou uma revelação, nos trabalhos do grupo (Kalinsky, 2012: xiii). Nesse ínterim do “espaço em branco” a percepção é pega desprevenida porque não se engaja e antecipa, da forma que for,

O PRESSÁGIO DO PÁSSARO.
A INSISTÊNCIA DA MUTUCA.
A UNHA RECÉM-CORTADA
COÇANDO O JOELHO.
DOIS PÁSSAROS SAINDO
DO MESMO LUGAR E VOANDO
PARA DIREÇÕES OPOSTAS EM
SINCRONIA ABSOLUTA.
UM RESPLENDOR
DE MUTUCAS GIRANDO
SOBRE A CABEÇA.

o que pode acontecer - *já que nada está acontecendo*. Se não há um enigma em evidência não há pistas que possam solucioná-lo. A aparição proclamada pela entrega do certificado de testemunha da ação funciona como um corte disruptivo que faz ver desaparecendo. À vista disso, reside em torno desse paradoxo um espaço conceitual que o distingue das caminhadas que lidam com vestígios da experiência para criar uma outra experiência diante do espectador; em *Appearance*, o trabalho se realiza sem que o espectador se dê conta e, quando o faz, é através de uma presença em retrospecto, aparição tornada *aparecida*.

Francis Alÿs, artista de origem belga, é outro que elabora de maneira pujante a noção de (des)aparição a partir da caminhada. Ele, em dois trabalhos específicos, *Sometimes Making Something Leads to Nothing* (1997) e *When Faith Moves Mountains* (2002), produz um rastro negativo que é totalmente absorvido pela paisagem e, por esse motivo, esquivo à sedimentação de quase todos os vestígios visíveis do movimento. Quase todos, menos a luz. Curiosamente, a luz que atravessa o caminho do artista (e de seus voluntários no caso de *When Faith Moves Mountains*) é o único elemento que se apresenta como um vestígio visível da ação, tanto que, habilmente, o vídeo é o suporte escolhido para captar a execução do trabalho e depois exibi-lo ao público. Em *Sometimes Making Something Leads to Nothing* o ar-

tista empurra um bloco de gelo retangular pelas ruas de uma ensolarada Cidade do México até que ele derreta por completo. A cena, de pronto, nos remete a Sísifo, figura mitológica grega condenada por enganar os deuses a carregar uma pedra de mármore até o topo de uma montanha no qual, ao se aproximar, tem a pedra atraída ladeira abaixo por uma força implacável que o leva a reiniciar o trabalho e a ciclos de subida e descida que se repetem *ad infinitum*. Mas as semelhanças param por aí, no absurdo. Alÿs deixa o absurdo no momento em que caminha uma crítica pontual à lógica da eficiência capitalista onde o princípio disseminado do “menor esforço para o máximo de resultado” é subvertido e reprogramado para o “máximo de esforço para o mínimo de resultado”. Já no segundo trabalho citado, *When Faith Moves Mountains*, realizado a convite da III Bienal Iberoamericana de Lima, o belga reúne 500 voluntários na cidade homônima para que todos juntos, ao mesmo tempo, “empurrem” uma duna com o movimento sincronizado de uma pá que retira um bocado de areia e a repõe logo a frente. Aqui, a caminhada sucede como um gigantesco passo coordenado e dado em conjunto por um grande corpo social. É factível, em todo caso, tecer relações entre a alegoria social proposta por Alÿs com a conjuntura vivida no Peru na época; Alberto Fujimori, presidente, articulava seus últimos meses como líder político de um regime repressivo e autoritário instalado no país desde 1990. Ou podemos, para nos aproximar da intenção do artista, nos ater a uma declaração do próprio Alÿs - disponível em seu site

A BRASA ESPIRRANDO.

O COLCHÃO DE ESPUMA
À DERIVA.

OS PASSOS AQUI FORA.

A JANELA EMPERRADA
E A FORÇA DESCOMUNAL
PARA ABRI-LA.

O VENTO COMO PROVA
DA DÚVIDA CONSTANTE.

O VIDRO TREMELICANDO.

(<http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains>) - afirmando que aquela foi sua “tentativa de desromantizar a *land art*”. A *land art*, movimento norte-americano no qual Robert Smithson assentou-se como um grande expoente, entrou para o inconsciente de muitos críticos e artistas contemporâneos como um grupo lendário associado a incursões em lugares remotos de logística complexa; a maior parte dos trabalhos dispunha de uma escala sobre-humana e empregava maquinário pesado em sua produção. Quicá a distância entre os trabalhos e o público - trabalhos estes verdadeiros monumentos *ao* inalcançável - tenha contribuído para a consolidação dessa imagem romântica que se fixou nos *land artists*, desbravadores típicos (do oeste norte-americano), “isolados” do mundo e mergulhados numa dedicação inquebrantável. Do céu, acomodados em seus aviões monomotores - àquela altura despovoado de drones -, manejavam o trator-pincel.

Mais ligado por suas práticas ao conceitualismo, Paulo Nazareth encontrou na caminhada um dos meios expressivos para uma *arte de conduta* que emerge entrelaçada à sua história pessoal (Masson, 2019b). Ele mesmo filho de mistura, de pai negro e mãe indígena borum, estende em seus deslocamentos a tradição caminhante de seus antepassados da África e do Vale do Rio Doce que se movem com frequência dentro de seu território, que é grande. Para os boruns, o conceito de habitação agrega o de território, são indissociáveis. Por causa disso talvez seja impreciso caracterizá-los como nômades, pelo menos como “pessoa que não tem habitação fixa”, conforme definição da palavra nos dicionários. É, portanto, de um lugar em trânsito que Nazareth muitas vezes vai falar. Como em *Notícias de América* (2011), deslocamento terrestre, a pé e em ônibus, entre Governador Valadares, cidade mineira, e os EUA. A cidade de saída escolhida por Nazareth, além de ser um dos maiores centros urbanos da região que engloba o Vale do Rio Doce, possui uma relação de longa data com os norte-americanos. Desde 1940, ao menos, foi responsável por atrair muitos estrangeiros, os estadunidenses entre eles, interessados em explorar madeira, mica e jazidas de pedras preciosas e semipreciosas. Terminada a bonança extrativista lá pelo fim dos anos 1970, esses imigrantes norte-americanos foram voltando para casa e despertando nas pessoas da cidade a vontade de fazer o caminho inverso, o que, com o passar do tempo e o aumento do fluxo de imigrantes brasileiros, começou a ser dificultado pelas autoridades de imigração. Como conta Paulo Nazareth, *Notícias de América* lhe ocorre após receber um convite para uma residência nos EUA e provém do desejo de tratar “desse lugar da migração e da questão do valor da mão-de-obra e do trabalho, dos lugares geográficos e do lugar social” (Masson, 2019b: 10). Assim como muitos de seus conterrâneos, Nazareth, em ocasiões anteriores ao convite do mundo artístico, também teve o visto negado diversas vezes para visitar os Estados Unidos. Sua caminhada, porém, acontece rente a

O LIVRO AMOLADO E AS PÁGINAS AFIADAS.

A ALEGRIA ANTES DA ALERGIA.
 A FUNGADA.
 O ATRITO ENTRE O
 DEDO E A FOLHA DE PAPEL.
 A FOLHA DE PAPEL ALISADA.
 A EMBALAGEM
 PLÁSTICA BORBULHANTE.

uma linha de vivência e reflexão sobre as maneiras de existir ou modos de vida espalhados pela América, nome dado a todo o continente (apesar de constituir uma homenagem a um navegador europeu e um flagrante apagamento dos nomes nativos) e não somente restrito a uma porção do norte, aos EUA em específico, onde o termo *american*, inclusive, foi apropriado pelo estado como adjetivo pátrio. O artista, ao longo dos mais de 15 países visitados, realizou uma série de performances que foram documentadas, bem como esculturas sociais, desenhos, panfletos, cartazes, vídeos e fotografias nas quais, em determinadas situações, se retratava ao lado de pessoas que ia encontrando pelo caminho, por vezes evidenciando proximidades ou distâncias fenotípicas. Esses retratos, embora estáticos, são imagens *em* deslocamento e formam, à medida que se avança no percurso, uma espécie de estudo comparativo e demonstrativo da relatividade que ronda o aspecto identitário. As identidades, Paulo Nazareth indica, podem ser intercambiantes, não são inertes: “deixo meu lugar para me tornar parte do lugar do outro, então acabo me tornando um outro também nesse deslocamento” (Masson, 2019b: 13). Ele usa seu lugar de fala proveniente da mistura - onde e em quais momentos é considerado negro? e índio? ou nenhum dos dois? - não apenas para questionar padrões estabelecidos do que é uma coisa ou outra mas igualmente para expor as nuances contidas na pluralidade de um continente extremamente heterogêneo encerrado à sombra de um único nome: América. Enquanto o caminho assimila os acasos, seu comportamento diante do mundo, bem menos errante, é estruturado por uma *conduta* artística que não se separa da vida. Esse enlace arte-vida, por seu lado, está no cerne da poética de Nazareth e é melhor observado na sua busca por habitar os *entre-lugares* dos territórios dados, isto é, social e culturalmente construídos. Para isso, serve-se com frequência da linguagem, companheira inseparável nos deslocamentos sintático-espaciais. Sua opção pela escrita co-

loquial, vizinha ao registro da fala, é consciente e destaca a *vitalidade* da língua, ou seja, suas possibilidades de realização no plano dos encontros entre maneiras distintas de viver a própria língua. Nós habitamos uma língua antes de a falarmos; nada mais orgânico, logo, do que ir pelo caminho absorvendo o idioma compartilhado pelas comunidades que são visitadas, e isso, neste caso, envolve contatos com as línguas indígenas da região e o castelhano, língua oficial da maioria dos países da América do Sul e Central. Por essa razão, neste mover-se pelas Américas, o castelhano encontrou espaço e sentido nos projetos em andamento. Em uma das ações de *Notícias de América*, por exemplo, PN promete levar recados de cidadãos mexicanos para familiares e amigos nos EUA (*llevo recados a los E.U. America*), ao passo que em outro trabalho se fotografa com uma placa de papelão pendurada no pescoço com os dizeres escritos à mão “*vendo mi imagen de hombre exótico*” ou, ainda, “*no me voy migrar a EUA*”. Estas frases, ademais a objetividade desconcertante que as atravessa, contestam a relação de um centro,

UM CANO COM MICROFUIROS
POR ONDE SAEM LÍQUIDOS.

PALMAS.

O BAILADO DAS
PALMEIRAS DEGOLADAS.

DJAVAN.

UMA MÃO CONTRA
A OUTRA.

O FUMO PUXADO.

aqui irradiado desde a maior potência econômica do mundo, os EUA, que fala inglês e onde “todos” querem estar, e um fora imediato, periférico, encabeçado pelo México hispanofalante, ponto de partida (e desejo) para o centro. Após cruzar a fronteira entre o México e os EUA, dando sequência às ações artísticas em território norte-americano, o artista segue para as margens do rio Hudson, retira os chinelos usados duran-

PARTE II

MONUMENTOS DA REAL GRANDEZA

“Quando é noite, a aurora vem vindo.”

SHUNRYU SUZUKI

ADORARIA TER ENCONTRADO e batido um papo por acaso com o Waly Salomão durante uma caminhada ou outra pela rua Real Grandeza. Nunca, porém, houve uma chance real para o encontro; o poeta faleceu em 2003 e eu só habitaria as redondezas da rua dez anos depois. Baiano de Jequié, dizia conservar o mesmo endereço desde o berço, *moro na rua Real Grandeza*, afirma um dos versos do poema *Rua Real Grandeza* (Salomão, 1983), musicado posteriormente por Jards Macalé, um de seus parceiros de longa data. Waly, de certa forma, mesmo ausente, virou personagem e povoa meu imaginário acerca da rua, uma das mais movimentadas de Botafogo, bairro da zona sul carioca. Outros versos do mesmo poema, um poema de amor diga-se de passagem, seguem a correnteza de uma relação conturbada, daquelas que oscilam num piscar de olhos entre o prazer e a angústia, como insinuam os *jatos de sangue/ espetáculos de beleza*, versos que, para mim, sintetizam de maneira tocante essa atmosfera caótica e disputada da relação amorosa; disputada, em primeiro lugar, porque é vital, encontrando, por fim, paralelo na dinâmica da própria rua. O vai-vém pelas calçadas fustigadas e impecavelmente úmidas da *Real*, ao se impregnar no meu corpo, adquiriu com o passar do tempo a proporção de uma odisseia. Uma odisseia, entretanto, consumida em uma única rua, em seu relevo pouco confiável e nos cruzamentos diários de uma rotina implacável para atingir as ramificações às quais a Real Grandeza se entrelaça. Em geral, as vias principais de Botafogo não são convidativas para os pedestres. Há uma série de contendias surreais que assolam as estreitas calçadas *botafoguínas*, na maioria das vezes provocadas pelo encontro repentino de massas e velocidades desiguais; nelas se envolvem de tudo: animais de estimação, transeuntes, cadeirantes, bicicletas, animais silvestres, patinetes e até motos, dependendo da hora do dia. Se mudam os seres impactados, o princípio-mantra evocado a cada choque é uma constante: *dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo*. Mas as palavras, no entanto, possuem propriedades distintas. Ocupam, como se sabe, não apenas o lugar da ambiguidade - considere uma mangueira num quintal - como também se amalgamam e se apresentam simultaneamente à escuta quando, por exemplo, duas ou mais pessoas falam (ou discutem) ao mesmo tempo. As palavras criam malhas; são a força para escavar e o

buraco aberto. Assim, se estivermos de acordo que esta página é um lugar produzido por inter-relações de palavras e sua sintaxe, então, de maneira análoga e expandida, a Real Grandeza poderia ser concebida como o lugar das inter-relações de diversas trajetórias que nela transitam, e também, por que não, das que por ela *não* transitam (Massey, 2005). Estamos, portanto, falando de interações extremamente complexas e estruturadas onde a presença humana, ostensiva, se enlaça e desenlaça a incontáveis variáveis. Observar pessoas contornando poças ou se abrigoando debaixo de uma árvore para se proteger do sol ou da chuva é realizar, numa escala ampliada, como o espaço se constrói relacionalmente, ele não é estático. Desse modo, o espaço, aberto, e encarado como a dimensão de trajetórias múltiplas, de estórias-até-agora, abarca uma multiplicidade de durações (Massey, 2005: 49). Não estamos, com este texto, produzindo espaço. Pensá-lo dessa maneira seria privá-lo de suas características fundamentais, tais como a liberdade, a desarticulação e a surpresa (Massey, 2005: 55). As palavras aqui se propõem a pensar e articular um lugar específico ao longo de uma duração específica. Para Doreen Massey (2005: 111), “lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não-relacionado e assim essenciais para a geração do novo.” Não há ponto de partida.

Uma das minhas lembranças mais antigas e claras de convivência com a Real Grandeza remonta a uma longínqua ida ao médico num de seus muitos edifícios comerciais. Morava ainda na Tijuca, bairro da zona norte, e acabei optando por ir de metrô até Botafogo a fim de evitar o trânsito crônico da manhã. Na época não existiam *smartphones* e o *GPS* era uma tecnologia praticamente restrita ao uso militar, contexto este que me obrigou a perguntar ao jornaleiro, na saída da estação do metrô, qual direção tomar. Lembro bem da sensação estranha que se apoderou de mim logo no início da caminhada. Após confirmar a direção com outro “local”, dessa vez um pipoqueiro, não pude evitar o crescimento de uma forte impressão surgida aparentemente do nada que me dizia que a distância para o meu destino aumentava ao contrário de diminuir. Inquieto, bolei uma estratégia pra tentar amenizar a desconfiança. Conforme avançava, refazia na cabeça o caminho percorrido quadra por quadra para me certificar de que não havia passado direto e deixado meu destino pra trás. O trajeto durou uma eternidade, o calor e os cálculos incessantes não deram sossego. Anos depois, morando no bairro, a sensação provocada pelo mesmo trajeto se inverteu e as 7 quadras se encolheram. Até isso acontecer eu acreditava que a desproporção entre o tamanho dos lugares “reais” e o tamanho dos lugares na memória tinha a ver com o tamanho do corpo. Me baseava nas impressões de um jovem adulto que visitava a casa de sua infância depois de anos e, ao confrontá-los, considerava descabido o tamanho guardado na memória. Entendi, em seguida, que o que aumentava ou diminuía a dimensão dos lugares era a *experiência*. A experiência era a grande responsável por estruturar o entorno. Uma criança veria o mundo menor porque é um mundo proporcional e ajustado às suas primeiras interações, congruentes com a descoberta de

si e das imediações. De fato, não é o espaço que cresce ou diminui, mas a *consciência* que se tem dele. À medida que acumulamos referências aqui e ali, não é somente o presente que é transformado, mas também o passado e o futuro se veem afetados, pois ambos se mantêm em constante atualização no decorrer da vida. Nas palavras de Dōgen (apud Tanahashi, 1995: 13), mestre zen do século XIII, “cada momento contém todos os tempos. O passado é lembrado como passado no tempo presente, e o futuro é prospectado como futuro no tempo presente.” Assim, através de uma prática atenta do espaço, elabora-se uma *presentidade* que é interconectada a uma trama de experiências anteriores e outras que se projetam para o futuro. Nem todas as experiências, entretanto, são significativas; é o envolvimento com o mundo que dará ao indivíduo tal discernimento. Quantas maçãs caíram na cabeça de seres humanos antes de Newton? A experiência, desse jeito, nutre relações profundas com a presença. A presença de que estamos falando, por sua vez, é o exercício de um *estar* atento, já que é muito difícil, pra não dizer impossível (e mesmo contra-producente caso ocorresse), *ser* atento o tempo todo em todos os momentos. Haveria um relevo sensível caso tudo fosse apreendido na mesma intensidade e tivesse o mesmo impacto na subjetividade do indivíduo? A atenção, ademais, tem qualquer coisa de trânsito, vide seus movimentos ilimitados: ela voa, para, vai para um lado, para trás, para o lado oposto, se expande, dá uma volta, se contrai, avança em espiral, etc. *Estar* atento é uma maneira de provocar o encontro com o inesperado, o novo, é ser cúmplice do espaço nas suas possibilidades de transformação e mudança. A distração, no entanto, estado comumente colocado no sentido oposto ao da atenção, é tão fundamental para a aparição do novo (leia-se aqui o trabalho de arte) quanto o é estar atento. É preciso se distrair pra manter a atenção. Sem a distração, haveria pouco a se fazer com o brilho da atenção; ela atua como uma espécie de massa conjuntiva que dá liga aos momentos atentos, dando origem, por seu turno, a atos reflexivos. Quem nunca encontrou alguma coisa sem estar procurando? Caminhar é, de certa maneira, encontrar o que não se procura.

Para os budistas o estado permanente das coisas é a mudança (Suzuki, 2004: 98-100). Há, contudo, mudanças que extrapolam o alcance da percepção humana e nem por isso, claro, deixam de acontecer. Apesar de visualizarmos uma montanha como algo estático, uma análise com os instrumentos adequados é capaz de desvelar as contínuas transformações pelas quais seu corpo rochoso passou e passa desde os primórdios do planeta até os dias atuais; seu processo de formação e fragmentação se estende por milhões de anos a fio e há poucas mudanças, ou virtualmente nenhuma, que um ser humano é capaz de perceber (em condições naturais, sem intervenções) ao longo de uma expectativa média de vida de 76 anos - a média brasileira. Dinâmica muito distinta, todavia, para nós, das luzes de sinalização emitidas pelos sinais de trânsito de uma rua como a Real Grandeza, onde um defeito nem tão sério pode causar reflexos indesejados em Copacabana, bairro vizinho conectado a Botafogo via *Real* através do Túnel Velho. Em seu funcionamento normal, a dinâmica das luzes co-

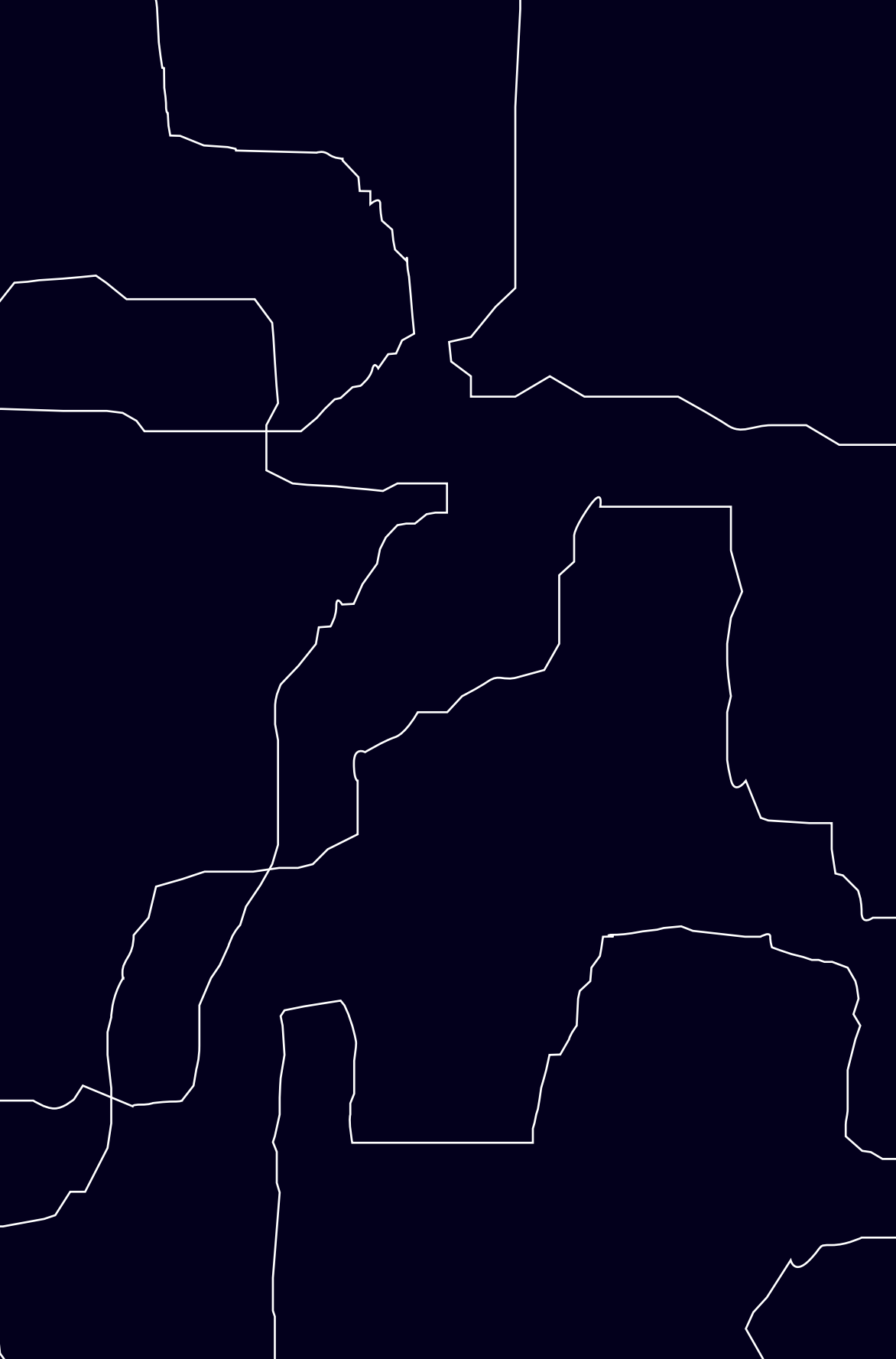
loridas dos sinais de trânsito pressupõe uma cadência previsível para a maioria das pessoas: verde/aberto, amarelo/atenção e vermelho/fechado. Essa convenção, sabemos, é uma maneira de prevenir acidentes e ordenar o fluxo de veículos e pedestres sem que, no entanto, seja uma garantia total (a probabilidade é, no máximo, muito alta) para os pedestres de que os carros pararão no momento estipulado ou de que os pedestres jamais atravessarão a via com o sinal verde para os carros. Este alternar das luzes, por seu lado, traz consigo um índice visível das durações que ele mesmo pretende administrar mas que não começam e nem terminam ali. Assim sendo, em outras palavras, podemos dizer que as durações que constituem a Real Grandeza não começam e nem terminam na Real Grandeza.

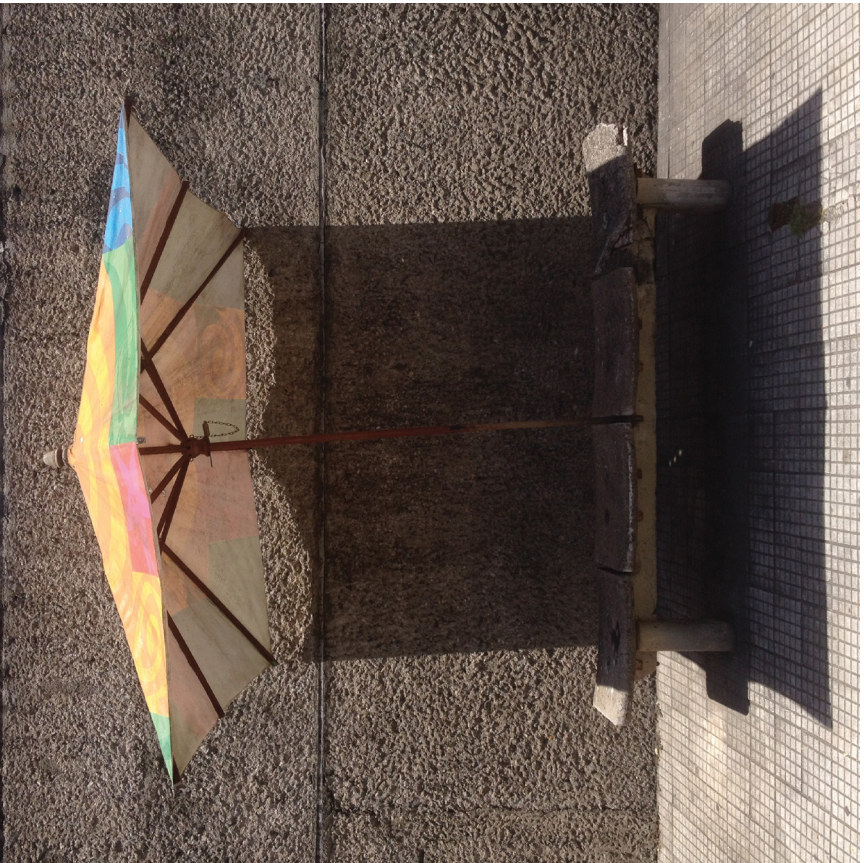
Dos dois tipos de imagens que dão continuidade a este texto, misto de textualidade abstrata e escultura, há um primeiro tipo que não deve ser encarado como um simples recorte, ao menos não como se costuma pensar o enquadramento fotográfico em que a lógica de construção da imagem opera por inclusão e exclusão. Essas fotografias estariam, a seu modo, mais próximas de um objeto encontrado (Batchelor, 2004: 141). Este gênero proposto de objeto conta com a surpreendente capacidade de reter em sua superfície a luz do momento de sua captura ou, melhor dizendo, a luz do momento de sua coleta. E essa luz, um tanto absorvida pelo objeto e outro tanto refletida, ao se inscrever no chão comum da fotografia, somente o faz através de uma presença maciça, incontornável; uma fotografia, dada a luminosidade necessária para iluminar uma situação inteira, tem um quê de monumental. Seu silêncio iluminado desvela o evidente sem, contudo, nomeá-lo. Via de regra, monumentos são associados a uma estrutura com motivos simbólicos e/ou comemorativos. Sua existência, portanto, dialoga com as condições históricas de um povo ou lugar. A eloquência muda dos monumentos nos permite visualizar, entre outras coisas, uma camada discursiva hegemônica que em última instância legitima o que é válido ter como lembrança e o que não é, considerando-se as ausências. As imagens tomadas no perímetro da *Real*, antes de prolongarem a duração dos objetos distribuídos mais adiante, são monumentos *do* acaso, e não *por* acaso. São, em particular, fruto de um pensamento escultórico pós-caminhada que emerge de um diálogo aberto com a caminhada, no qual reconheço também, como Richard Long, uma prática escultórica. Já as imagens do segundo tipo combinam uma série de operações tais como a colagem, a apropriação e a intervenção para criar um registro disruptivo, mas complementar do primeiro. Tanto o primeiro quanto o segundo tipo de imagens que compõem essa seção constituem, em sua totalidade, uma *metacaminhada*.

As imagens do segundo tipo se assemelham a projetos; utilizam como base imagens apropriadas do sistema de navegação virtual do *Google Maps*, o *Street View*, programa que tenciona reproduzir o deslocamento na rua em primeira pessoa mediante imagens previamente captadas por um carro da companhia e fotografias tiradas por mim de buracos na calçada. Do sistema, foram incorporadas 19 capturas de tela que correspondem a um deslocamento sequencial do número 4 ao 382 da Rua Real

Grandeza. Depois, inseri em cada captura de tela selecionada, compondo a cena, uma proposta de intervenção escultórica diferente onde a forma da estrutura é derivada de um contorno de um buraco fotografado na calçada da *Real*. Os projetos-colagens e as fotografias-objetos, dispostas como estão, alternadamente no caderno de imagens, misturam frequências distintas de um mesmo lugar, uma impessoal, captada por um aparelho de uma empresa estrangeira, e a outra pessoal, carregada de uma subjetividade atuante que faz escolhas e coleta objetos em detrimento de outros. O acaso, no entanto, permeia os dois tipos de imagens. O *Street View*, ademais, incorpora uma singularidade que merece ser comentada; as tomadas fotográficas da rua, apesar de emularem uma continuidade, não correspondem necessariamente a uma única passagem do aparelho da empresa, podendo chegar a meses, até anos, a diferença temporal de captura entre um número e outro da mesma rua, trazendo assim, durante a navegação virtual, uma oscilação não apenas entre determinados pontos mas também entre determinados momentos de um lugar. Essa oscilação de momentos, ou temporalidades, também está presente no conjunto de fotografias-objetos coletadas. Os *Monumentos da Real Grandeza*, como um todo, são feitos da mesma matéria, blocos de tempos acumulados e desiguais, esculpidos pelo acaso.

Os buracos da *Real Grandeza*, nossos modelos escultóricos usados nas colagens, não são quaisquer buracos. Todo o revestimento das calçadas é feito com ladrilhos hidráulicos quadrados de 20 cm de lado e o fluxo constante de pessoas e tudo mais, no decorrer do tempo, faz com que alguns ladrilhos se soltem e/ou se quebrem, dando origem a uma geometria vivida; daí que todos os buracos sejam delimitados por linhas retas, resquícios de um padrão, e linhas orgânicas, vestígios de indeterminações. Esse desgaste do piso, observei, nos permite ir mais adiante e fazer uma analogia com a impressão de um passo num piso mole, como a terra. Ambas as impressões revelam uma escrita e leitura próprias de um lugar, embora o piso comum das metrópoles, sedimentado em asfalto, pedras e concreto, seja mais resistente às impressões corporais individuais. Nossos modelos projetados nas colagens, então, transformam-se em esculturas de chapas de aço finas, crescem em escala e ficam de pé, sustentando-se agora na vertical; a mudança de eixo dos buracos negativos e horizontais para as esculturas positivas e verticais foi também a base conceitual para a alteração do eixo do caderno de imagens nesta publicação, horizontal e negativo, em relação ao eixo da escrita, positivo e vertical, alinhando-se com a proposta inicial de desenvolver o trabalho em rebatimentos autônomos porém dependentes de um todo. No que se refere à escala das esculturas, aumentadas em relação aos contornos originais dos buracos usados como modelos, ela propõe-se a encorajar mais uma tensão desviante do que obstrutiva, ressaltando novas direções. Já ao material selecionado para a realização das peças, o aço patinável, extremamente denso e pesado, coube dar corpo ao vazio, além de dialogar indiretamente com outras esculturas públicas espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, como as de José Resende, Jorge dos Anjos e Angelo Venosa.







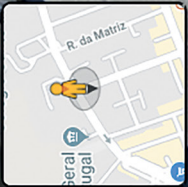




4 R. Real Grandeza
 Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

Street View

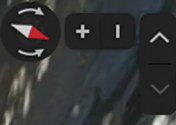


Google

Navigation controls including a compass, zoom in (+) and zoom out (-) buttons, and left and right arrow buttons for navigation.



Image capture: Dec 2016 © 2020 Google Brazil Terms Report a problem

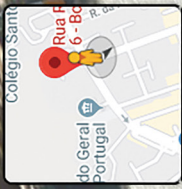


←

6 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

Street View





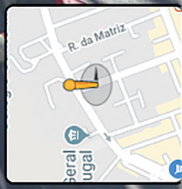




16 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



Google





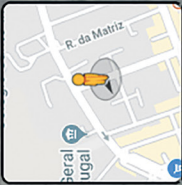






36 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google
Street View

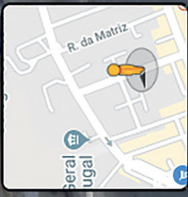


Google





87 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro
Google
Street View



Google

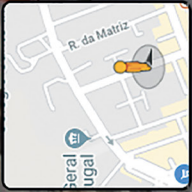




90 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

Street View



Google











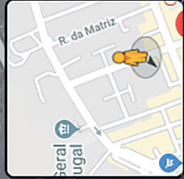
106 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



106 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Google

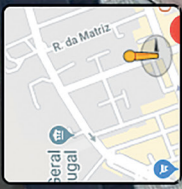




132 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View

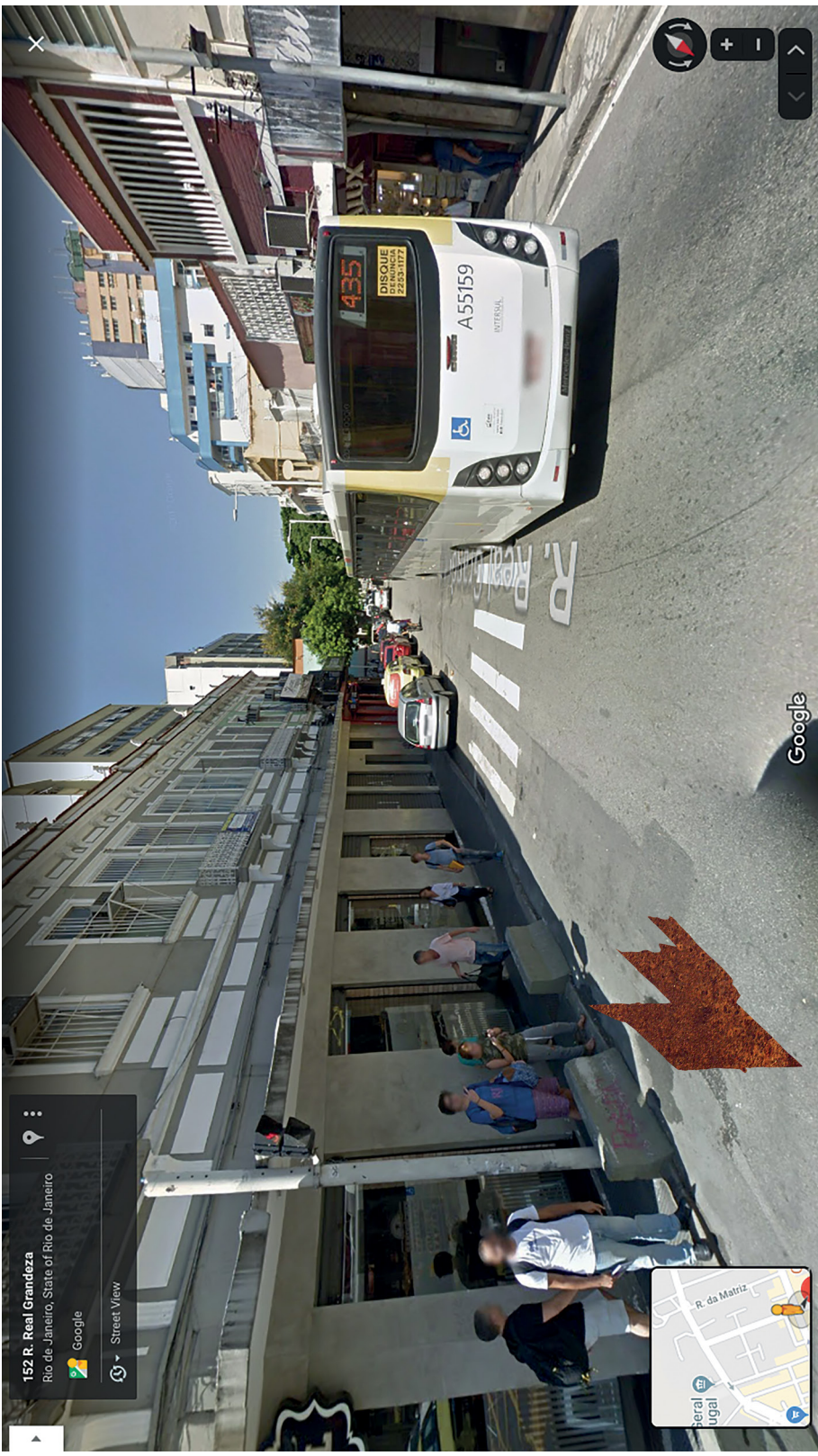


Google

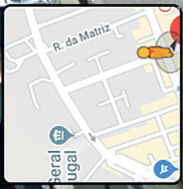








152 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro
Google
Street View



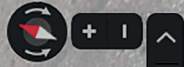
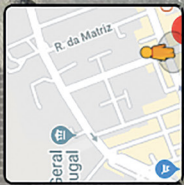




152 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



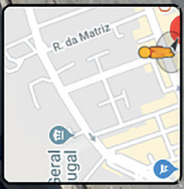




152 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

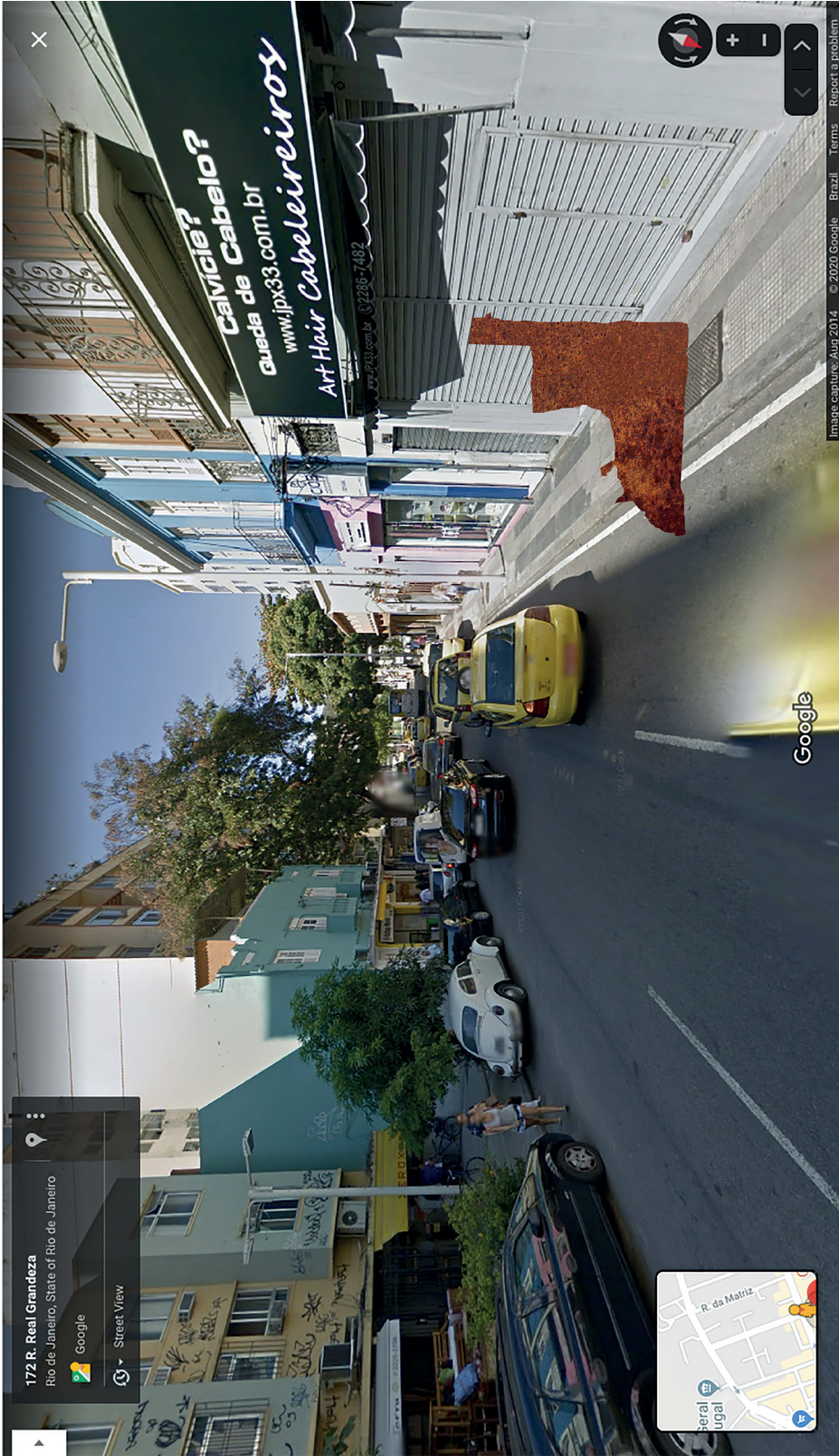


Street View



Google

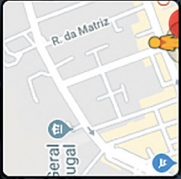




172 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



Calvicio?
Cada de Cabelo?
www.jp33.com.br
Art Hair Cabelheiros
www.jp33.com.br @2286-7482

Google



Image capture: Aug 2014 © 2020 Google Brazil Terms Report a problem



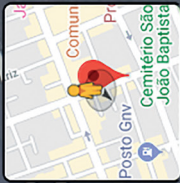


190 R: Real Grandeza

Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



Google

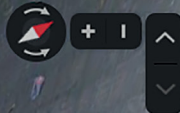


Image capture: Jun 2012 © 2020 Google, Brazil Terms Report a problem



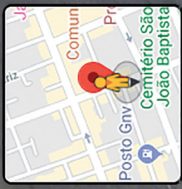




228 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



Google





248 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

Street View

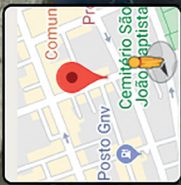


Google

Navigation controls including a compass, zoom in (+) and zoom out (-) buttons, and left and right arrow buttons for navigation.



308 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro
2500-9300
2539-9300
Google
Street View



Google



Image capture: Apr 2014 © 2020 Google, Brazil Terms Report a problem





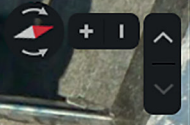
314 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro



Street View



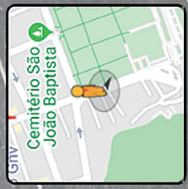
Google



358 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

Street View



Google

Navigation controls including a compass, zoom in (+) and zoom out (-) buttons, and navigation arrows.





382 R. Real Grandeza
Rio de Janeiro, State of Rio de Janeiro

Google

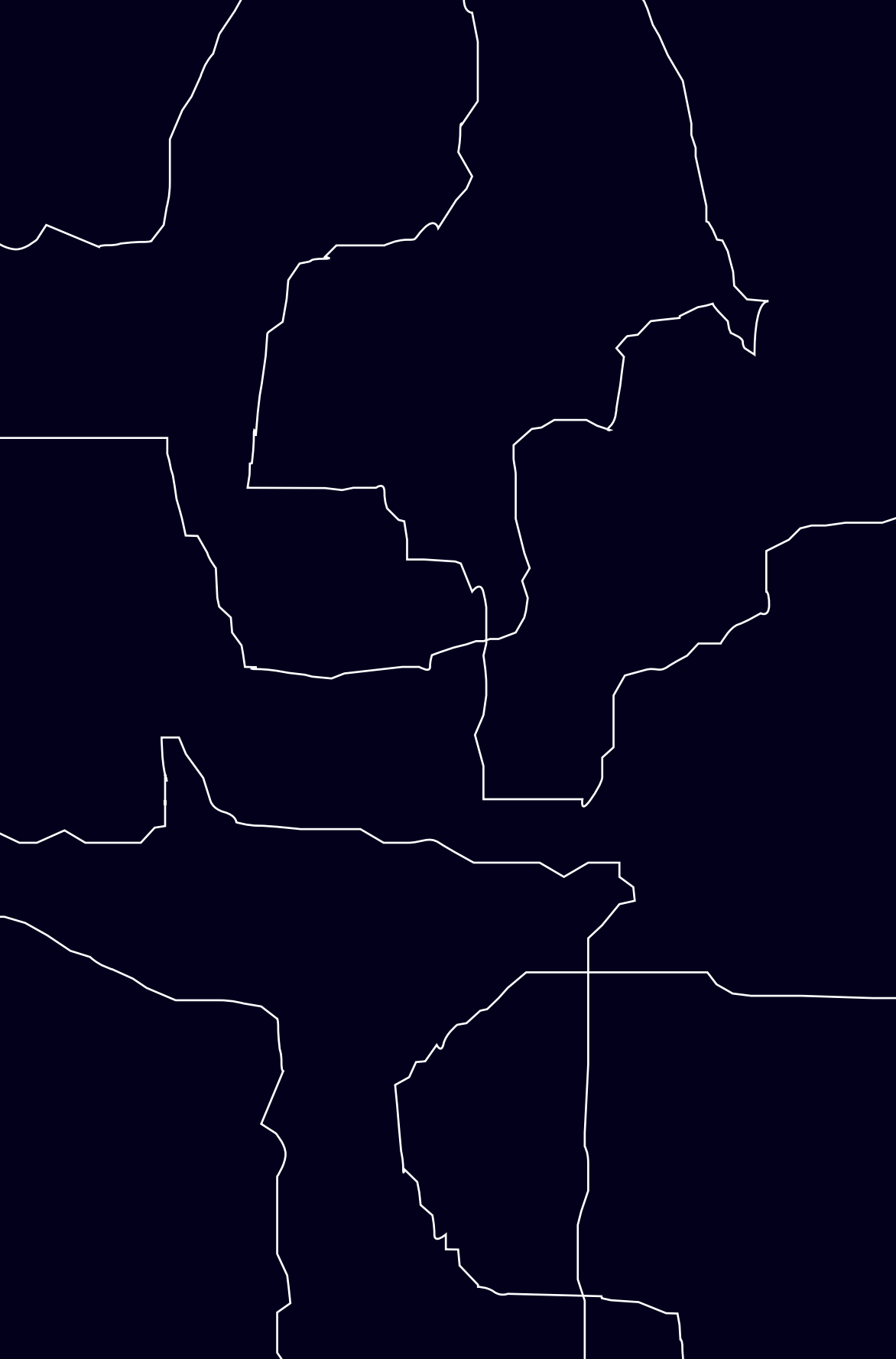
Street View



Google







EU GOSTO DE CAMINHAR NA MULTIDÃO. Morando em Copacabana você pode imaginar como é. Não sei se a alta densidade humana presente nas calçadas foi uma coisa que procurei me adaptar ao longo do tempo, por viver aqui há uns anos, e com isso acabei gostando, sentindo, inclusive, falta do burburinho peatonal quando tenho que ir pra um lugar mais tranquilo, como as ruas internas do Leme por exemplo, ou se é um fato que diz genuinamente alguma coisa sobre a minha personalidade errante. Tenho dúvidas sinceras a respeito desse costume. A verdade, porque não estou me dando o trabalho de fazer essa gravação pra enganar ninguém, é que desenvolvi um comportamento que é estranho pra muitas pessoas e pro qual eu não possuo nenhuma explicação: eu só consigo falar enquanto ando. Caso esteja lendo o texto, saiba que esta transcrição, pra esclarecer a coisa de uma vez por todas, foi concebida fielmente a partir de uma gravação de voz feita com um desses aplicativos genéricos de celular. A fala ou monólogo aconteceu, ou melhor, acontece durante uma caminhada sem destino prévio onde me deixarei ser guiado pelas conversas e os sons que me rodeiam. Itinerário que neste momento, ao abandonar a tentação da prática daninha da futurologia, faço questão de frisar, não tenho nenhum conhecimento a priori, isto é, as ocorrências serão uma surpresa tanto para mim quanto pro estimado ouvinte, leitora ou leitor. Bom, como acabei de ter a ideia de apagar essa gravação depois de transcrevê-la, vou me referir a você daqui em diante como leitor, leitora.

É raro encontrar outro morador na escada do prédio. Desisti de esperar o elevador pra manter o ritmo da fala. A insônia já soma três dias mal dormidos e culminou em mais uma manhã relaxada. Levantei do sofá atordoado com o barulho ininterrupto vindo da rua que ecoava no vale de edifícios da Av. Nossa Senhora de Copacabana e chegava nos meus ouvidos como os golpes de dois boxeadores cansados de lutar. Posso distinguir as arremetidas (e suas consequências) violentas dos ônibus no trânsito da de qualquer outro veículo lá de cima, do alto do meu apartamento que fica no décimo andar. Em Copa não dá pra dar mole. Olho vivo o tempo todo. Das tentativas de assalto mais marcantes que sofri, entre consumadas e não consumadas, duas foram aqui. Uma vez, numa virada de ano dessas em que a praia fica superlotada, eu devia ter uns tre-

ze anos e ainda ficava na cidade nessa época, roubaram meu boné que tinha bordado o emblema do departamento de polícia de Nova York, e que eu havia esperado semanas pra chegar em casa. Tinha juntado um troco como se diz, fruto de pequenos trabalhos juvenis, e usado o cartão do meu pai pra comprar o dito cujo pelo e-Bay. Era a primeira vez que usava aquele boné, fazia sua noite de estreia, e o acontecimento me deixou tão putro que nunca mais usei boné nenhum. Na minha memória, porém, ficou marcada a expressão corporal de dissimulação do sujeito que tirou o boné da minha cabeça e o desdém com que seu bando de mais de quinze elementos me encarava. Resolvi deixar pra lá, talvez porque tivesse expectativas com o ano que viria. Não me lembro mais se o ano que veio depois foi bom ou ruim. O outro assalto marcante, mas que dessa vez não passaria de uma tentativa, teve o desfecho um pouco mais inusitado. Estava eu, Bebê e Bicho, dois amigos, caminhando pela Rua Rainha Elizabeth sexta-feira à noite, saindo de Copa em direção a Ipanema quando de repente fomos abordados por duas sombras amorfas surgidas da escuridão profunda de uma moita na calçada. Ainda assim, a iluminação fraca da rua permitiu discernir a silhueta de dois rapazes, mais ou menos da nossa idade, bastante alterados. Queriam os celulares, dinheiro e relógio. Dos pertences que carregávamos conosco acho que a única coisa valiosa era o relógio do Bicho, um Timex digital. Foi tudo muito rápido. Entre o momento que um dos assaltantes disse que portava uma arma na cintura e ele mesmo, em seguida, levantar a própria camisa para coçar a barriga e nos mostrar com seu ato falho que na verdade não levava porra nenhuma e o Bebê dar um lindo direto no seu maxilar e ele pendular no ar como um ponteiro de relógio defeituoso não se passaram mais de 10 segundos. O outro, ao invés de socorrer ou interceder pelo amigo visivelmente nocauteado, resolveu sair correndo, deixando seu celular cair no chão durante a fuga. Peguei o aparelho, então, e duas quadras adiante dei de presente para o primeiro morador de rua que encontrei.

Enfim no térreo, os dez andares descidos de escada deixaram minha voz ofegante, meio nasalada, mas esse é um detalhe que não será percebido quando o texto for lido. Estamos numa das artérias viárias mais eletrizadas da cidade, a Avenida Nossa Senhora de Copacabana, entre a República do Peru e a Paula Freitas. Sigo na calçada no contrafluxo do trânsito, faço um protesto silencioso contra a presença dos carros, motos e ônibus por dois quarteirões até a Siqueira Campos. Na esquina é possível ouvir a música inconfundível do John Lennon, *Imagine*, tocando bem alta. Vou parar pra ver de onde vem. Resolvo não atrapalhar a passagem e suponho que devo me posicionar na padaria da mesma esquina, o mais rente possível da fachada. O fluxo de gente é enorme. Encostei na porta da geladeira de sorvetes que fica virada pra rua e que se mostrou a melhor opção pra abrigar essa parada estratégica. Começo a rodar em círculos pra poder relatar o que vi e ouvi, costuro os obstáculos incessantes, busco me manter próximo do que vejo pra poder descrever melhor, mas tomando cuidado pra que não percebam meu interesse na cena. Um velho de muleta e o segurança do lugar conversam, os ruídos multidimensionais

embaralham os sons, extraio uma única frase inteligível: “só lembra de Jesus no hospital”. O sinal fica vermelho e ambos olham atônitos para a faixa de pedestres. Um homem franzino, descalço, vestindo apenas um short muito apertado e um colete aberto que dividia o símbolo do Super-Homem em duas metades, se contorce no chão e aparenta se emocionar com o embalo altruísta da letra do Lennon. Ele segura um microfone e abre a boca nas partes mais altas da música ao mesmo tempo que joga a mão livre para cima com a palma aberta voltada pro sol. De todo o seu corpo, noto, somente os seus dedos dançam. Não é possível escutar sua voz. “O correio é pra lá ou pra lá?”, “pra lá”. A enxurrada de pedestres aproveita os últimos segundos do sinal aberto e passa correndo, alguns desviam de motos impacientes. O sujeito troca a música pra *Billie Jean*, do Michael Jackson, e espera na calçada a oportunidade seguinte. Parece outra pessoa. O sinal abre novamente pros pedestres e ele se antecipa com uma agilidade considerável ao aglomerado humano que ronda o seu entorno aguardando pra cruzar a via. A travessia é triunfal. Sua fisionomia transmite uma concentração inabalável. De queixo erguido, mira num ponto de fuga eleito ao acaso na paisagem e arremessa os dois ombros para frente alternadamente, como se um buscasse a energia necessária pra impulsionar o outro, de modo que no início dão pontadas no vazio pra depois, com a saturação do espaço, colidir com os pedestres vindos do outro lado. Resiste, mostra indiferença às repreensões que se seguem e levanta a mão esquerda acenando como se ali presenciasse uma ovação arrebatadora oriunda daquela plateia espontânea. Em retribuição às presenças, agradece aleatoriamente com gestos deferentes, barrocos na amplitude, sem receber sequer uma reação de volta. Entretanto, é quando o homem volta pra perto da caixa de som e senta no meio-fio que me pergunto sobre determinadas circunstâncias do seu trabalho. Será que ele gosta tanto do que faz que não pede nada em troca? Ou teria sido um lapsos causado pelo excesso de emoção que o fez esquecer de passar o chapéu? O sinal fecha, me afasto da padaria, prossigo. “Fala amigo, tatuagem?”, “não, brigado”.

Pequenos pedaços de metal polido chocam-se entre si e contra uma superfície de plástico rígido de maneira caótica demais pra vir de um músico de rua. O barulho da desolação é inconfundível, um cego pede esmolas. “A galinha chorou, hein? A galinha chorou, hein? 30 ovos na promoção, freguesa. São 30 ovos graúdos, 30 ovos branquinhos pra você, freguesa. 10 reais. 30 ovos na promoção por 10 reais.” Pra quem eu falo? E a pergunta soa um pouco ridícula dita em voz alta. Tão ridícula que uma mulher que estava na minha frente olhou pra trás achando que falava com ela. O mal entendido se desfez quando ela viu meu celular na mão, de cabeça pra baixo na altura do peito, presumindo que eu estivesse conversando no viva-voz. O braço pesa. Devia ter colocado uma camisa com bolso. Saí tão apressado e envolvido com a ideia da gravação que não me atentei a esse detalhe que poderia ter deixado minha mão livre. Mas não me sinto incapacitado. Nada comparado ao emudecimento repentino que toma conta de mim quando o corpo está imóvel, quieto. “Sete

nove nove. Eu disse sete nove nove. Por sete nove nove leva o óculos já no saquinho.” Esqueci meus óculos escuros também. Acabo de passar pela estação de metrô da Siqueira Campos, avisto jovens com pranchetas e camisas de uma ONG internacional que pedem doações pra causa ambiental. Eles vão tentar me parar, sou interpelado sempre. Devo ter o perfil exato dos seus contribuintes. Mas não tentam, ainda bem, e eu não tenho que passar pelo constrangimento de ficar calado. Estavam agitados discutindo a meta do dia enquanto folheavam e apontavam os cadastros na prancheta feitos com sucesso. Sem que eu possa identificar a origem do pensamento, me ocorreu o fenômeno raro, devidamente explorado pela mídia mundial, recentíssimo, em que algumas dunas do deserto do Saara amanheceram cobertas por quase meio metro de neve. Na minha cabeça confusa isso só serviu para confirmar que as coisas realmente são confusas e que por mais que tentemos explicar o mundo é o mundo que no final acaba explicando a gente. A natureza não pede explicações, apenas as fornece, ainda que sob a forma de enigmas. Como explicar essa família de porcos que atravessa pacificamente na minha frente? Dou dois passos pra um lado, dois pro outro, estou perplexo vendo a cena. No calor do ato não me vem de imediato a imagem que os outros passantes podem ter de mim. Quem me vê de fora deve achar que estou dançando - o que de certa maneira estou fazendo -, ou interpretando uma canção - o que não estou fazendo -, ou que sou apenas mais um personagem excêntrico de Copacabana - o que não seria louco de negar, pra preservar minha sanidade, nessas condições. Um camelô chama a porca pelo nome e aponta para o quinto filhote, mais peludo e desengonçado que o resto, de rabo comprido e pontudo. Vejo que não se trata de um leitão mas de um viralata adotado pela família suína. Alertas, os seguranças do shopping dos antiquários se aglomeram numa das entradas laterais pra evitar a entrada dos animais na galeria. Uma gringa enrolada na bandeira do Brasil tira vários selfies. Os ânimos se estabilizam quando a situação inicial de espanto se transforma numa ocorrência real que precisa ser enfrentada de modo prático pra que todos possam continuar a viver suas vidas como antes. Desço em direção ao Túnel Velho.

Em conversas de bar com os mais velhos da região é comum ouvir histórias sobre o bonde que passava aqui, conectando Copacabana a Botafogo. Digo isso porque já peguei em mãos umas fotografias da época em que o túnel não era velho e tinha o tamanho justo pra passagem de um bonde. Um amigo do Marinheiro, parceiro de copo, levou uma vez para o bar uns álbuns de família encontrados por acaso depois de fazer uma faxina num imóvel que considerava vazio e que queria colocar para alugar. Estava disposto a deixar pra trás o fantasma dos últimos dias de sua mãe, antiga ocupante do imóvel. Trouxe a herança embalada numa caixa de papelão e não fez cerimônia quando anunciou aos quatro ventos o incalculável valor histórico daquela descoberta (soletrou a palavra incalculável). Nesse dia, enquanto alguns álbuns circulavam entre as mãos trêmulas e suadas dos frequentadores assíduos do bar, o amigo do Marinheiro, a certa altura da noite, já bastante bêbado, puxou uma caixa

de fósforos do bolso e começou a riscá-los. O fato do cara quebrar um fósforo a cada tentativa de acendimento, com o tempo, foi deixando ele visivelmente nervoso. Até que desistiu, guardou a embalagem vazia no bolso traseiro da calça e pediu um isqueiro pro Souza, o dono da birosca, que lavava copos do outro lado do balcão, sendo atendido de imediato. O Marinheiro sacou a intenção do cara e perguntou o que ele ia fazer com aquilo. “Vô tacá fogo nessas fotografias de merda”, ele disse. E foi o suficiente pra nós dois, eu e o Marinheiro, num rompante difícil de descrever pelo estado de embriaguez de ambos, cercarmos ele ao mesmo tempo que afastávamos tudo de inflamável que estava por perto. Conseguimos tomar o isqueiro da mão dele e, no momento em que a gente se preparava pra enfrentar o ápice da resistência, característica marcante das pessoas bêbadas que insistem em se rebelar contra qualquer negativa, o sujeito para e começa a chorar copiosamente. Ficamos nos entreolhando sem saber o que fazer, mas não o amigo do Marinheiro que mijou na porta do bar antes de sumir na calçada envolto numa toada de insultos e ameaças. Embora me mantivesse calado a maior parte do tempo, no meu canto, assentia com a cabeça e não fingia indiferença comentando uma coisa ou outra no caminho pro banheiro. Creio que me consideram um cara reservado. Naquele dia voltei pra casa conversando com o Marinheiro que colocou na conta do álcool a desinibição que o permitiu escutar minha voz formulando frases longas e pro seu espanto, ele disse, até reflexões. Estávamos, é certo, caminhando. Achei melhor não entrar em pormenores. Os álbuns ficaram seis meses guardados no bar. Só então, o Souza, convencido de que o amigo do Marinheiro tinha abandonado o barco, mandou emoldurar sete fotografias, hoje expostas na parede, e vendeu o resto pra um antiquário belga. “Toda família tem seus problemas”, dizia o coroa sempre que lembrava do caso.

“Sabe onde fica a Alfredo Valadão?”. Uma das imagens que o Souza emoldurou mostra uma Copacabana agreste, cheia de pedras pontiagudas com poças de areia esparsas, trançadas por uma vegetação aparentemente nativa que nunca cheguei a conhecer. Outra mostra um bonde puxado por burros conduzido por homens bem-vestidos, elegantemente dispersos, posando estáticos na entrada do túnel que parece mais uma fenda natural do que uma obra de engenharia. É o Túnel Real Grandeza, Velho agora. Apesar dessas duas imagens serem antigas, do século XIX, devem ser cópias mais recentes dado o bom estado de conservação do material. Das sete fotos que estão na parede, a mais impressionante, pra mim, é a que mostra uma ação prosaica na boca do túnel. Nela, vemos essa boca circundada por um paredão de pedras retangulares cuidadosamente encaixadas, muros de arrimo, e uma passarela neoclássica, transversal à abertura, erigida metros a frente. Há cabos de energia suspensos e bulbos leitosos de iluminação pública espalhados pelas laterais formando uma trama aérea rica em padrões paralelos. Completam o quadro, centralizados em primeiro plano, a traseira de um carro de passeio que passa ao lado de um bonde elétrico indo na direção oposta, no caso na nossa direção, a do espectador. Todos os passageiros do bonde estão de

pé no estribo encarando a câmera, exceto o primeiro da fila que parece ser o único a não detectar a localização do fotógrafo. Ele olha pro lado, a cabeça sutilmente inclinada pra direita. De repente, penso, tenta captar o burburinho que chega por trás. Terá sido pego de surpresa? Acima do assento do condutor, que não se vê, está a palavra “circular” escrita em caixa alta. Podemos afirmar que o bonde havia acabado de chegar em Botafogo se tivermos em mente a semelhança com as estruturas que restaram. E, se a memória é capaz de falhar no intento de recompor a imagem com rigor, adicionando ou subtraindo detalhes, a legenda que acompanha a fotografia não deixa restar dúvidas: última viagem do bonde circular, 1963.

Nasci em 1987, portanto jamais vi um bonde em circulação, mas moradores antigos, como o Souza, viram. Ele se recordava aos risos dos coletivos que eram apelidados carinhosamente de taioba por causa da cor marrom da carroceria parecida com a planta homônima (uma planta que lembra o inhame), e onde, explicava o Souza, as pessoas podiam transportar tudo que conseguissem carregar. Seus passageiros levavam montes, por exemplo, de galinhas, gaiolas, tabuleiros de doces, trouxas de roupa, caixas de frutas, pequenos móveis, material de construção, etc. A passagem dos taiobas custava a metade da tarifa cobrada nos bondes comuns e atendia uma demanda de usuários específicos, fora dos “altos” padrões. Era o transporte usado, em sua maioria, por trabalhadores e pessoas de origem humilde, concentrando e distribuindo mão de obra pela cidade. Contou também que havia uma molecada endiabrada que jogava sabão nos trilhos só pra rir da cara de desespero do motorneiro tentando lidar com a perda de controle repentina. Imagina a merda? Não mencionou, ao menos que me lembre, nenhum acidente causado pelas tentativas de sabotagem infantis.

Recentemente, operários que trabalhavam nas obras de implementação do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), no centro da cidade, desvelaram vários trilhos que permaneceram intactos embaixo do asfalto desde a desativação do sistema. É muito provável que o mesmo aconteça aqui se um dia os bondes voltarem. No geral, dá menos trabalho (e é mais barato) pôr uma coisa em cima da outra. Não é assim que se constrói uma cidade? Copacabana, não é novidade pra ninguém, o mundo sabe, boa parte do mundo também passou por isso, cresceu muito. O fluxo de veículos crescia a uma média superior à infraestrutura oferecida pela cidade. Não tardou pra que esse aumento vertiginoso forçasse o poder público a encontrar uma solução pro novo problema dos congestionamentos crônicos. Os bondes se tornaram um empecilho, lentos demais pra velocidade que embalava o futuro. Desconfio que pequenos acidentes fossem muito comuns entre os usuários do Túnel Velho. É claustrofóbico só de imaginar. Os carros esquentando junto com os nervos dos motoristas parados, exaltados, procurando um culpado para despejar a raiva de viver aquele absurdo, recebendo em troca, não bastasse o tempo perdido, a constatação silenciosa e incômoda dos que nada tem a fazer, senão respirar quilos de monóxido de carbono

enquanto tentam avançar. Devia ser um pandemônio. Mas no caos, não nos esqueçamos, também acontecem encontros, bons encontros, do tipo que se transformam em laços. Quantas pessoas se conheceriam naquele túnel? Quantos vínculos foram criados ou reforçados ali? Divagações à parte, houve um consenso de que alguma coisa precisava ser feita. Estamos falando dos anos 1970. Dentre as opções levantadas, naquela ocasião, prevaleceu a de construir uma nova galeria, independente. Essa é a configuração que permanece; o túnel mais antigo segue no sentido Botafogo-Copacabana, e o outro, que começa na Figueiredo Magalhães, faz o inverso, conectando Copacabana a Botafogo.

Museu dos Azulejos. Café e Bar Sobral. Lanchonete Líder da Ladeira. Oficina Rei do Carro. Motor. Pintura Lanternagem Instalação de Som Buticar. Oásis Água Gelo Carvão. Paraú Baterias LTDA. Aumenta o número de lojas especializadas em carros e diminui vertiginosamente o número de pedestres, não há vendedores de rua, o falatório ficou pra trás. Esta é uma zona de transição entre dois bairros. O espaço das oficinas não dá vazão e os funcionários das lojas ficam indo e voltando com os carros pela calçada. Queria seguir alguém mas todos estão sentados, fumando cigarros ou olhando o celular. Não consigo tirar os olhos do chão. O toque, o atrito, o tênis aperta, meu calo no dedo mindinho lateja na parede acolchoada do calçado. Se perder exige uma tremenda habilidade. O caminho conhecido é tentador mas por sorte nem sempre é o mesmo. Mudam os caminhos e as pessoas, os caminhos das pessoas e as pessoas no caminho. As circunstâncias, esse material etéreo, tão presente nas fibras e engrenagens do movimento, atuam. Na rampa de cimento que dá acesso à passagem de pedestres do túnel não vejo nenhuma pegada. A plataforma de quase dois metros de altura faz com que eu ande acima dos carros que passam correndo ao lado. Ando o mais devagar que consigo. Quero investigar a velocidade mínima da fala. Som ilegível. ■■■■■

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. “A pena e o pincel” In STRAUMAN, Patrick (org). *Rio de Janeiro: cidade mestiça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 133-162.

ANJOS, Moacir dos. “As ruas e as bobagens: anotações sobre o delirium ambulatorium de Hélio Oiticica” In *ARS*, São Paulo, ano 10, número 20, 2012. pp. 23-44. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64418>> Acesso 22/05/19.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ARISTOTLE. “Physics Book 6 Part 9” In ARISTOTLE. *Physics Books 5-8*. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.

BATCHELOR, Stephen. “Seeing the light: photography as buddhist practice” In BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane (eds). *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 2004. pp. 141-145.

BENAITEAU, Carole. “Performance” In LE BON, Laurent (org). *DADA*. Paris: Centre Georges Pompidou, 2005. pp. 782-783.

BESSE, Jean-Marc. *O Gosto do Mundo: exercícios de paisagem*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

BRAZ, Yan. “Elogio ao Improviso” In *Poiésis*, Niterói, v.19, n.32, jul/dez 2018. pp. 107-120. Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF. Disponível em <<http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27654/pdf>> Acesso 16/01/20.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*.
Rio de Janeiro: NAU, 2001.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CARERI, Francesco. *O Caminhar como Prática Estética*. São Paulo: G. Gili, 2015.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *Aristóteles*.
Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

CHATWIN, Bruce. *O Rastro dos Cantos*.
São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

CRIVELLI VISCONTI, Jacopo. *Novas Derivas*.
São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

DANTO, Arthur Coleman. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*.
São Paulo: Edusp & Odysseus, 2010.

DADA. Folder da primeira excursão-visita DADA. Paris, 1921. Disponível em <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Excursions_and_visites_Dada/images/00cover.pdf> Acesso 28/8/19.

DADA. Catálogo da exposição DADA. Paris: Centre Pompidou, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*.
Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEBORD, Guy. “Théorie de la Dérive”
In Revista *Internationale Situationniste* n° 2. Paris: Independente, 1958 (Publicado pela primeira vez na revista *Les Lèvres Nues* n° 9, em novembro de 1956, e pela segunda vez na revista *Internationale Situationniste* n° 2, em dezembro de 1958). Disponível em <https://ubutext.memoryoftheworld.org/si/Internationale_situationniste_2.pdf> Acesso 3/9/19.

DEBRET, Jean-Baptiste. “Negros vendedores de carvão”
In STRAUMAN, Patrick (org). *Rio de Janeiro: cidade mestiça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 80.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

EDELWEISS, Roberta Krahe; PAESE, Celma.
“As Vanguardas do século XX e o caminhar como prática estética no camponês de Paris”
In *Revista de Teoria da História*, Volume 18, Número 2. Goiânia: UFG, dez/2017. pp. 54-67.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2006.

FERNANDES, João (ed). *Cildo Meireles*. Porto: Fundação de Serralves; São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FIGUEIREDO, Luciano (org). “Ivan Cardoso entrevista Hélio Oiticica para o filme HO” In *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008. pp. 31-39.

FULTON, Hamish. *Walking Journey*. London: TATE Press, 2002.

GOODMAN, Rusell. “Transcendentalism”
In ZALTA, Edward N. (ed). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2018 Edition) Disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/transcendentalism/>> Acesso 2/8/2019.

GROS, Frédéric. *A Philosophy of Walking*. London: Verso, 2014.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

HOWE, Daniel Walker. *What Hath God Wrought: The transformation of America, 1815-1848*. Oxford History of the United States. Oxford: Oxford University Press, 2009.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EdUFBA, 2014.

KALINSKY, Yelena. "Introduction. Dive-Suits of Factography: Audience Recollections as Documentary and Action Genre" In KALINSKY, Yelena (ed). *Collective Actions: audience recollections from the first five years, 1976-1981*. Chicago: Soberscove Press, 2012. pp. vii-xviii.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado" In *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984. Revista do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/PUC-Rio. Disponível em <http://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf> Acesso 22/05/19.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1980.

LUZ, Angela Ancora da. *Catálogo Rugendas: um cronista viajante*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2018.

MANATA, Franz. "O vento sem mestre" In MANATA, Franz (org). *Catálogo da exposição Guilherme Vaz: uma fração do infinito*. Rio de Janeiro: CCBB, 2016. pp. 11-61.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2012.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MASSON, Michel. *Mídia-cidade: a cidade como mídia*. Inédito, 2019a.

MASSON, Michel. “Entre-lugar: identidades em trânsito. Entrevista com Paulo Nazareth” In HAZAN, Vera; MASSON, Michel (eds). *Prumo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 6, 2019b. Revista do DAU/PUC-Rio. Disponível em <<http://periodicos.puc-rio.br/index.php/revistaprumo/article/view/1176/674>> Acesso em 24/01/20.

McSHINE, Kinaston (org). Catálogo da exposição *Information*. New York: MoMA, 1970. Disponível em <https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf> Acesso 22/05/19.

MIGNOLO, Walter. “Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade” In *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 32, n. 34, 2017. Tradução de Marco Oliveira. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>> Acesso 22/05/19.

OBERACKER, Carlos. “Viajantes, naturalistas e artistas estrangeiros” In HOLANDA, Sérgio Buarque de (org). *História Geral da Civilização Brasileira: o Brasil monárquico, tomo II, vol. 3: o processo de emancipação*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2003. pp. 136-152.

OBRIST, Hans Ulrich. *HUO with Hamish Fulton*. Torino: Artissima Fair, 2019. (Video 55’21”) Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=io58nY-hvSg>> Acesso 3/10/19.

OITICICA, Hélio. “Aparecimento do supra-sensorial na arte brasileira” In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. pp. 102-105.

OITICICA, Hélio. “A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade” In FIQUEIREDO, Luciano (org). *Hélio Oiticica: a pintura depois do quadro*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008. pp. 127-136.

OITICICA, Hélio. Depoimento de HO a Jari Cardoso “Um mito vadio” In OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (orgs). *Coleção Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009. pp. 202-217.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAPE, Lygia. “Favela da Maré ou Milagre das Palafitas” In *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, n.36, 2018. pp. 238-241. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/22497/12589>> Acesso 10/9/19.

PHO. Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural. *Delirium Ambulatorium*. Número de tombo: 0091/78 - 5/7, 1978. pp. 1-4. Disponível em <http://legacy.icnetworks.org/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4398&cod=462&tipo=2> Acesso 22/05/19.

PRÉ-SOCRÁTICOS. *Fragments, Doxografia e Comentários*. Seleção de textos e supervisão: José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Coleção Os Pensadores.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacob. “Romantismo e Classicismo” In GUINSBURG, Jacob (org). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROSS, Dorothy. “American exceptionalism” In FOX, Richard W.; KLOPPENBERG, James T. (eds). *A Companion to American Thought*. London: Blackwell Publishers, 1995. pp. 22-23.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

SANTOS, Milton. “Metrópole: a força dos fracos é o seu tempo lento” In *Técnica, Espaço, Tempo: globalização e meio técnico-científico-informacional*. São Paulo: Edusp, 2013. pp. 77-82.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; AZEVEDO, Paulo Cesar de; COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SILVA, Maria Antonia Couto da. “O Grupo Grimm: a renovação da pintura de paisagem e a repercussão na imprensa no fim do século XIX” In Encontro ANPAP, 26°, 2017, Campinas. *Anais do 26° Encontro da ANPAP*. Campinas: PUC-Campinas, 2017. pp. 3407-3419.

SILVA, Danuzio G. B. (org). *Os diários de Langsdorff, vol. 1: Rio de Janeiro e Minas Gerais, 8 de maio de 1824 a 17 de fevereiro de 1825*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: the collected writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

SOLNIT, Rebecca. *A História do Caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, Mente de Principiante*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

TANAHASHI, Kazuaki. "Introduction" In TANAHASHI, Kazuaki (ed). *Moon in a Dewdrop: writings of zen master Dōgen*. New York: North Point Press, 1995. pp. 3-25.

THOREAU, Henry David. *Walden, or, Life in the Woods*. New York: Dover Publications, 1995.

THOREAU, Henry David. "Walking" In *Henry David Thoreau: collected essays and poems*. New York: Library of America, 2001.

TUNGA. "Musa: a cola poética" In LAMPERT, Catherine. *Tunga*. São Paulo: Cosac Naify, 2019. pp. 97-101.

TURCOT, Laurent. *Le promeneur à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard, 2007.

