

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Bruno Gonçalves Oliveira Rios

CHÃO DE PASSAGEM:
o fazer artístico como errância.

Belo Horizonte
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Bruno Gonçalves Oliveira Rios

CHÃO DE PASSAGEM:
o fazer artístico como errância.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas histórica, teóricas e críticas.

Orientador: Profa. Dra. Maria Angelica Melendi.

Belo Horizonte
2019

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Rios, Bruno, 1989-

Chão de passagem [manuscrito] : o fazer artístico como errância /
Bruno Gonçalves Oliveira Rios. – 2019.
172 p. : il.

Orientadora: Maria Angelica Melendi.

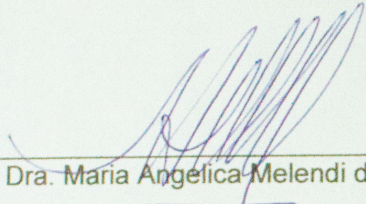
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.

1. Percepção visual – Teses. 2. Intervenções urbanas – Teses. 3.
Arte e sociedade – Teses. 4. Natureza (Estética) Teses. 5. Criação
(Literária, artística, etc.) – Teses. 6. Arte moderna – Séc. XXI – Teses.
I. Biasizzo, Maria Angélica Melendi, 1945- II. Universidade Federal de
Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

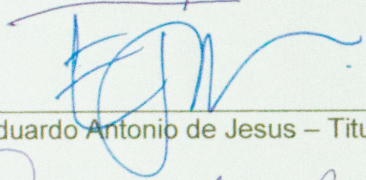
CDD 709.05

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **BRUNO GONÇALVES OLIVEIRA RIOS** Número de Registro **2017674510**.

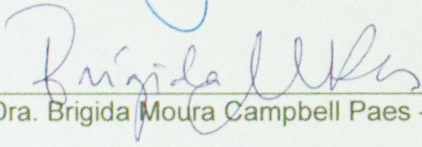
Título: "Chão de passagem: o fazer artístico como errância."



Profa. Dra. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – Orientadora – EBA/UFMG



Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – UFMG



Profa. Dra. Brigida Moura Campbell Paes – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 31 de maio de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pelo apoio dado, pela confiança, pelo carinho, pelo acolhimento.

Agradeço à Piti, minha orientadora, pela confiança e paciência nos encontros e desencontros no caminho trilhado.

Aos colegas e professores da EBA que colaboram desde a graduação na minha construção como artista e como pessoa. Em especial à Daniela Maura, primeira leitora desse projeto quando ainda em estado de semente. Ao Roberto Bethônico e toda turma do desenho pela generosidade e abertura durante o estágio docência.

Agradeço aos que comigo compartilharam idas e vindas, trajetos e desvios. Aos que comigo nesses dois anos de intensidade puderam somar e contribuir caminhando lado a lado. Aos que passaram pela casa/ateliê e lá deixaram seus rastros, suas pegadas impressas no que hoje também me forma. Aos que mesmo longe contribuíram ao passo seguinte. Aos que sempre me refiro. Aos que comigo riram e também choraram. Aos que de alguma forma me movem nessa estrada: Ricardo Reis, Paula Kimo, Moa, Monique Malaquias, Camila Storck, Morena, Carol Merlo, Nina Merlo, Nina Aragon, Laura Berbert, Luiza Fainblat, Sara Lana, Flávia Perét, Juliana Gontijo, Hortência Abreu, Ricardo Burgarelli, Juan Narowé, Froid, Camila Ayla, Pedro Veneroso, Janaína Rodrigues, André Mintz, pessoal do JA.CA, Marina Câmara, Rodrigo Brum, Mateus Capone, Lucas Lemos, Carolina Fenati, Daniel Ribão, Armando Queiroz e tantos outros.

Agradeço Clarice Lacerda e Matheus Ferreira por tudo isso e mais: pela amorosidade e força no projeto gráfico, pelo apoio que sempre encontro em cada um de vocês. Pela escuta, pelo abraço, pelo andar em bando.

Agradeço imensamente ainda Bárbara Machado e Thiago Viana pelo tempo no Paquetá. Sem vocês nada disso teria acontecido. Pelo jardim onde tantas flores brotaram. Por tudo que construímos ali. Por todo cuidado e parceria. Pelo amor possível.

Agradeço ao Grupo de Estudos ESCOTOMA: Clarice Lacerda, Matheus Ferreira, Natália Rezende, Maíra Públio, Rodrigo Borges, Eduardo Hargreve, Izabel Stewart e Lourenço Marques.

Agradeço Gustavo Biagionni (Mamacadela), Luiz Eduardo Lemos e Anderson Lopes no apoio dado na montagem da exposição.

Agradeço aos que embalaram dias e noites. Aos que pela música acompanharam meus passos e fizeram-me infinitamente mais completo e aberto pelos ouvidos, pelo músculo: Djonga, Bk, Brisa Flow, Flora Mattos, Laura Sette, Abu, Comum, KL Jay, Racionais MCS, Kamau, Sabotage, Black Alien, Baco Exu do Blues, Nill, Makalister, Hot e Oreia, Clara Lima, FBC, Victor Xamã, Tyler the Creator, Dr. Dree, Earl Sweatshirt, Kendrick Lamar, entre tantos outros. Agradeço ao rap! Música nascida das ruas, feita no improviso das esquinas. Salve!

Para vó Fia (Maria), *in memoriam*

RESUMO

A presente dissertação propõe investigar as possíveis formas de um processo artístico realizar-se a partir do deslocamento. Para tal, foi tomado o gesto de caminhar, errar pelas ruas, como procedimento que potencializa a elaboração de questões de ordem filosófica, social, urbanística e estética. Ensejada como projeto acadêmico, a pesquisa foi também instaurada a partir da realização de trabalhos plásticos em regime de ateliê. A elaboração de cada obra foi contornada por um histórico de ações e procedimentos que discutiram ao longo da história – fazendo um recorte que inicia-se ao final do séc. XIX e estende-se pelo séc. XX até os dias de hoje – as potências no ato de caminhar a pé pelas ruas da cidade. O projeto como um todo configurou-se, assim, como período de imersão na investigação dessa prática e prevê a ampliação da discussão em torno dos seus conceitos e preceitos, bem como assume o fazer artístico como elemento aberto e múltiplo. Para além do texto que compõe esse volume, foi proposta uma exposição final com os trabalhos desenvolvidos até então. Nela, os apontamentos colocados aqui estão reverberados e espelhados em cada obra, dispostas no espaço expositivo como forma outra de tornar generosa a pesquisa, compartilhando com o público os caminhos percorridos nesses últimos dois anos.

Palavras-chave:

1.Errância 2.Cidade. 3.Processo artístico. 4.Deslocamento. 5. Ateliê. 6.Exposição

ABSTRACT

This dissertation proposes an investigation of possibilities for an artistic process developed on the idea of displacement. The gestures of walking and ramble in the streets were taken as procedures that strengthen the elaboration of philosophical, social, urbanistic and aesthetic questions. As an academic project, this research was also made through the accomplishment of art pieces in the studio. The creation of each piece was made connected to the historical investigation of other previous artistic actions and procedures discussed throughout history – starting at the end of the XIX century, passing through the beginning of the XX century and coming up to the presents days – when artists dealt with the act of walking through cities streets. The development of the project as a whole configured a period of intense immersion in the investigation of artistic practices assumed as open and multiple paths, enlarging the borders of conceptual discussion. In addition to the text that composes this volume, a final exhibition was proposed presenting the pieces developed during the project. The pieces in the exhibition are intimately connected to the text's notes and reverberate then through the arrangement made in the space as another way of making research generously accessible for the public.

Keywords:

1. Ramble 2. City. 3. Artistic process. 4. Displacement. 5. Studio. 6. Exhibition

Lista de Figuras

Figura 01 – <i>Samples II</i> , 2004 – Francis Alys	20
Figura 02 – <i>Sem título</i> , da série <i>Notícias de América</i> , 2011/2012 – Paulo Nazareth	44
Figura 03 – Mudlarks of Victorian London , <i>The Headington Magazine</i> , 1871	47
Figura 04 – Fotos de coletas postadas pelo grupo <i>London Mudlark</i> em sua página no Facebook, sem data	48
Figura 05 – Cena do filme <i>Os catadores e Eu</i> , 2000 – Agnés Vardá	49
Figura 06 – Meteorito Bendegó, 2018. Museu Nacional do Rio de Janeiro	51
Figura 7 – frame do registro da ação <i>Zapatos Magnéticos</i> , 1994 – Francis Alys	53
Figura 8 – <i>Piedra que cede</i> , 1992, – Gabriel Orozco	54
Figura 9 – <i>Calendário Urbano</i> , 2013 – Bruno Rios	55
Figura 10 – <i>Atlas</i> , 2007 – Cildo Meireles	75
Figura 11 – <i>América Invertida</i> , 1943 – Joaquín TorresGarcia	76
Figuras 12 e 13 – <i>Antigas estrelas do amanhã</i> , 2018 – Bruno Rios	80
Figura 14 – Bandeiras de alguns países registrados na <i>ONU (Organização das Nações Unidas)</i> , 2018	82
Figura 15 – <i>A circle in Antarctica</i> , 2012 – Richard Long.Long	84
Figura 16 – <i>A line made by walking</i> , 1967 – Richard Long	86
Figura 17 – <i>Graffitis, série II Linguagem do Muro</i> , 1933- 1950 – Brassai.....	91
Figuras 18 e 19 – Registro de algumas inscrições encontradas para o trabalho <i>Multidão</i> , 2018 – Bruno Rios	96
Figura 20 – <i>Multidão</i> , 2018 – Bruno Rios	97

Figura 21 – Carlos Vergara trabalhando em uma peça da série <i>Sudários, sem data</i>	100
Figura 22 – Série de fotos que compõem <i>Monuments of Paquetá, 2017</i> – Bruno Rios	107
Figura 23 – Série de fotos que compõem <i>Monuments of Paquetá, 2017</i> – Bruno Rios	108
Figura 24 – Matéria retirada do <i>Jornal Hoje em Dia</i> , do dia 22.04.2016	109
Figura 25 – Matéria retirada do <i>Jornal Hoje em Dia</i> , do dia 22.04.2016	110
Figura 26 – Matéria retirada do <i>Jornal Estado de Minas</i> , do dia 01.05.2015	111
Figura 27 – Matéria retirada do <i>Jornal Estado de Minas</i> , do dia 01.05.2015	112
Figura 28 – Matéria retirada do <i>Jornal Estado de Minas</i> , do dia 01.05.2015	113
Figura 29 – Matéria retirada do <i>Jornal Hoje em Dia</i> , do dia 19.11.2013	114
Figura 30 – Menir de Aspradantes, localizado na Villa do Bispo em Portugal, sem data.....	116
Figura 31 – <i>Kissing Through Glass, 2007</i> – Jiri Kovanda	118
Figura 32 – <i>Untitled (Standing on Wenceslas Square with arms outstretched), 1976</i> – Jiri Kovanda	119
Figura 33 – Representações do símbolo Ka ao longo da história em <i>Walkscapes</i> , de Francesco Careri, 2013	120
Figura 34 – <i>SMACK, 2018</i> – Bruno Rios	121
Figura 35 – <i>O beijo, 1912</i> – Constantin Brancusi	124
Figura 36 – Joyce Wieland, produzindo a série de gravuras, sem data	125
Figura 37 - <i>O Canada, 1970</i> – Joyce Wieland	125
Figura 38 – Frame de <i>Los, 2001</i> – James Benning	129
Figura 39– Frames de <i>Ten Skies, 2004</i> – James Benning	130
Figura 40 e 41 – fotografias que compõem a série <i>Ritornelos, 2017</i> – Bruno Rios	132
Figura 42 – <i>Continuerà a crescere tranne in quel punto, 1968-1979</i> – Giuseppe Penone ...	136

Figura 43 – <i>Grande Budha – Floresta</i> , 1985-2000 – Nelson Félix.....	137
Figura 44 – Frames do vídeo <i>Canteiro</i> , 2017 – Bruno Rios.....	138
Figura 45 – <i>Salzburg</i> , 1977 – Luigi Ghirri	139
Figura 46 – <i>Porta- Bandeira</i> , 2018 – Bruno Rios	143
Figura 47 – <i>Irmãs</i> , 2003 – Cinthia Marcelle e Marilá Dardot	144
Figura 48 – <i>Floating Island to Travel Around Manhattan Island</i> , 1970-2005 – Robert Smithson	145
Figura 49 – Exemplo de topiária no Longwood Garden, na Pensilvânia – EUA, sem data...146	
Figura 50 – Alguns desenhos que compõem a série <i>Notas</i> , 2017-2019 – Bruno Rios.....	152
Figura 51 – Dupla de páginas da revista <i>Internacional Situacionista</i> , 1959	153
Figura 52 – <i>The Topography of Tears</i> , sem data – Rose-Lynn Fisher	158
Figura 53 – Registro da composição dos desenhos da série <i>Chão de Passagem</i> , 2017-2019 – Bruno Rios	160
Figura 54 – Um dos desenhos que compõem a série <i>Chão de Passagem</i> – Bruno Rios	163
Figuras 55 e 56 – Vista parcial da exposição <i>Chão de Passagem</i> , 2019	166
Figuras 57 e 58 – Oficina ministrada com Clarice Lacerda durante a exposição.....	167

Sumário

1. Introdução: por uma metodologia porosa, cambiante e ramificada	15
2. Breve histórico do movimento errante	23
3. Errância: um ponto de partida	29
4. Procedimentos: conformação de um terreno poético	34
4.1 Caminhar	35
4.2 Coletar	46
4.3 Escrita e Leitura	57
5. Trabalhos.....	72
5.1 <i>Antigas estrelas do amanhã</i>	73
5.2 <i>Multidão</i>	89
5.3 <i>Monuments of Paquetá</i>	102
5.4 <i>SMACK</i>	115
5.5 Pequenos cultivos: a presença da natureza na cidade: <i>Ritornelos, Canteiro e Porta-bandeira</i>	127
5.6 Desenhos, mapas e cartografias: <i>Notas e Chão de Passagem</i>	147
Considerações finais	164
Referências bibliográficas	168

1. Introdução: por uma metodologia porosa, cambiante e ramificada.

*Linha reta, caminhar sem saber onde vai dar
No breu sigo só
E o corpo no espaço é pó
Me alimento desse breu
Já nem sinto quem sou eu
Noturno, fugaz
Já não sei se sou capaz de parar
Bifurcação, entroncamento, contramão
São ruas sem fim [...]*

Vias de fato – banda Metá Metá

Intenta-se nesse primeiro momento fazer saber ao leitor alguns parâmetros e metodologias aplicadas no desenvolvimento desse trabalho. Intuindo-se que em uma primeira leitura possa se compreender o texto como algo em construção, como pensamento movente e repleto de propagações, cabe aqui ressaltar as escolhas empreendidas no projeto como um todo e justificar, ou ao menos esclarecer, os caminhos percorridos até então.

Tendo como foco de pesquisa a prática de caminhar pelas ruas da cidade como participante e ativador do processo artístico em questão, o presente projeto busca se aproximar da urbe quando encontra nela a ativação de um estado poético capaz de instigar a produção de trabalhos plásticos desenvolvidos no ateliê. Na dupla medida, tais trabalhos possibilitariam, uma vez elaborados e colocados em circulação, aguçar e estimular uma experiência na cidade mais incorporada e engajada poeticamente. Instituir uma prática que também caminhe e perpasse por caminhos vários se fez jus na busca de uma pesquisa mais ativamente atrelada com as experiências encontradas nas ruas percorridas ou mesmo dentro do ateliê.

Dito de outra forma, compreender o deslocamento pela cidade e suas várias camadas simbólicas, bem como a prática artística e seus processos como um jogo aberto de justaposição de vozes, tempos, espaços, leituras e dinâmicas distintas, tornou-se dentro da

pesquisa não somente o reconhecimento de uma potente multiplicidade que agenciam esses espaços – cidade e fazer artístico – mas sobretudo, como um modo de operar na estrutura do próprio texto e conseqüentemente no processo dos trabalhos desenvolvidos. Partimos assim do uso de gestos, leituras e referências que apontem para diferentes sentidos; sem contudo deixarem de almejar a mesma direção: uma escrita/prática poética em constante movimentação, em contínuo deslocamento e abertura.

Compreendeu-se dentro do projeto proposto e no período de produção de cada trabalho que a pesquisa poderia abarcar falas, gestos, vozes e paisagens distintas, sobrepondo por camadas ou abrindo frentes de interesses diversas em uma interpretação mais afinada com os tempos e agentes presentes na cidade e no fazer artístico. Partimos de um entendimento da cidade, dos deslocamentos realizados nela e do processo artístico como espécie de vias em curso, abertas por variadas ramificações, simultaneamente alimentadas por questões e reflexões advindas dos mais distantes lugares.

Ao ensejar uma prática em constante movimento, deslocando-se por terrenos que nos foram trazidos ou que apareceram de modo ocasional, o que tem-se ao fundo é de certa forma a capacidade interpretativa e imaginativa em relação aos espaços percorridos nesses dois anos de desenvolvimento dos trabalhos. Iniciamos nosso trajeto e nos deslocamos a partir de uma realidade concreta – a própria cidade – e, pela potencia da prática artística, não nos encerramos nela. Ou poderíamos dizer o contrário sem perdas e danos: partimos de uma realidade concreta – o próprio processo artístico – e, pela potencia do que nos foi revelado nas ruas, não nos encerramos nele. Duplo movimento que deu-se durante todo esse período.

Imaginar, seria aqui, criar a possibilidade de novos textos e percursos, atrelados pelas situações encontradas nas ruas e na construção dos trabalhos plásticos realizados, costurados por uma compreensão de um fazer artístico inventivo, cambiante, disposto e errante. Quantas vozes ecoam a cada esquina atravessada? Quantas narrativas possíveis se desdobraram pelas ruas que atravessamos? Quantos textos em combinatória podem ser criados através das imagens que nos chegam pelas esquinas? Quais as formas de manipular e operar com e sobre as imagens dentro do processo artístico para que não se encerrem em si mesmas?

Uma infinidade de rearranjos que não somente instigaram a criação de obras propriamente ditas, mas que consigo carregaram também a possibilidade de invenção de uma outra cidade,

de uma discursividade poética própria, de uma textualidade e um fazer artístico impregnados pelo exercício do errar, de traçar novos rumos sem o receio da desorientação.

O desenvolvimento não estritamente linear de alguns textos e imagens nesse trabalho vem colaborar na construção de um projeto que deseja ao máximo se abrir e tocar outros universos. Pesquisa que comprometeu-se a não fixar destinos ou paradas, mas antes de tudo abrir fendas em seu próprio corpo para que se deixasse ser atravessado. E atravessar diz muito menos que ir de um ponto a outro em linha reta. Atravessar é antes de tudo colocar-se em risco, de mãos dadas à dúvida, ao incompreensível, ao desconhecido. É percorrer o território das possibilidades, do encontro com o outro. É construir o próprio caminho passo após passo.

Intentou-se sobretudo a construção de um trabalho/pesquisa inventivamente incorporado ao fazer artístico proposto dentro do período do curso. Levando em conta que os caminhos da prática artística, tais quais os da própria cidade, inevitavelmente se apresentam pelos jogos do imprevisto, do surgimento de acasos e possibilidades de tomada de rumos diferentes.

Acreditamos que a tomada de decisão por essa forma de trabalhar e pesquisar possibilita a criação de uma abertura no que diz respeito à noção de produção científica, principalmente ao cursar o programa dentro de um faculdade de Artes. Levar a cabo a escrita de uma dissertação orientada por uma prática artística encarnada é necessariamente assumir compromisso com essa prática e alargar, mesmo que minimamente, os contornos e limites do que se compreende como produção científica neste campo. É de certa forma colocar em crise o discurso de uma ciência positivista e teleológica como nos alerta Carlos Hissa:

A crise das narrativas oficiais é a crise da modernidade e da ciência moderna. Sobre ela pode ser dito que também é uma crise da palavra oficial, da linguagem trabalhada para ser definitiva: o discurso da ciência. A crise das narrativas oficiais é, por certo, também a das fronteiras que enaltecem o poder da linguagem da ciência sobre as outras linguagens.¹

A ciência também depende da imaginação, necessita de histórias anteriores de criação, de imagens de naturezas diversas que mobilizem o pensamento e a ação. A criação é, enfim, a arte de sempre reinventar.

Então, como livrar-se do mundo dos sonhos, da esperança e da fantasia, rejeitado pelo pensamento positivista, em cujo contexto fundamentou-se a ciência moderna? Libertar o sujeito dos sonhos não teria a mesma conotação de livrar o mundo da esperança? Buscar a objetividade, isolar, criar fronteiras, tornar-se imparcial: até que ponto, o suposto obstáculo à objetividade não significa a própria fonte de construção de toda a obra da ciência? O que é a criatividade sem o mundo dos sonhos e da

¹ HISSA, 2002. P.44

esperança de transformação? O que significa a criatividade científica desprovida de imaginação? Afinal a imaginação é incompatível com a objetividade, entendida como referência para a produção sistematizada e organizada do conhecimento científico? ²

Tendo como eixo central nas metodologias aplicadas a cada trabalho a movimentação fluida e constante entre os espaços da cidade e do ateliê, poderíamos compreender todo o processo desenvolvido como um cruzamento entre esses dois âmbitos. Rua e ateliê, exterioridade e interioridade, íntimo e público como dois vetores que se atravessaram e constituíram uma pesquisa que se deu no lugar do “entre”, uma pesquisa que assumiu o lugar da passagem como moradia.

A partir daí intuiríamos como desejo desse “entre” não uma postura sem preceitos, métodos e pontos de partida dentro do processo como um todo; mas antes, de um lugar que assumiu o cruzamento como abertura de possibilidades e pontos de vista. Poderíamos compreender o desejo de criação desse espaço a partir da noção de *encruzilhada*, como ponto de tangência entre esses dois vetores, entre essas duas vias de interesses e práticas, coexistindo no desejo de “invenções paridas nas fronteiras e nos vazios deixados [...]”³

“As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam.”⁴ Espaço de criação e inventividade que se abre em outros caminhos. Estar na encruzilhada, partindo do exercício poético, é primar por uma postura inventiva e engajada pela multiplicidade, pelo jogo e pela partilha. As ruas que se cruzam e multiplicam-se; os processos que ao tocarem-se tornam-se capazes de gerar tantas outras questões e experiências.

A encruzilhada esculhamba a linearidade e a pureza dos cursos únicos, uma vez que suas esquinas e entroncamentos ressaltam as fronteiras como zonas pluriversais, onde múltiplos saberes se atravessam, coexistem e pluralizam as experiências e suas respectivas práticas de saber.⁵

² Ibidem, 2002. P.60

³ RODRIGUES JUNIOR, 2018. P. 71

⁴ Ibidem. P. 75

⁵ Ibidem. P. 78

É nesse sentido que o trabalho desenvolvido se apoiou no constante movimento de fronteiras e formas de compreender a cidade, o ato de caminhar e o próprio fazer artístico em sua pesquisa no universo acadêmico. Constante movimento que não necessariamente significa constante deslocamento corporal, físico, e pauta-se também pelo fluxo livre de ideias, associações e modos de construção poética de um trabalho em arte.

Pois se há tempo para o percurso, deve haver também o tempo para a pausa. Deve haver o descanso, o intervalo para o café ou para o cigarro. Deve haver o compromisso desatento em percorrer os olhos pelas bancas de jornal e conjecturar notícias com um estranho qualquer. Deve haver lugar para a poesia, para o onírico, para o desmedidamente incompreensível. Deve haver a constante aberturas de caminhos pela densa floresta das incertezas.

Se há tempo para o rigor, para a crítica, deve também haver tempo para a sensibilidade, para a presença do corpo. Deve haver o envolvimento com uma prática que extrapole seus próprios limites. Deve haver o desejo por algo além, distante do que se enxerga em um primeiro olhar. Deve haver tempo para se testar a tatibilidade nas pontas dos dedos ao tocar um muro chapiscado de um bairro desconhecido. Deve haver audição e musculatura afinadas ao fazer tilintar as grades de um edifício ao batucá-la empunhando um graveto encontrado por aí. Deve haver o aspiro ao sonho e a expiração lúdica estreitamente cruzados.



FIGURA 01 - Samples II, 2004 – Francis Alys

Partindo desses princípios prático/metodológicos o que temos como resultado das reflexões aqui colocadas e explanadas funcionam como exercício de um pensar que durante seu percurso vai administrando, recolhendo e ressignificando as informações que lhe aparecem. Nesse sentido, a escrita dessa dissertação por vezes aproxima-se, em certa medida, das características do ensaio como gênero textual.

O ensaio como procedimento de escrita foi aqui contornado quando nele encontramos a possibilidade de um texto que não buscasse fechar ou finalizar as reflexões apresentadas em cada trabalho. Seu sentido transitório, ao propor em sua constituição diversas relações possíveis, mostrou-se condizente com as práticas desenvolvidas nesses dois anos, por seu caráter de experimentação, fluidez e fragmentação.

De suas competências – difíceis de serem enumeradas como fórmulas ou diretrizes fixas – poderíamos extrair algumas das quais nos aproximamos por interesse metodológico: sua qualidade em assumir as contradições e movimentos paradoxais inerentes ao objeto estudado; sua qualidade discursiva aberta e ramificada; a rechaça por uma verdade totalizante e cristalizada; por sua relação direta com a experiência individual do escrevente; a movimentação de fronteiras na busca de um conhecimento mais amplo e incorporado ao

mundo e a vida em fluxo; seu critério e rigor na construção de uma crítica que assuma as subjetividades; entre outros.

Nesse sentido, nos aproximamos do ensaio não como procedimento de preparação – se quisermos nos ater a esse significado do termo. Estaríamos menos interessado no ensaio como uma forma de estudo prévio para algo que virá acontecer, como esboço de um movimento maior. Interessou-nos especialmente sua qualidade transitória, experimental e passível de manipulação dos conceitos e referências trazidas à luz de cada trabalho; pensando a partir daí, esse investimento como forma de colocar as coisas do mundo em atrito, dispo-las sobre a mesa e relacioná-las.

[...] o ensaio é uma revolta contra a estrutura, contra a doutrina segundo a qual o mutável e efêmero não são dignos de filosofia [...] O ensaio recua contra o dogma que atribui dignidade ao resultado da abstração. No ensaio, os conceitos não são definidos, mas se tornam mais precisos por meio das relações que estabelecem entre si: cada conceito se articula em configurações com os outros, sem formar uma estrutura.⁶

Deu-se a investida em uma escrita que partisse de alguns dos preceitos do ensaio sobretudo por sua característica de captação do movimento do pensar, seguindo o fluxo dos acontecimentos e intuições de cada obra. Movimento imaginativo que ocorrera nas errâncias propostas nas ruas e nos trabalhos dentro do ateliê.

O ensaio não deixa que lhe prescreva o âmbito de sua competência. Seus conceitos não se constroem a partir de algo primeiro nem se fecham em algo último. Suas interpretações não são rígidas. O ensaio possui uma certa autonomia estética, pois, diferencia-se pelos meios, pelos conceitos, por sua pretensão à verdade despida da aparência estética.⁷

É inerente à forma do ensaio a sua própria relativização: ele precisa compor-se de tal modo como se, a todo momento, pudesse interromper-se. Ele pensa aos solavancos e aos pedaços, assim como a realidade é descontínua, encontra sua unidade através de rupturas e não à medida que as escamoteia. A unanimidade da ordem lógica engana quanto à essência antagônica daquilo que ela recobre. A descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito suspenso.⁸

O risco iminente na construção das relações estabelecidas nos trabalhos que se seguirão é assumido. Só podemos compreender algo se nos deslocarmos em relação a ele, e ele, por sua vez, em relação a nós. Feito isso, o próximo exercício seria arriscar, traçar rotas distintas para os contextos e corpos que ocupam simultaneamente os espaços da cidade e da criação

⁶ KLINGER, 2014. P. 16

⁷ ADORNO, 1994. P. 168

⁸ Ibidem. P. 18

artística. Caminhar é produzir diferenças, tal qual acreditamos aqui ser capaz o fazer poético. Caminhar sobre a cidade alavancado por um fazer artístico é amassar momentaneamente os terrenos epistemológicos já instituídos, preestabelecidos. É borrar os contornos e limites do campo das certezas empregadas no território da poesia. É em suma, errar.

2. Breve histórico do movimento errante

A prática de caminhar pela cidade como ferramenta crítica e poética em relação aos espaços da urbe foi desenvolvida ao longo do séc. XX por vários artistas. Cada qual à sua maneira e operando de distintas formas, propuseram inúmeras ações e agenciamentos no espaço público que buscavam em geral ativar um corpo e um estado que fugisse de certa forma das condições impostas pela lógica célere das ruas no urbanismo moderno.

A aproximação desse universo de proposições deu-se ainda nos estudos da graduação, quando percebido que a prática artística aqui em questão era atravessada por noções espaciais, corporais e dinâmicas trabalhadas por esses artistas, constituindo naquele período uma constelação de referências. Referências agora carregadas até aqui, dispostas na mesa do ateliê, e que sobressaem-se vindo à tona ou reluzindo pelas frestas na realização de cada trabalho. Cabe ao menos, mesmo que rapidamente, situar o leitor quais seriam essas proposições em um breve histórico dessas práticas.

Dentro desse espectro de ações e proposições poderíamos organizar essas operações em três principais momentos, ainda que de modo um pouco restrito, mas que nos ajudaria a pensar de forma categórica a assimilação dessas práticas ao longo dos anos pelos artistas proponentes. Sabemos obviamente que tal circunscrição deixa escapar outras movimentações que não situam-se dentro de determinada escola, grupo ou período histórico.

Seguindo o pensamento de Paola Berenstein Jaques, em *Elogio aos Errantes*, estes três momentos estariam ligados cada qual a seu modo à crítica ao urbanismo moderno e seriam: o período das *flanêries*, ou *flanâncias*, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das *deambulações*, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas como o Dadaísmo e o Surrealismo; e o das *derivas*, dos anos 1950-70 propostas pelo Situacionismo.

O primeiro momento, das *flanâncias*, estaria ligado à criação e desenvolvimento da figura do *flâneur*. Seria o *flâneur* o sujeito que caminha e adentra às multidões da cidade moderna e, investigando através dos passos os elementos constituintes da sociedade, opera sob a lógica de deixar-se levar como estado de presença nas ruas. Toma nota, observa, percorre atalhos e propõe desvios no itinerário conformado das grandes cidades. Valoriza antes o ócio ao

trabalho. Carrega consigo a ambiguidade do fascínio e repulsa pelo movimento exacerbado das grandes cidades.

O *flâneur*, figura que se desenvolve ao mesmo tempo em que as grandes cidades se modernizam, não esconde sua ambiguidade: deixa-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela. Contra a abertura de grandes avenidas para a circulação rápida e contra a divisão e especialização de trabalho taylorista, por exemplo, ele reage levando tartarugas para passear em suas flanâncias. Contra a velocidade imposta pela modernidade positivista, o *flâneur* traz a questão da lentidão e também a da ociosidade.⁹

O flâneur assimila em seu modo de caminhar o estado de choque na mudança das cidades antigas para a conformação das grandes metrópoles modernas. Encarna no movimento das ruas uma experiência sensível ao mergulhar nas multidões, perdendo-se no anonimato que essa experiência propicia. Seu gesto é marcado pela alteridade, pelo encontro desmedido e corporificado com as massas que transitam pelas ruas. Surge sobretudo como tipo literário, muito estudado por Walter Benjamin a partir da poesia de Charles Baudelaire.

Sua relação com o registro dos movimentos na rua é efetivamente trabalhada através da escrita, da nota tomada a partir de suas observações nas cidades onde anda. Um exemplo de escrita que parte dessa observação atenta das ruas poderia ser encontrada no livro *Passagens* de Walter Benjamin. Realizado de forma fragmentária e polifônica, nos coloca no centro das andanças e considerações do autor em meio aos componentes e habitantes da cidade moderna em plena transformação.

Uma embriaguez apodera-se daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas. A cada passo, o andar adquire um poder crescente; as seduções das lojas, dos bistrôs e das mulheres sorridentes vão diminuindo, cada vez mais irresistível torna-se o magnetismo da próxima esquina, de uma longínqua massa de folhagem, de um nome de rua. [...] Paris criou o tipo do *flâneur*. [...] Aquela embriaguez anamnésica, na qual o *flâneur* vagueia pela cidade [...] ¹⁰

Outro exemplo, no caso brasileiro, pode ser verificado no livro *A Alma encantadora das ruas* do escritor carioca João do Rio. Nele encontramos, através da caneta de João, um Rio de Janeiro em plena transformação urbanística, social e econômica, onde nos deparamos com personagens como os tatuadores, os fumadores de ópio, os vendedores ambulantes e os pintores de placas. Apresenta-nos como fundo a cidade carioca em profunda transformação urbana através do alargamento de grandes avenidas e bulevares, época que ficou conhecida como Bota-Abaixo, pelas intensas desocupações operadas no centro pelo prefeito Pereira Passos afim de “higienizar” a cidade.

⁹ JAQUES, 2012. P. 47

¹⁰ BENJAMIN, 2007. P.462

As profissões ignoradas. Decerto não conheces os trapeiros sabidos, os apanharrótulos, os selistas, os caçadores, as ledoras de *buena dicha*. Se não fossem o nosso horror, a diretoria de Higiene e as blagues das revistas de ano, nem os ratoeiros seriam conhecidos.

- Mas, senhor Deus! É uma infinidade, uma infinidade de profissões sem academia! Até parece que não estamos no Rio de Janeiro... [...] Oh, essas pequenas profissões ignoradas, que são partes integrantes do mecanismo das grandes cidades!¹¹

O Segundo momento seria marcado pelas incursões públicas propostas pelas vanguardas artísticas europeias do início do séc. XX. Iniciadas brevemente pelo grupo *DADA* e posteriormente desdobradas nas *deambulações* surrealistas, o exercício de caminhar pelas cidades ganha outras conformações e propostas. Aqui a prática é conferida em sua radicalidade ao buscar lugares estranhos e exóticos: pequenos jardins, lotes abandonados, áreas da cidade em desuso ou decadência são os locais escolhidos pelos artistas participantes desses grupos para experimentar a cidade de outra forma.

A experiência errática desenvolvida nesse período está diretamente ligada à vontade de confrontar a realidade encontrada na cidade, mastigá-la e engoli-la vorazmente a partir de uma embriaguez dos passos, do inconsciente humano e de uma afronta à racionalidade imposta pela conformação das estruturas urbanas. Intentam encontrar na banalidade do cotidiano uma experiência livre, perdendo-se sem rumo, recolhendo as sobras e restos das cidades como trapeiros, assimilando a fugacidade da cidade moderna.

Esse gesto marcado de recolher, catar e mastigar a cidade proposta no início dessas vanguardas encontra em certa medida similitudes com as proposições antropofágicas do movimento Modernista brasileiro. Aos artistas daqui, ao intentarem instituir uma cultura genuinamente brasileira, caberia devorar as influências externas e regurgitá-las ao nosso molde.

Vários artistas brasileiros, influenciados pelas questões modernistas, também realizaram percursos erráticos nas cidades do início do século. Talvez o mais consciente de seu gesto tenha sido Flávio de Carvalho. Flávio que havia trabalhado como pintor, desenhista e arquiteto, entra em contato com alguns artistas surrealistas em viagem à Europa e retorna ao Brasil iniciando uma série de ações nesse campo, denominadas *Experiências*.

¹¹ RIO, 1995. P. 24

A mais famosa delas, *Experiência nº 2*, realizada em 1931, consistia em uma inserção voluntária do artista em uma multidão na cidade. Ao caminhar em sentido contrário a uma procissão religiosa de *Corpus Christi*, vestindo chapéu de modo provocativo, buscou analisar a reação do grupo e a escreveu posteriormente em um relato publicado no livro de mesmo nome.

Tomei logo a resolução de passar em revista o cortejo, conservando o meu chapéu na cabeça e andando em direção oposta à que ele seguia para melhor observar o efeito do meu ato ímpio na fisionomia dos crentes. A minha altura, acima do normal, me tornava mais visível, destacando a minha arrogância e facilitando a tarefa de chamar atenção. A princípio me olhavam com espanto – me refiro à assistência, porque aqueles que eram da procissão se portavam diferentemente, eles eram os eleitos de deus, os escolhidos, e formavam uma massa em movimento lento, contrastando em qualidade com a assistência imóvel; eram, portanto, praticamente, o único movimento em todo o imenso percurso da procissão e esta situação de movimento naturalmente exigia o monopólio da atenção geral, e uma presença perturbadora, como era a minha, deveria influir diferentemente na procissão em movimento e na assistência.¹²

Tanto nas proposições do artista Flávio de Carvalho quanto nas do grupo surrealista as ações tomam um caráter mais propositivo no que diz respeito ao adentrar-se na multidão das cidades. A escrita e o relato assumem uma postura experimental associando colagens e sobreposições temporais que transmitem um pouco melhor a crítica a uma ideia de totalidade perseguida pelos projetos modernos de urbanização recém instaurados. Trabalham os elementos da cidade em uma espécie de jogo pela soma de diferenças e contradições que compõe o cenário das urbes já naquele período.

O terceiro momento desse breve histórico é marcado por uma intenção construtiva do gesto de caminhar pelas ruas como proposição artística. Instauram-se nesse período através do Situacionismo – grupo francês encabeçado por Guy Debord e composto por vários artistas e pensadores – os conceitos de *deriva* e *psicogeografia* no início dos anos 50.

O Situacionismo buscava em suma uma aproximação radical entre arte e vida, através de proposições que usavam a cidade como plataforma lúdica de uma revolução estética e social que propunham. Abordaram o tema do urbanismo como um fator essencial a ser repensado na transformação de uma nova sociedade e com isso trabalharam com arquitetos na realização de projetos e mapas urbanos lúdicos.

¹² CARVALHO, 2001. P.16

Se eles se posicionavam cada vez mais contra o urbanismo, ficaram sempre a favor das cidades, ou seja, eram contra o monopólio urbano dos urbanistas e planejadores em geral, e a favor de uma construção realmente coletiva das cidades.¹³

[...] os situacionistas [...] queriam provocar a revolução e pretendiam usar a arquitetura e o ambiente urbano para induzir a participação, para contribuir nessa revolução da vida cotidiana contra alienação e a passividade da sociedade.¹⁴

Um comentário de Paola acerca da *deriva* e da *psicogeografia* nos faz compreender melhor esses dois conceitos elaborados pelo grupo:

A psicogeografia foi definida como um “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos.” E a deriva era vista como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas. Diz-se também, mais particularmente, para designar a duração de um exercício contínuo dessa experiência”. Ficava claro que a deriva era o exercício prático da psicogeografia, além de ser também uma nova forma de apreensão do espaço urbano [...].¹⁵

A partir desses conceitos os situacionistas propuseram uma série de derivas, principalmente por Paris, onde o efeito lúdico buscado se opunha à espetacularização das grandes cidades e sua alienação. Objetivavam uma participação ativa dos indivíduos afim de instaurar também uma corporeidade dentro da cidade que não seguisse a lógica restrita de transitar de um ponto a outro de forma prática. Construíram assim uma série de mapas e cartografias onde o desenho da cidade era recortado e reconfigurado.

Se a apresentação desse histórico de ações, trabalhos e proposições se deu até aqui de modo breve, é porque a presente pesquisa não pretende discuti-los a fundo e caso a caso, mas sobretudo, apontar e apresentar alguns modos de habitar a cidade que nos capítulos seguintes se relacionarão com as obras desenvolvidas nesses dois anos de curso.

Optamos por tomá-los como referenciais que orbitaram todo o processo criativo – desde a época da graduação, como dito antes – que de fato estruturas fechadas em seu contexto histórico ou assunto principal desse texto. O exercício que deu-se nessa forma de aproximação com tais obras, tornou-se antes um teste, na verificação de suas potências e reverberações nos dias de hoje, nas cidades e processos artísticos atuais

¹³ JAQUES, 2003. P. 19

¹⁴ Ibidem. P. 20

¹⁵ JAQUES, 2012. P. 212.

Serviram-nos como guias iniciais de um percurso, de forma que seria-nos necessário olhar brevemente para trás antes de lançarmo-nos para frente. Estarão – assim é nosso desejo – entremeando toda a pesquisa e os trabalhos realizados; por ora mais evidentes, por outra de forma mais sutil. Lançar a luz sobre determinado processo criativo é também revelar suas sombras, seus antecedentes; que seguem menos como fantasmas no cerceamento de um fazer artístico e mais como estruturas que devemos reconhecer como partícipes de uma história, de um legado deixado, quer queiramos ou não.

Partiremos primeiramente, na busca de algumas definições dos termos empregados, para que na sequência do texto fique claro ao leitor as intenções propostas e os caminhos tomados. Iniciaremos na elucidação pela escolha do termo *errância* para tratar dos deslocamentos operados dentro do projeto.

3. Errância: um ponto de partida

A escolha do termo *errância*, ao tratarmos dos deslocamentos realizados durante o projeto, deu-se não somente por sua relação direta com a prática de caminhar pela rua, mas fez-se por seu alargamento no que toca os modos de produzir e pesquisar no terreno da arte. Ele mesmo, o termo *errância*, embaralha e aproxima os principais momentos históricos relacionados ao ato de caminhar instituídos nas práticas artísticas inicialmente pesquisadas: as *flanâncias*, as *deambulações* e as *derivas*.

Compreendendo que estes três termos ligam-se diretamente ao universo proposto pelos artistas da época em estreita relação com as cidades daquele período, ficaria evidente em certa medida o descompasso temporal e conceitual no simples emprego de qualquer um deles. Instituídos dentro de um programa maior de convenções, propostas, preceitos e métodos – alguns deles muito bem categorizados – seria no mínimo ingênuo ou irresponsável de nossa parte o uso destes para tratar dos deslocamentos operados no processo criativo em questão.

Optamos então pelo uso do termo *errância* ao discutirmos os deslocamentos realizados na cidade durante a pesquisa, pelo fato de que ele contorna os três momentos inicialmente estudados, permitindo alternância e fluxo direto entre eles sem a necessidade de apontamentos mais certos dos conceitos empregados em cada um. O que está sobre nossa mirada é tão simplesmente o fato de deslocar-se pela cidade e sua complexa rede de encadeamentos possíveis.

Contornamos o termo *errância* não na tentativa de fechamento de um conceito restrito, mas muito pelo contrário, por sua abertura e possibilidade de tocar as práticas anteriormente realizadas. A *errância* em si já aponta um caminho de escape, uma rota de desvio em uma direção objetivamente imposta. Logo, abertura, atravessamento. O escolhemos por acreditar que “errar” traça assim sua própria relação com processo artístico, com um descobrir na medida do fazer, percorrendo lugares desconhecidos na busca de uma fala, de um discurso. *Dis-cursus*¹⁶, que como nos atenta de início Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso*, seria originalmente a ação de correr para todo lado, seriam idas e vindas, uma *démarche*, uma intriga, um quiproquó, um equívoco.

¹⁶ BARTHES, 2007. P. 1

Dessa forma a prática dentro do ateliê e o movimentar-se pelas ruas, vistos como dois guias dentro desse processo criativo, pressupõem gestos que apontam para uma condição de risco, de ocasionalidade, de imprevisto. A *errância* como um estado presente. Percorrer a cidade através do *errar*, dobrar a cada esquina e tomar determinado rumo possibilita ao corpo um encontro com o inesperado, com uma sobreposição temporal e espacial encontrada nas arquiteturas, nas narrativas e protagonistas presentes ali. Jogo de imagens que se dão sob a linha de nossos olhos entrelaçando momentos históricos bem definidos. A rua sobre a mesa de trabalhos, a mesa de trabalhos disposta sobre o asfalto.

A forma como as obras foram desenvolvidas dentro do ateliê e o modo como a cidade foi percebida nas errâncias realizadas, apontaram para uma condição corporal desarraigada, múltipla e expansiva. Não determinaram em si um centro de atenção visual ou organização preestabelecida. Pelo contrário, trabalharam a possibilidade de uma iminente desorganização, operada por uma mão que joga, que traça linhas e as destrói logo em seguida para com elas propor outras imagens, outros percursos possíveis.

Instaurou-se assim, a partir e com as errâncias, uma *reflexão em trânsito*¹⁷, um *estado de trânsito*¹⁸; postura diante do fazer artístico que não se apega necessariamente a nenhuma forma preestabelecida de produzir e pensar cada obra, mas constrói-se passo a passo a partir das questões emanadas por cada uma delas.

A *errância* propõe em última instância um devir próprio, um movimento que se dá não somente pelo deslocamento do corpo, mas também pelo pensamento e sua qualidade imaginativa. Quantas vezes, através da memória, da projeção, da escrita ou leitura não nos deslocamos por lugares, cidades, ruas e tempos distantes? Quantas vezes, mesmo com o corpo em repouso, não divagamos por terras desconhecidas, passeamos pelo campo dos sonhos, pela palavra nunca dita?

Assumir essa multiplicidade e abertura no fazer artístico, nos modos de caminhar pela cidade e como nos portamos na vida como um todo é ir de encontro ao outro, é sair de si, relacionar-se com os elementos – factíveis ou não – de nossa esfera existencial de modo mais aberto; menos coagidos por uma lógica racionalista e determinista dos gestos e posturas sociais,

¹⁷ BERNARDES, M.; SEVERO, A., 2011. P. 20

¹⁸ Ibidem. P. 32

filosóficas e estéticas institucionalizadas. Aceitemos, pois, a porção nômade que nos constitui e nos faz traçar novos caminhos dia após dia. Aceitemos, pois, que em face da dinâmica temporal que nos contorna, ser a nossa vida também fugaz, passageira, transitória.

[...] somos multívagos e divagantes. Anelamos por perder o rumo e, mesmo nas instigações de enraizamento e imobilização a que estamos cotidianamente expostos, não conseguimos conter a deambulação de nosso pensamento. No desejo de quebrantar o enclausuramento de nosso espírito reflexivo, nossa consciência jamais cessa de vagar.¹⁹

O que significa, em suma, que aceitar a porção nômade que detemos no quadro de nossas potencialidades é, antes de tudo, uma tentativa de compreender a busca do estranho, do estrangeiro, do outro lugar, do sair de si, do errar, da intensidade do instante, da exigência espiritual de realização, do tornar-se atento à ambivalência das coisas [...]²⁰

Constatar e instituir um modo de operar no mundo, e aqui mais efetivamente na prática e pesquisa artística, de modo aberto e múltiplo não impõe por outro lado uma criação sem lastros, completamente desenraizada e vaga. Por seu turno, constitui também, um exercício movente que cria por vezes pequenas paradas, reconhece suas personalidades e locais de fala, para daí em diante poder tomar outros rumos. Gesto que se move e anseia por abertura mas que nesse mesmo movimento deixa marcas, conforma efêmeros territórios antes de seguir viagem.

Nicolas Bourriaud nos apresenta essa questão sob dois termos que explicitam melhor essa condição de constante movimento, constituindo consequentes gestos de enraizamentos/desenraizamentos: *radicante* e *forma-trajeto*. O artista radicante seria aquele que inventa trajetórias em meio aos signos, põe as formas em movimento, inventando por elas e com elas percursos através dos quais se elabora como sujeito ao mesmo tempo que constitui para si um *corpus de obras*²¹. Leva consigo fragmentos de identidade disposto a realoca-los em outros destinos.

Coloca-se em movimento mas nas pausas escolhidas instaura – e porque aqui não dizer instala, para fazermos um paralelo a um modo de operar no espaço dentro do campo da arte – locais de ação que se fixam brevemente até a próxima partida. Age como quem caminha

¹⁹ SEVERO, 2004. P.20

²⁰ Ibidem.P. 30

²¹ BOURRIAUD, 2001. P. 52

deixando rastros, imprimindo seu próprio corpo por onde passa. Pegadas anônimas deixadas por um desconhecido na areia da ilha deserta habitada por Robinson Crusó²².

O faz assim, porque se dá conta dos estilhaçamentos conceituais, políticos, estéticos e discursivos operados no pós-modernismo. Aceita essa diversidade e tenta recompor com ela um arcabouço que não traduza qualquer lógica totalizante, assumindo suas individualidades como sujeito e, logo, como artista.

A *forma-trajeto*, por sua vez, seria uma maneira de organizar e produzir trabalhos que se relacionem de distintas formas através da passagem do artista por variados locais. Não estando as obras porém vinculadas a um mesmo tempo-espço, mas reconduzidas, estouradas em campos simbólicos, sociais e geográficos espalhados. A *forma-trajeto* não determina uma geometria estática que a contorna; ela atravessa, irrompe pela ação do artista nos fluxos e espaços cotidianos.

As componentes de uma *forma-trajeto* não estão necessariamente reunidas em um espaço-tempo unitário. Ela pode remeter a um ou vários elementos ausentes, fisicamente distantes, passados ou futuros. Pode ser constituída por uma instalação conectada com eventos posteriores ou com outros lugares; pode, pelo contrário, reunir em um mesmo espaço-tempo as coordenadas estouradas de um percurso.²³

Em *Diálogos*, Gilles Deleuze distingue três possíveis espécies de linha que constituem nossas vivências e ações no mundo: a *linha dura*, a *linha flexível* e a *linha de fuga*. A *linha dura* estaria relacionada aos segmentos de nossa vida mais estanques, às condições predeterminadas de nossa existência, tal como ser homem ou mulher, branco ou negro, criança ou adulto. A *linha flexível*, por sua vez, poderia ser relacionada aos microdesvios operados nessa lógica preestabelecida, estaria de acordo com as mudanças do desejo, dos afetos, da composição das dúvidas que nos atingem cotidianamente. E por último, a *linha de fuga*, ou *linha nômade*, como um lugar de escape, um vetor que nos leva ao completamente desconhecido, aos limiares de nossa própria existência.

²² *Robinson Crusó*, romance escrito por Daniel Defoe e publicado em 1719 no Reino Unido. A referência no texto se dá a uma passagem do livro em que Robinson, depois de habitar solitário por anos uma ilha deserta, se depara com a imagem de pegadas na areia de um outro ser humano. Mais tarde viria a descobrir que se tratava das pegadas de Sexta-Feira, outro personagem da história.

²³ BOURRIAUD, 2001. P. 119

Acreditamos que os gestos e movimentos operados na pesquisa e nos trabalhos que se deram são compostos por essas duas últimas espécies de linhas, as *flexíveis* e as *nômades*. Constituem-se nesse lugar da dúvida, do jogo e do direcionamento ao desconhecido, ao misterioso. Propõe fissuras dentro de uma narrativa cronológica do traço, um microdesvio na imagem como um todo, explodindo-a e possibilitando-a uma outra configuração, outro corpo, outra existência.

Pensamos através da linha por ser ela ainda um elemento constituinte de vários trabalhos realizados, relacionando-se ao desenho, ao texto e ao percurso como um todo. Linha que percorre a escrita, os papéis dispostos no ateliê, os cadernos de anotações e as errâncias realizadas provocando pequenos desvios. Linha que contorna nosso corpo e a cidade que habitamos. Desenha como quem dança, em zigue-zague, dilatando-se e comprimindo às necessidades e apontamentos de cada momento. Faz assim sem circundar territórios fixos, estanques. São linhas que miram um porvir e lançam-se para o passo seguinte. Arco e flecha empunhados. Traços sem destinatários precisos.

4. Procedimentos: conformação de um terreno poético

Esse capítulo apresenta de forma sucinta alguns procedimentos desenvolvidos no processo artístico em questão para composição dos trabalhos durante o período do curso. Elencar tais procedimentos não significa no entanto restringir o fazer artístico somente a tais formas de manipular e investigar a imagem, sabendo que cada trabalho prescinde e expande uma cadeia enorme de relações com outras formas de agir e pensar. Os procedimentos aqui tornam-se importantes na tentativa de reconhecimento de um lugar próprio, de uma voz poética particular e tornam-se ainda mais relevantes quando visados a partir processo que deu-se em movimento. Reconhecê-los é de certa maneira coloca-los diante do espelho, em conjunto com os trabalhos e todo percurso que os acompanharam.

Diante dessa imagem refletida no espelho, visualizada a partir de um certo afastamento, fragmenta-se também a superfície polida para tocar e reconhecer, partindo de outras práticas e procedimentos, proximidade de interesses. A partir do apontamento para trabalhos e ações de outros artistas torna-se também importante distinguir pares, criar uma rede de referências, cruzar trajetórias distantes e trazê-las para perto para que reluzam de outras formas.

O momento que antevê qualquer viagem, qualquer deslocamento, ainda que para lugares desconhecidos, prescinde de um gesto decisivo de preparação, da decisão de colocar-se em movimento. Este, por vezes, traz para perto de si seus constituintes; mesmo que logo após o primeiro passo os abandone. Ainda que sem bagagem, trajetos ou ponto de paradas definidos, terá talvez o viajante diante de si as linhas de suas próprias mãos como mapa, e nelas verá um mundo inteiro por descobrir.

4.1 Caminhar

“O caminhar condiciona a vista e a vista condiciona o caminhar a tal ponto que parece que apenas os pés podem ver.”

Robert Smithson

Trataremos inicialmente do procedimento que deu corpo a esse trabalho, estimulando e potencializando o processo criativo como um todo: o caminhar. A sequência dos passos sobre o chão, um pé após outro, as linhas constituídas a partir desse deslocamento, a leitura e escrita do espaço dadas pelos movimentos de ir e vir, ziguezaguear, errar.

Toda a pesquisa contornou essa prática olhando para ela diretamente como procedimento, investigação, e não exatamente como obra em si. Dizemos isso de início, uma vez que a errância foi compreendida aqui não como trabalho autônomo a ser apresentado ou discutido, mas como atividade capaz de estimular um pensamento que se colocassem em movimento na realização das obras. De mesmo modo, exercitar a caminhada durante esse período deu-se como forma de investigar a cidade de uma maneira mais efetivamente encarnada, vivenciada pela experiência corporal direta com os espaços da urbe.

Pensar a errância como procedimento e não como obra se fez jus quando verificado que todo o processo criativo proposto fora composto de inúmeras outras práticas. Destacar e singularizar a caminhada como obra seria talvez dispensar todos os outros gestos empreendidos durante o processo ou relegá-los a segundo plano. Tomamos o movimentar-se pelas ruas como procedimento de partida não porque este seja de fato o mais importante no conjunto de ações desenvolvidas, mas porque necessitaríamos iniciar de algum ponto as primeiras reflexões. Optamos então pela escolha de um ponto que já se compreenda como movimento.

Poderíamos partir de tantas outras ações instituídas como procedimento na realização dos trabalhos práticos dentro do ateliê. Então, por que apontar para a caminhada como gesto inicial desse percurso? O que nos revela a condição de estarmos em movimento pelas ruas? Quais as reflexões e questões levantadas exclusivamente por essa prática?

Responderemos pensando que na caminhada, nas errâncias propostas, o que se tem de mais evidente é a relação direta do corpo com as espacialidades e temporalidades dispostas na cidade. “O corpo é instrumento de medida do espaço e do tempo”, podemos usá-lo ao caminhar para “perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos.”²⁴ O corpo seria assim, em suma, esse primeiro ponto de contato e registro das percepções do espaço da cidade. Lugar de fixação das sensações, imagens e temporalidades encontradas ao longo do caminho. Pedra de toque dos movimentos realizados nos espaços urbanos.

Se retomarmos em retrospectiva o histórico dessa ação, tão comum e singular de nossa cultura, veremos que o exercício de caminhar para a humanidade deu-se a princípio a partir de uma necessidade natural de buscar alimentos, abrigos ou condições de melhor sobrevivência. O ato de caminhar, como ação exploratória, condicionou e possibilitou o homem a atravessar e construir fronteiras e paisagens diversas, fez com que pudesse imaginar e ir além na busca de algo desconhecido. O ato de caminhar estabeleceu as bases e relações do homem com o espaço e o tempo em seu sentido amplo e diverso.

Poderíamos distinguir nas formas humanas dois modos de habitar e conceber um espaço: o sedentarismo e o nomadismo. Intrinsecamente ligados e em constante troca, essas duas formas de presença e movimentação espacial instituem protocolos corporais opostos e complementares. A forma de habitar um espaço através de uma ótica sedentária – mais comum em nossa sociedade ocidental atual – pressupõe o uso do espaço como plataforma de racionalização e aproveitamento dos meios de produção e dos recursos naturais em vista de um ganho material, de um construir para ter. A prática sedentária de um espaço visa a construção de pontos referenciais fixos, chancelados por uma postura corporal menos envolvida com o espaço em si.

Por outro lado, a concepção nômade de habitar um espaço institui seu uso de forma plural, subjetiva e diretamente relacionado às experiências em curso. O nômade constrói e desconstrói relações com o espaço a partir de uma prática em movimento, criando uma rede de pontos referenciais que os ligam ao ambiente pelo percurso, pela possibilidade de deslocamento constante entre eles. A prática nômade instaura uma postural corporal mais desenvolvida, capaz de habitar o espaço de forma lúdica, simbólica e exploratória. O interesse do nômade seria não a construção de um ponto para acúmulo de bens e recursos, mas

²⁴ CARERI, 2013. P. 132

justamente o seu contrário: a possibilidade de constante renovação das experiências adquiridas ao longo dos caminhos percorridos.

De forma mais clara poderíamos relacionar esses dois modos de habitação através das concepções de *Homo Faber* e *Homo Ludens*. O *Homo Faber* – relativo à postura sedentária – faz uso do espaço através de uma ocupação que privilegia o binômio tempo-produção, constituindo uma forma de habitar concebida pelo trabalho nesse espaço, no que ele pode gerar e acumular enquanto bem material ou territorial. O *Homo Ludens* – relacionando-se, por seu turno, às práticas nômades – faz uso do espaço através de uma ocupação que privilegia as experiências efêmeras e constitutivas de seu arcabouço imaterial, imaginativo. O *Homo Faber* apropria-se do espaço para nele edificar, construir, trabalhar. O *Homo Ludens* faz o uso do espaço no intuito de com ele brincar, jogar, explorar as possibilidades aventureiras e criativas dessa habitação.

Normalmente tende-se a pensar que a arquitetura em seus primórdios teria sido desenvolvida através de uma prática sedentária do espaço, o que de fato poderia parecer mais sensato. O homem, em suas origens, ao encontrar na agricultura a possibilidade de manejo do solo para plantio e habitação, teria logo como consequência desenvolvido a arquitetura como base de sua fixação naquele espaço. Por outro lado, ao seguirmos o pensamento de Francesco Careri, podemos também pensar a arquitetura em seu surgimento como uma prática desenvolvida através dos modos nômades de habitação. O homem através dos infinitos percursos viu-se na necessidade de instituir pontos referenciais no espaço, compreendidos em seu sentido amplo como edificações simbólicas das paisagens percorridas.

Na realidade, a relação entre arquitetura e nomadismo não pode ser diretamente equiparada a “arquitetura e nomadismo”, mas a uma relação mais profunda que liga a arquitetura ao nomadismo por meio da noção de percurso. Com efeito, é provável que tenha sido antes o nomadismo – e mais exatamente a errância – que deu vida à arquitetura, ao fazer com que surgisse a necessidade de construção simbólica da paisagem.²⁵

[...] o problema do nascimento da arquitetura, seja como princípio de estruturação da paisagem ou como arquitetura do espaço interno, está ligado ao percurso errático e à sua evolução nômade.²⁶

²⁵ Ibidem. P.40

²⁶ Ibidem. P. 63

Assim, na trilha do pensamento de Careri, o que temos apresentado já desde o início seria a relação do deslocamento do corpo como fundamento na origem da arquitetura e, conseqüentemente, na origem das cidades e do urbanismo. Fica aqui evidente então nossa escolha por tratar dessa ação como investigação inicial dentro da pesquisa desenvolvida. Olhamos primeiramente para a errância porque talvez nela encontramos os fundamentos da relação corpo-arquitetura, corpo-cidade. Investigamos a disposição movente do corpo por acreditar que sua habitação e experiência no mundo dá-se ao longo de um caminho, e não a partir de um lugar fixo, preestabelecido. “O caminho, e não o lugar, é a condição primordial do ser, ou melhor, do tornar-se.”²⁷

Partindo então desse movimento, dessa condição primordial do ser e tornar-se através do caminho, interessa-nos pensar a errância, e logo o corpo que é por ela envolvido, como plataforma, meio e agente na capacidade de absorver e transformar as sensações apreendidas durante o trajeto em potência de expressão, criação. Corpo que para além de somente atravessar é também atravessado. Corpo capaz de vibrar pelo contato e produzir a partir daí.

Suely Rolnik, em *Cartografia Sentimental*, nos apresenta o conceito de *corpo vibrátil*. Seria esse corpo um meio pelo qual através dos desejos íntimos e singulares tornamos possível a remodelação dos modos de interação com espaço. Seria, em síntese, um corpo menos passivo, mais estreitamente envolvido com as sensações e imagens que o atravessam de diversas formas. Um corpo-devir, em fluxo, compromissado com as subjetivações possíveis através de um posicionamento poroso diante as coisas que o rodeiam. Um corpo que se contagia dos pedaços do mundo que os tocam a partir da sensibilidade que lhe é própria.

Corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em matérias de expressão.²⁸

O *corpo vibrátil* é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca a viva-voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. *Corpo vibrátil* é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz.²⁹

²⁷ INGOLD, 2015. P. 38

²⁸ ROLNIK, 2011. P.31

²⁹ ROLNIK, 1999. P.32

Nesse sentido, apresentado por Rolnik, estar no mundo de forma mais porosa contribuiria na constituição e subjetivação dos indivíduos de forma ampla, abarcando o entrecruzamento de modos de produção, tecnologias e sistemas de saberes em suas diversas formas. O *corpo vibrátil* busca instaurar uma outra corporeidade, inquieta, pouco evidente, que se faça na reinvenção de si mesma através de um fluxo de assimilações. Uma subjetividade-corpo.

Mas nos perguntamos: como instaurar uma outra corporeidade pela cidade? Como revelar ou propor uma postura desviante diante de um cenário urbano que constitui-se pela lógica do controle e direcionamento dos passos e movimentos? Como instituir uma corporeidade que se dê de forma ampla e que aceite suas capacidades sensoriais de forma holística; sem primeiramente separar corpo e mente, ação e pensamento? Talvez a caminhada em sua singular e simples forma de atuar nos ajude na conformação desse corpo, na construção de subjetividades em movimento.

Nossa sociedade tende a separar através de um dualismo cartesiano as inteligências e sabedorias de nosso corpo, que por sua complexa rede se afeta por inteiro e não por compartimentos estanques. Caminhar e exercitar o corpo através de suas sensorialidades, estimulando-o ainda para uma percepção do mundo que se compreenda através de um fazer artístico é, por sua vez, também uma forma de inteligência, de raciocínio. Não um raciocínio lógico, produtivista ou engendrado por uma noção de progresso, mas um raciocínio do sentir, do pensar através dos músculos, dos órgãos, da pele ao sabor dos ventos.

Na verdade, poderia ser dito que andar é uma atividade altamente inteligente. Essa inteligência, no entanto, não está localizada exclusivamente na cabeça, mas é distribuída por todo o campo das relações compostas pela presença do ser humano no mundo habitado [...] Através do andar, em suma, as paisagens são tecidas em vida, e vidas são tecidas na paisagem, em um processo contínuo e interminável.³⁰

Tim Ingold, em *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*, mostra-nos como os pés nos têm sido excluídos dos processos de sensibilização e aprendizado no mundo, fazendo como que a ação de caminhar torne-se tão somente mera função locomotora. E como essa medida nos diz de certa forma sobre uma subjugação do corpo em relação à mente, ao fazer cognitivo meramente funcionalista e racional.

³⁰ INGOLD, 2015. P. 90

Paradoxalmente, parece que, com a marcha adiante da civilização, o pé tem sido progressivamente retirado da esfera de atuação do intelecto, que tem regredido ao status de aparato meramente mecânico, e, além disso, que esse desenvolvimento é uma consciência – não a causa – do avanço tecnológico em calçados. Botas e sapatos, produtos da cada vez mais versátil mão humana, aprisionam o pé, constringindo sua liberdade de movimento e embotando seu sentido tátil.³¹

Não poderia ser, pelo menos em alguma medida, um resultado do mapeamento no corpo humano, de um discurso peculiarmente moderno sobre o triunfo da inteligência sobre o instinto, e sobre a dominação humana da natureza? E não poderia a tecnologia do calçado ser entendida, novamente, em certa medida, como um esforço para converter a imaginada superioridade das mãos sobre os pés, que correspondem, respectivamente, à inteligência e ao instinto, ou à razão e à natureza, em uma realidade experimentada?³²

Ao nos depararmos com as colocações de Ingold, fica claro os modos de supressão de nossa tatibilidade podal a partir do uso que fazemos dos calçados e nos modos como nos é imposto caminhar pelas ruas. Obviamente não se trata de simplesmente abrir mão desses acessórios, deixando-os de lado para pisarmos a grama verde da praça – apesar de indicarmos sempre que possível fazê-lo – ou andarmos descalços pelas avenidas; e sim, de compreender que nossa relação com chão, com o caminhar sobre ele, pode ser feita de modo mais atento, mais corporalmente envolvido.

Essa disposição do corpo, mais proeminentemente comprometido com suas sensibilidades no ato de caminhar, percebendo e constituindo saberes diferentes dos apontados pela sociedade em geral, pode e deve ser trabalhada a partir de uma condicional poética, introjetada e constantemente alimentada. Dizemos então que não basta somente caminhar, não basta somente perder-se pelas ruas; mas caminhar poeticamente envolvido, perder-se devidamente empenhado em perceber sensações corporais outras, pouco praticadas cotidianamente.

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfildeiro.³³

Nesse sentido, fica claro mais uma vez que a errância dentro do projeto, como procedimento, não constitui por si só tal estado, tal engajamento poético e político. É a partir de uma série de práticas, realizadas de modo circular e múltiplo, que ela se alimenta e devolve aos outros procedimentos questões que são constantemente renovadas. O princípio desse motor, a flecha

³¹ Ibidem. P. 74

³² Ibidem. P. 76

³³ BENJAMIN, 1993. P. 73

que dispara esse movimento de atenção poética, de compromisso corporal, que nos é difícil apontar com precisão. Em um processo em constate fluxo, torna-se complexo determinar seus fins bem como seus princípios. Poderíamos falar sempre de um “meio”, de um estado presente nessa condição de passagem e troca. Habitar os limites, percorrer os vazios do “entre”, experimentar.

Para tal habitação, de um espaço limiar contornado pela prática poética e uma atenção corporal afetiva, acreditamos que deveríamos valorizar a experiência como exercício de conhecimento. Experiência atrelada ao sentido, ao tempo e à filtragem de informações que nos são impostas. Errar pelas ruas nos exige um tempo distinto da velocidade postulada pela cidade. A quantidade de imagens, textos e informações recolhidas ao longo de um percurso não nos diz sobre uma maior qualidade de apreensão desses elementos, tão pouco de um maior nível da experiência adquirida. Por seu oposto, acreditamos que uma experiência mais intensamente vivida diz respeito sobretudo às formas como escolhemos absorver ou dispensar essa ou aquela informação.

Em *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Jorge Larrosa Bondía nos apresenta a problemática referente às diferenças na absorção de informação e constituição de uma experiência. Na tentativa de diferenciação dos dois termos ele nos aponta:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. [...] A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.³⁴

Por uma lógica que estimula a absorção imediata, veloz e abundante de informação, temos deixado de ser cada vez mais sujeitos de experiência, sujeitos constituídos por saberes e conhecimentos que não operam no sentido de nos conhecermos ou dar-mo-nos a possibilidade de interagir com o mundo ao nosso redor de forma mais aberta, mais fluida e generosa.

Se nos atermos para a errância, e o que ela pode gerar em seu sentido físico, simbólico e espacial dentro desse contexto que opera na intimidação do sujeito que busca experimentar, experienciar, veremos nela talvez a potência para transgredir tal cenário. Atravessamento que busca romper o cerco que se fecha sobre nós, seja pelas ruas, pelos outdoors, pelas imagens publicitárias, pela forma que a cidade se constitui de modo geral.

³⁴ BONDÍA, 2002. P. 21

Tornar-se um sujeito de experiência é colocar-se em risco. É tornar-se “território de passagem”, “superfície sensível”, produzir afetos e deixar marcas. É instituir uma postura no mundo “feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial.”³⁵

A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimental). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-européia é *pe*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, e secundariamente a idéia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar atra- vés; *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. [...] O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. [...] A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.³⁶

Paremos brevemente agora para visualizarmos uma cena, uma passagem cinematográfica, extraída como exemplo por sua simples e singular forma de transformar o cotidiano e os percursos feitos pelas ruas em potência de expressão, de transcendência do espaço físico das cidades e dos tempos nela presentes.

Jonas Mekas³⁷, cineasta de origem lituana, compõe o curta *Travel Songs* (1967-1981) a partir de filmagens de inúmeras viagens realizadas pela Europa ao longo de anos. Logo no início do filme destacamos a seguinte passagem, extraída do capítulo *The Song of Ávila*:

- Cheguei a Ávila cedo naquele dia. Estava quente e eu não comia por dois dias. Mas eu não tinha vontade de comer. Eu queria estar... Não sei... Talvez eu não fosse comer. Então eu estava... eu caminhei o dia todo. Eu caminhei em cada rua de Ávila e ao redor da cidade. Cada rua e cada lugar que fosse importante para Santa Teresa. Eu colhi algumas flores do campo e as coloquei na igreja de Santa Teresa. Eu disse: isso é pelos cineastas. Eu continuei caminhando e caminhando... e então eu parei na rua tentando decidir se comia ou não. Naquele momento um pequeno cachorro veio não sei de onde e começou a lamber a poeira dos meus sapatos. E ele lambia toda a poeira que vinha dos meus sapatos. E senti como se eu conectasse com Santa Teresa através daquele cachorro. Isso era como um... Eu caminhei naquelas ruas por ela, e essa poeira nos meus sapatos era algo que, através daquele cachorro nos conectou e nos uniu.

³⁵ Ibidem. P. 24

³⁶ Ibidem. P. 25

³⁷ Jonas Mekas nasceu em 1922 na Lituânia e faleceu em 2019 em Nova York.

O interesse pela passagem citada dá-se sobretudo pela forma como Jonas Mekas coloca-se à disposição no seu envolvimento com a cidade de Ávila e, como a partir de sua fala, conecta tempos distintos através de seus percursos, através de uma experiência corporalmente disposta. Mekas ao chegar na cidade escolhe caminhar ao invés de comer, ainda que estivesse sem se alimentar por dois dias. Escolhe assim devorar pelos pés cada rua do vilarejo histórico, cada local que fosse importante para Santa Teresa d'Ávila³⁸, natural da cidade espanhola.

A Ordem dos Carmelitas Descalços é uma ordem católica, fundada e reformada por Santa Teresa d'Ávila na cidade em questão em 1593. Os seguidores dessa doutrina tornaram-se conhecidos por esse nome pela escolha de não usarem sapatos ou calçados durante o tempo dedicado à vida religiosa como voto de pobreza, humildade e devoção católica. São ainda conhecidos pelos longos períodos dedicados ao silêncio e orações quando clausurados dentro do Carmelo, pela entrega corporal e espiritual a uma vida monástica.

Os pés, colocados em cena através da fala do cineasta, conectam assim essa história remota, como se a poeira acumulada em seus sapatos guardasse de alguma forma o ponto de contato entre o passado da santa e seus percursos na cidade. O pé e a poeira acumulada ali como intersecção de tempos distantes. O cão, animal conhecedor das sarjetas e becos, o dono da rua, a lambem a história. A barriga vazia de Mekas, a fome do cachorro. A clausura monástica das freiras, a liberdade viajante do cineasta. Os pés despidos sobre a terra, o sapato sujo dessa mesma matéria. O corpo como depósito de uma memória.

Em 2002 o artista Paulo Nazareth³⁹ sai de Belo Horizonte rumo aos Estados Unidos da América, fazendo a maior parte do trajeto a pé. Caminhando apenas com um par de chinelos, Paulo atravessou diversas cidades fotografando seu percurso e realizando ações junto aos moradores e habitantes dos locais por onde passava. Durante todo o tempo de viagem, Paulo Nazareth deixou de lavar seus pés para que a poeira das estradas e das cidades atravessadas fosse levada até os EUA. Somente quando chega em Nova York é que mergulha seus pés no Rio Hudson, depositando através de matéria simbólica e física as experiências vividas no caminho, os territórios marcados por seus passos.

³⁸ Teresa d'Ávila nasceu em 1515 na província de Ávila na Espanha e faleceu no ano de 1582. Além de dedicar-se à vida religiosa era poeta e mística.

³⁹ Paulo Nazareth nasceu em 1977 em Governador Valadares/MG. Vive e trabalha entre Belo Horizonte e várias cidades do mundo.



FIGURA 02 - Paulo Nazareth, *sem título*, da série *Notícias de América*, 2011/2012

Nesse projeto de Paulo Nazareth, intitulado *Notícias de América*, fica evidente mais uma vez como a ação de caminhar compõe-se como experiência corporal circunscrita por uma prática artística mais ampla, envolvendo outras mídias e tornando o trabalho em algo sempre em constante renovação, em constante movimento. Ainda que com o roteiro traçado no início de seu percurso, o próprio artista é surpreendido pelo acaso e improvisa com isso. A viagem inicialmente programada para durar 15 dias, estendeu-se por aproximadamente 7 meses. Paulo deixou-se levar pelos lugares, deixou-se ser atravessado pelos corpos que vinham ao seu encontro. Colocou o corpo como prova à medida do mundo, ao que pode o homem estimulado pelo sonho, pelo alcance de algo longe dos olhos.

Propomos por fim uma última situação, uma última experiência para testarmos nossa capacidade de alcançarmos uma corporeidade mais envolvida, mais comprometida com a poesia, para que a caminhada se faça então prática constante de nossos pés, de nosso pensamento. Para que nossos pés para além de caminhar possam também degustar, saborear o chão que pisamos e alimentar todo o complexo corpo que nos forma.

A Reflexologia Podal é uma técnica muito antiga, praticada por diversas culturas desde os últimos 5.000 anos. Essa técnica busca ativar através de massagem nos pés todo nosso organismo. A partir de uma espécie de mapa que se encontra na sola de nossos pés podemos

relacionar cada ponto a um órgão: olhos, coração, traquéia, garganta, pâncreas, estômago, rins, etc.

Se correremos a mão entre o dedão do pé e o dedo seguinte, veremos que logo abaixo, nesse ponto onde passam a maioria das correias das sandálias, existe uma pequena concavidade. Esse ponto de nosso pé está relacionado ao rim, ligando-se por consequência a todo resto do corpo por sua capacidade de filtragem e regulação dos líquidos. Se passarmos nesse ponto qualquer óleo essencial (lavanda, alecrim, limão, etc) logo sentiremos com o tempo o sabor dessa essência nas papilas gustativas da língua. O corpo age então como um todo, transportando desde a sola dos pés até a boca tais sensibilidades.

A partir de uma experiência realizada antes, colocando nesse mesmo ponto dos pés um pedaço de gengibre – na busca de melhorar a atenção e concentração – que resultou no aguçamento do paladar e olfato em relação à raiz, proporemos agora outra: pegue um pedaço qualquer de asfalto, um fragmento de calçada encontrada na rua ou uma pedra. Em seguida o coloque nesse ponto indicado dos pés, entre o dedão e o indicador. Para manter esse fragmento junto aos pés calce uma meia um pouco mais firme, sem no entanto ser apertada demais. Busque deixar os pés confortáveis. Permaneça com esse fragmento nos pés por no mínimo duas horas se possível ou o coloque antes de dormir e o mantenha ali durante toda a noite.

Quais os resultados alcançados? Será possível, como no experimento realizado com os óleos essenciais e o gengibre, sentir a presença dos elementos através do paladar, impulsionado pela capacidade dos pés em transportar tal sensibilidade? Será possível sentir o “sabor” das ruas, o “gosto” da cidade na ponta da língua? O que pode o corpo? O que pode o pé? De que forma eles atuam para além de sua função locomotora? Qual estado se presentifica em nosso corpo a partir desse momento?

Se coube-nos aqui propor, mais que efetivamente responder tais perguntas, é porque acreditamos que elas serão decifradas individualmente, experienciadas e vividas de modos singulares. Se coube-nos aqui apontar para os pés, para as relações possíveis que estabelecemos com o ato de caminhar, errar, é por acreditarmos nele enquanto saber, enquanto epistemologia encarnada. Saber presente no corpo, que se renova a cada passo.

4.2 Coletar

Uma das práticas desenvolvidas durante as errâncias realizadas foi a de coletar materiais por áreas distintas da cidade. Pequenos escombros de muros e calçadas, objetos corriqueiros, pedaços de coisas insignificantes, folhas e galhos de plantas, toda sorte de material que pudesse ser encontrado nas ruas.

Durante as coletas na rua há um impulso colecionista, acumulativo, entendendo cada fragmento recolhido como parte de uma narrativa mais complexa, que traduz em certa medida a velocidade com que a cidade é constantemente destruída e recomposta. São eles também memória desses espaços e dos acontecimentos que ali se passaram. Objetos impregnados de uma história que não conhecemos de fato, mas que ao carregá-los no bolso, na mochila, ou ainda na memória, e levá-los para dentro do ateliê, poderíamos especulá-los, criar a eles novos contextos e arranjá-los da forma que desejarmos.

Há nesse gesto uma relação com a prática do trapeiro, do historiador ou do arqueólogo, que recolhendo tais materiais tem em mãos um fragmento histórico, ruína de um tempo que, revolvida e recomposta, possibilita outras narrativas.

Como colecionador, ele se assemelha ao “trapeiro”, que encontra nos dejetos, nos objetos ignorados, o tesouro de sua obra. Ele os resignifica, transforma-os em matéria de seu conhecimento, faz com que contem uma outra história que a sociedade da época não nos contou. Na coleção, é montada uma nova “totalidade” cujos fragmentos, introduzidos em novo contexto, libertam-se de sua função originária. Revela-se para nós um novo “rosto” de uma época⁴⁰

O arqueólogo não pode temer remover a terra do presente, isto é, colocar talvez em perigo as edificações que ali se erguem. Deve ficar atento a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada, talvez assinalem algo do passado que foi ali esquecido e soterrado.⁴¹

Desde o final do século XVIII até o século XIX a prática de recolher materiais na margem do rio Thames, que corta as cidades de Oxford e Londres na Inglaterra, deu origem ao termo *mudlark*. Os *mudlarks* eram cidadãos pobres – em sua maioria crianças e adolescentes – que passavam o dia a recolher pequenos fragmentos encontrados na orla do rio quando dada a baixa de sua maré. Assim como o trapeiro, coletavam toda sorte de materiais para revendê-las posteriormente: pequenas joias, pedaços de utensílios domésticos, móveis, etc.

⁴⁰ ABREU, 2012. P. 37

⁴¹ GAGNEBIN, 2012. P. 34

Tal prática como profissão informal encerrou-se com passar dos anos já que sua renda não possibilitava uma estabilidade financeira além de oferecer alguns riscos à saúde de quem a praticava, seja pela insalubridade do rio ou pelos riscos de ferimentos e acidentes ao adentrar suas águas em busca de algum material de valor.

Hoje a prática do *mudlarking* encontrou um grande número de entusiastas, que não a desenvolvem como fonte de renda, mas como hobby nas caminhadas à beira rio. Como vários objetos – cerâmicas quebradas, chaves de portão, ferramentas náuticas, e até mesmo ossadas humanas – são muitas vezes provenientes de períodos que vão do início do séc. XVI até o começo do séc. XX, os praticantes criam grupos de discussões na internet e recebem ajuda de historiadores, arqueólogos e estudiosos para conseguirem decifrar as funções, contexto e origem de cada peça.



FIGURA 03 - Mudlarks of Victorian London (*The Headington Magazine*, 1871)

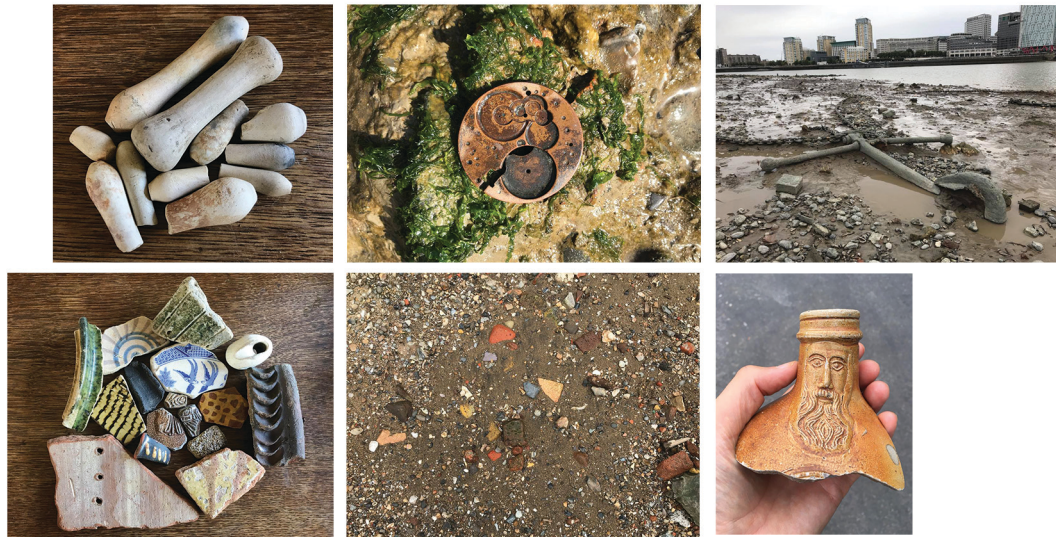


FIGURA 04 - Fotos de coletas postadas pelo grupo Mudlark London em sua página no Facebook.

Hannah Arendt, em seu texto *O pescador de pérolas*, cita Benjamim como um historiador que se aprofunda no passado, se agacha ou mergulha nas ruínas para verificar nelas a vivacidade indissolúvel no tempo. Fragmentos de pensamento que cristalizados no fundo do mar da história sobrevivem. Agora não tal como eram, mas reunidos no presente se apresentam de outras formas. Pulsam o que foram e apontam para o que podem a partir daí tornarem-se. Estilhaço brilhante que revolvido da profundidade oceânica pode tornar-se estrela longínqua.

Gesto de renovação simbólica que encontra par nos pensamentos de Jô Gondar sobre o uso da memória e sua manipulação:

Mas seria possível resgatar, de forma cristalina, aquilo que foi esquecido? Essa possibilidade não existe, por dois motivos: em primeiro lugar, os traços já implicariam, em si mesmos, uma construção; em segundo, o inconsciente seria fundamentalmente dinâmico: o seu rearranjo consistiria numa nova articulação entre diferentes representações, de modo a produzir um sentido inteiramente diverso. Podemos ocultar essa diversidade, ainda que ela nos constitua. Mas somos capazes, igualmente, de nos apropriarmos ou de nos reapropriarmos desses novos sentidos, reconhecendo-os como alteritários. Desse modo, o próprio passado por se modificar, a posteriori: a partir do relampejar de uma experiência presente, podemos reativar e recombina os traços mnêmicos, de modo a reconstruir a nossa própria história.⁴²

As coletas realizadas até então caminham nesse mesmo sentido: não buscam escavar de fato um passado para trazê-lo à tona como tal, mas sobretudo para que a partir dele possamos de

⁴² GONDAR, 2000. P. 41

certa forma manipular um futuro, uma espécie de porvir orientado por uma prática poética e inventiva.

Agnes Vardá⁴³ filma no ano de 2000 o documentário *Os catadores e eu*. Partindo do quadro *As respigadoras - 1857*, do pintor francês Jean-François Mille, Vardá vai atrás das pessoas na sociedade atual que vivem a coletar alimentos que foram deixados para trás após os períodos da colheita no campo. Encontra através de sua câmera uma série de outras pessoas na sociedade francesa atual que se dedicam a catar e coletar objetos e alimentos jogados no lixo e nas ruas, seja por sobrevivência, economia ou posicionamento político.

O gesto humilde dos *respigadores* – como são chamadas no documentário as pessoas que coletam – é de certa forma encarnado na lente de Vardá. Como cineasta ela também se presta a “catar” o ordinário, as sobras, o que foi deixado para trás. A câmera no documentário percorre a cidade como andarilha, como quem procura por algum alimento, por algo de valor, esmiuçando as histórias de cada personagem de maneira prosaica e inventiva.



FUGURA 05 - Cena do filme *Os catadores e Eu*, de Agnès Vardá, 2000

Se há um posicionamento político no modo como Vardá filma, quando escolhe apontar a câmera para o que a sociedade atual produz como resto, como sobra, há também aí um gesto estético que formula esse contexto e opera no modo de conduzir o filme. A câmera digital na

⁴³ Agnes Vardá nasceu no ano de 1928 na Bélgica e faleceu em Março desse ano na França.

mão, sem grandes aparatos cinematográficos e a montagem escolhida parecem conduzir o filme para uma viagem pela beira da estrada, colaborando no sentido de uma aproximação entre o ato de coletar dos *respigadores* e da cineasta.

O procedimento de coletar materiais durante as errâncias realizadas não passa, obviamente, por uma necessidade alimentar ou financeira como aos personagens do filme. No entanto, o exergamos da mesma forma como atitude política e plástica. Política no sentido de encarar a História pela ruína, pelo que o tempo veloz das grandes cidades insiste em desprezar e despejar nas ruas cotidianamente. Plástica porque há na coleta um interesse formal, escultórico se assim poderia dizer, em cada peça recolhida. Há sobretudo uma seleção do que recolho ou não durante esses percursos.

O gesto de abaixar-se, agachar-se, diante desses pequenos fragmentos da cidade é de certa maneira também instaurar uma postura diante das coisas do mundo. Abaixa-se para acolher um corpo ferido ou morto. Da mesma forma abaixa-se para semear um campo ou regar uma planta. A curvatura em arco da coluna ou a flexão dos joelhos em direção ao chão pressupõe um gesto de devoção, humildade ou curiosidade diante de algo. Abaixa-se para ver melhor, para melhor compreender. Agacha-se diante das crianças para que, olhando-as nos olhos, possamos compreender melhor sua linguagem.

Trabalhar com escombros, ruínas e objetos descartados parece-nos hoje de extrema importância, tendo em vista o apagamento de patrimônios culturais, e conseqüentemente materiais, que diversos povos e culturas sofreram e ainda continuam a sofrer em escala mundial e principalmente no cenário latino-americano. Revolver esses cacos, remanejar tais ruínas, é também manipular a memória de um local. Articular o passado através de uma prática artística e de uma intenção poética nos dá chance de compreender a origem de cada um desses elementos e como eles podem a partir daí se relacionar com o futuro de uma região e sua cultura.

Impossível não citar o recente caso do incêndio criminoso no Museu Nacional, na cidade do Rio de Janeiro, ocorrido no dia 2 de Setembro de 2018. Com quase todo seu acervo destruído, que contava com cerca de 20 milhões de peças catalogadas, o ocorrido demonstra o descaso

público diante dos bens culturais de preciosidade inestimável que compõem a identidade de nosso país e de tantas outras culturas que ali estavam abrigadas.⁴⁴



FIGURA 06 - Meteorito Bendegó - aproximadamente 4 bilhões de anos
Um dos poucos artigos que resistiram ao incêndio do Museu Nacional- RJ

Obviamente os fragmentos e objetos coletados nas ruas não se dimensionam em tamanho e importância às peças que compunham o acervo do Museu. Pelo contrário, evidenciam em parte como nossa cultura, especialmente a brasileira, tende a construir ruínas cotidianamente, demonstrado pelo descarte instantâneo de materiais no impulso mercadológico e capitalista de se fazer mais e mais. Ruas, calçadas, prédios são erguidos e desmantelados com a mesma velocidade que as chamas de um incêndio tornam cinzas toda uma história. O fogo arde por dentro e por fora.

Na linguagem cotidiana, a palavra “resto” significa o que sobra, o que fica de um todo do qual se retirou uma ou várias partes; implica um estado de insuficiência ou inferioridade em confronto com as coisas a que se dá valor. Mas se evocamos a etimologia latina do verbo *restare* – parar; não se afastar; ficar constantemente, persistir; resistir; sobreviver – , “resto” remete à ideia de estabilidade, firmeza, resistência. Poderíamos pensar que o resto (a ruína) na arte seria aquilo que, na experiência artística, se opõe e resiste à

⁴⁴ Aproximadamente quatro meses após o ocorrido, o Museu Nacional abre a primeira exposição com as peças que resistiram ao incêndio

homogeneização, ao conformismo, aos processos de produção de consenso massificado.⁴⁵

Seguindo assim o pensamento de Maria Angélica Melendi, o trabalho com arte e na arte, a partir desses escombros, dessas ruínas coletadas nas ruas, traz para dentro do processo artístico a noção de resistência. Uma resistência que dá-se não sobre a construção de uma coluna rígida, base estrutural de conceitos, ideologias e pensamentos estanques que sustentariam todo arcabouço poético desse processo. Resistente por sua condição enquanto forma pulsante, aberta. Forma que vai de conflito às ideias de totalização de um pensamento ou objeto. Resistência também do corpo, do corpo que caminha pelas ruas a carregar tais escombros. Resistente porque coloca esse corpo em atrito com o próprio corpo da cidade. “A poesia é uma forma de resistência?”⁴⁶

Resistência, atrito e fricção que se dão de forma física e dinâmica pelo exemplo de dois trabalhos artísticos: *Zapatos Magnéticos*, 1994 de Francis Alys⁴⁷ e *Piedra que cede*, 1992 de Gabriel Orozco⁴⁸. Ambos assimilam o gesto da coleta e acúmulo de matérias presentes nas ruas através de procedimentos simples e não menos potentes para pensarmos as relações entre corpo e cidade.

Durante a 5º Bienal de Havana em 1994, mostra internacional importante que se realiza na capital cubana, Francis Alys caminha pelas ruas da cidade, calçado com um par de sapatos composto por material magnético. Imãs que arrastam-se sobre o asfalto quente recolhendo toda sorte de matéria metálica.

O percurso de Alys – que não havia sido convidado para participar da exposição – incorpora ocasionalmente moedas, pregos, limalhas de ferro e anéis de lata de refrigerante que passam despercebidos ao raso das calçadas. Os sapatos funcionam como ponto de junção, de convergência, desses materiais ordinários dispensados cotidianamente. Ajuda-nos a pensar as relações entre a produção material presente na cidade e como o corpo, intencionado por uma poética, inflexiona na banalidade urbana tal questionamento.

⁴⁵ MELENDI, 2017. P.72

⁴⁶ GARCIA, 2014. P. 116

⁴⁷ Francis Alys nasceu em 1959 na Bélgica, vive e trabalha no México.

⁴⁸ Gabriel Orozco nasceu em 1962 na cidade de Veracruz no México.

Durante as filmagens para registro dessa ação vemos o artista rodeado por crianças curiosas. Elas levantam os sapatos de Alys, aproximam moedas e materiais metálicos do artista e se divertem com a cena nada comum que se passa na rua. Francis Alys atua ali, ele mesmo, como próprio imã, puxando para perto de si o olhar do outro, como que se a cada passo levasse também consigo não somente as matérias coladas a seus pés, mas deslocasse de certa forma toda uma estrutura urbana projetada para não comportar a ludicidade, a brincadeira e o espaço inventivo que a arte é capaz de introjetar.



FIGURA 07 - *Zapatos Magnéticos*, 1994 – Francis Alys

Já na obra *Piedra que cede*, 1992, Gabriel Orozco nos apresenta uma esfera de plastilina que após rolada pelas ruas acumula minúsculos materiais em sua composição. Papéis de bala, bitucas de cigarro, poeira e pequenos detritos são incorporados à massa que dá forma à escultura. A esfera em movimento pela cidade incorpora ainda, mesmo que momentaneamente, as formas e texturas dos chãos e pisos por onde passa. Arquiva efemeramente a contra-forma dos locais e se constitui também a partir daí.



FIGURA 08 - *Piedra que cede*, 1992, - Gabriel Orozco

Essa prática de coletar pedaços do “corpo” da cidade durante as caminhadas iniciou-se no processo artístico durante a realização do trabalho *Calendário Urbano*. Realizado em 2013, na cidade de Salvador/BA, no contexto da residência *Muros: Territórios Compartilhados*, o trabalho previa a coleta de ruínas de construções da capital baiana e posterior encaixe desses pedaços em buracos de outros muros.



FIGURA 09 - *Calendário Urbano*, 2013

Já nesse período, o gesto de recolher tais escombros apontava para um interesse de compreender e realocar as histórias e narrativas que compunham a cidade através de uma ação poética. O interesse do trabalho se relacionava com a possibilidade de aproximar contextos e formas distintas na conformação de uma espécie de quebra-cabeças. Um pedaço de parede de um bairro na zona sul de Salvador, proveniente de uma construção do séc. XIX, por exemplo, poderia ser encaixado em um muro construído recentemente em um bairro na zona leste da capital. Interessava ao projeto a composição de uma narrativa fragmentada, composta de várias partes, que traduzisse de algum modo a complexidade urbanística, histórica e social que compõe os grandes centros urbanos e seus anexos.

Salvador passava nesse período por uma situação muito parecida com a encontrada em Belo Horizonte quando iniciado o desenvolvimento desse trabalho: especulação imobiliária tomando conta dos grandes centros da capital e inúmeras obras sendo realizadas para alargamento de vias e malha viária. Cenário que se repete, e intensifica-se nos dias de hoje, na busca de um desenvolvimento urbano capitalista e “carrocrata”, que escolhe colocar abaixo

importantes constituintes da história de uma cidade sem antes compreendê-los; sem antes dar chance à própria população de os manipularem. Segue-se o apagamento cultural como projeto e intensifica-se a perda de memória política, social e espacial de uma região como vetor desse mesmo projeto. Escombros sobre escombros, esse modelo de cidade parece intencionalmente construir uma ponte, uma escada, que nos levará sabe-se lá onde....

4.3 Escrita e Leitura

[...] Escrever
Não é mais inteligente que resolver uma equação;
Porque optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:
Entre a possibilidade de acertar muito, existente
Na matemática, e a possibilidade de errar muito,
Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar
Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.

O mapa, Gonçalo M. Tavares

Lemos e escrevemos para que o pensamento flua, para que percorra ruas e lugares distantes. Lemos e escrevemos na tentativa de organizar pensamentos ou ampliá-los, construir através do texto um universo próprio. Encontramos esquinas movimentadas de ideias, personagens dispostos à prosa descomprometida. Escrevemos e lemos para que o corpo expanda-se, crie novas relações com o espaço, com o tempo. Encontramos cidades nunca visitadas fisicamente, esquinas que se dobras ao virar de cada página de um livro.

Olharemos mais de perto nesse capítulo para esses dois procedimentos, presumidos desde o início já que inseridos a partir de uma pesquisa artístico/acadêmica. Leituras e escritas que se deram de forma natural, ainda que pautadas por uma linha guia – o deslocamento do corpo sobre as ruas – mas que permitiram-se transitar e encontrar outras narrativas. Leituras e escritas como um modo de sair de si, de encontrar no outro similaridades, divergências e possíveis diálogos. O escrever como risco inebriante⁴⁹, a leitura como passos em um labirinto.

O motivo que está por trás do escrever não é apenas orientar pensamentos, mas também dirigir-se a um outro. Apenas quando uma obra escrita encontra o outro, o leitor, ela alcança sua intenção secreta. Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro.⁵⁰

⁴⁹ FLUSSER, 2010. P. 52

⁵⁰ Ibidem. P. 21

[...] é comum a todos os textos serem braços estendidos que procuram com ou sem esperança ser abraçado por outro.⁵¹

Deixamos as folhas dos livros correrem por entre os dedos, na expectativa de encontrar alguma coisa por acaso que permita enrolar os fios tecidos no livro a partir de um fio solto. Há algo de labiríntico nessa busca por um fim do fio de Ariadne.⁵²

Ao olharmos para a cidade, em sua complexidade estrutural, percebemos que sua formação se dá através de inúmeros códigos e signos não somente textuais, mas visuais, verbais, sonoros, olfativos e táteis. Poderíamos então “ler” a cidade a partir desses componentes, “é como se a cidade fosse um imenso alfabeto, com o qual se montam e desmontam palavras e frases”⁵³. Da mesma forma poderíamos ler a cidade partir dos modos como é representada por aqueles que a habitam e a experienciam, como textos subsequentes a esse primeiro contato. Em resumo: a cidade poderia ser em sua própria materialidade um texto a ser lido, na mesma medida que produtora de textos que se relacionem com seus constituintes, com seu imaginário.

[...] pensar o papel da cidade na cultura contemporânea envolve necessariamente uma leitura dessa cidade como parte integrante de um sistema comunicacional. Vai-se em direção não apenas à materialidade do urbano, às ruas, edifícios, cimento e pedras, mas às maneiras em como a cidade é representada, imaginada, negociada em um mapeamento mais amplo, mais fluido [...] ⁵⁴

Optaremos por trabalhar aqui a segunda intenção de leitura e escrita da cidade, aquela que se aproxima dos textos produzidos em que a realidade urbana é representada ou que o deslocamento realizado a pé torna-se motivo ou tema. Fazemos assim por acreditar na potência em relacionar os referenciais textuais/literários que compuseram a pesquisa, de modo que possam na sequência reverberar na apresentação dos trabalhos realizados.

Se pensarmos a modernidade como fenômeno de transformação social, histórica e espacial, veremos que ela é essencialmente urbana. Impulsionada pela Revolução Industrial e seus desdobramentos no final do séc. XIX e início do séc. XX, a modernidade institui a cidade como seu elemento síntese, imagem chave e representativa de seus anseios e paradoxos. A

⁵¹ Ibidem. P. 54

⁵² Ibidem. P. 113

⁵³ ROLNIK, 1995. P. 18

⁵⁴ PRYTHON, Ângela. *O Cosmopolitismo e as Cidades: transitando por velhos e novos conceitos*. Disponível na Internet <<http://www.eca.usp.br/associa/alaic/boletim18/comunicacionyciudad/AngelaPrysthon.htm>>. Acessado em 02.04.2019.

intensa mudança na paisagem urbana, acompanhada da crescente explosão demográfica nesse período, colabora não só na construção de um novo espaço, mas de um novo modo de percebê-lo, de vivenciá-lo.

A percepção desse novo espaço, em constante transformação, que rompe com as formas antigas de habitação das cidades, é então tomado como matéria fundamental nas reflexões de artistas, escritores e poetas desse período. Produzidos desde o final do séc. XIX e ao longo de todo o século seguinte, os textos em que a cidade se revela como cenário das narrativas propostas servem-nos como documentos de extrema importância para compreendermos suas realidades.

Não faremos, no entanto, um apanhado geral desse histórico, o que caberia um outro fôlego à pesquisa, mas pretendemos apontar algumas relações em que o texto e o meio urbano se produzem concomitantemente, construindo-se a partir de jogos espaciais e linguísticos. Optamos por trazer à tona leituras que nos foram pertinentes na construção de um outro modo de olhar a realidade das ruas. Leituras da cidade que nos ajudaram a pensar outra forma de produzir textos e, conseqüentemente, produzir outras maneiras possíveis de habitar esse espaço. Ficções narrativas entremeadas e também compostas de elementos concretos da vida urbana.

O Homem das multidões, conto escrito em 1840, pelo poeta americano Edgar Allan Poe⁵⁵, poderia ser de início um ponto para trabalharmos tal questão. Os modos como opera sua escrita no texto é condizente com uma nova percepção da vida urbana, com as transformações operadas pela modernidade no seio da cidade. A narrativa do conto dá-se pelo narrador que segue um transeunte desconhecido pelas ruas de Londres ao longo de um dia e de uma noite. O personagem ao seguir o anônimo nas ruas, depara-se com uma multidão que se acotovela e o atropela pelo novo fluxo instaurado na cidade inglesa.

No início da trama, de dentro de uma cafeteria, o narrador observa a multidão que se forma ao final do dia, o fluxo intenso dos trabalhadores ao retornarem para casa. Condições de uma cidade já em vias de modernização, onde uma alta ocupação demográfica já propiciava esbarrões e disputas pelo espaço das ruas.

⁵⁵ Edgar Allan Poe nasceu em Boston no ano de 1809 e faleceu em 1849.

Essa era uma das artérias principais da cidade e regurgitara de gente durante o dia todo. Mas, ao aproximar-se o anoitecer, a multidão engrossou, e, quando as lâmpadas se acenderam, duas densas e contínuas ondas de passantes desfilavam pela porta. Naquele momento particular do entardecer, eu nunca me encontrara em situação similar, e, por isso, o mar tumultuoso de cabeças humanas enchia-me de uma emoção deliciosamente inédita [...] Outros, formando numerosa classe, eram irrequietos nos movimentos; tinham o rosto enrubescido e resmungavam e gesticulavam consigo mesmos, como se se sentissem solitários em razão da própria densidade da multidão que os rodeava.⁵⁶

Complementa-se ainda à experiência do narrador-personagem alguns novos dispositivos implantados na cidade e tornados cada vez mais comuns: a luz a gás e as vitrines das lojas e cafés. Novos artefatos disseminados pela modernização que o fazem perceber a cidade de outro modo. O tremular das luzes e a reflexão dos vidros dão maior sensação de movimento aos passantes e à cena como um todo.

Não apenas o caráter geral da multidão se alterava materialmente (seus aspectos mais gentis desapareciam com a retirada da porção mais ordeira da turba, e seus aspectos mais grosseiros emergiam com maior relevo, porquanto a hora tardia arrancava de seus antros todas as espécies de infâmias), mas a luz dos lampiões a gás, débil de início, na sua luta contra o dia agonizante, tinha por fim conquistado ascendência, pondo nas coisas um brilho trêmulo e vistoso. [...] Com a fronte colada à vidraça, achava-me assim ocupado em perscrutar a multidão [...] ⁵⁷

Quando esse mesmo narrador-personagem visualiza na multidão um homem com características peculiares e curiosas, decide segui-lo incessantemente. Nesse ponto da narrativa mergulhamos em um fluxo que dá-se pelos passos do perseguido e do perseguidor pelas ruas de Londres, atravessando vielas, bairros miseráveis e tabernas. O fluxo do texto é então condicionado pela perseguição sem rumo pela cidade. O homem de feição e comportamento estranho, acochado pelo narrador-personagem do conto, parece ser em suma um *flâneur*, aquele que não cessa de adentar às multidões, a mergulhar no emaranhado dos corpos que caminham pela cidade.

Caminhava agora mais lentamente e menos intencionalmente do que antes; com maior hesitação, dir-se-ia. Atravessou e tornou a atravessar a rua repetidas vezes, sem propósito aparente, e a multidão era ainda tão espessa que, a cada movimento seu, eu era obrigado a segui-lo bem de perto.⁵⁸

[...] enquanto abria caminho de cá para lá, sem propósito definido, por entre a horda de compradores e vendedores [...] Entrou em loja após loja; não perguntava o preço de artigo algum nem dizia qualquer palavra, mas limitava-se a olhar todos os objetos com um olhar desolado, despido de qualquer expressão. [...] Vi o velho arfar, como

⁵⁶ POE, 1986. P. 392

⁵⁷ Ibidem. P. 395

⁵⁸ Ibidem. P. 396

se por falta de ar, e mergulhar na multidão,⁵⁹

Mas este, como de costume, limitava-se a caminhar de cá para lá; durante o dia todo, não abandonou o turbilhão da avenida.⁶⁰

A escrita nesse conto de Poe é somente possível pelas condições de uma nova cidade que propicia tais acontecimentos, uma cidade plena de estímulos capazes de aguçar o olhar de quem a vê. É possível porque nela já instaura-se um tipo que decide ali caminhar a esmo e penetrar sua realidade. É possível pela leitura que seu narrador-personagem faz do espaço urbano, entregando à pena de Poe as pistas de um modo de narrar: como detetive, na tentativa de seguir os passos de alguém que nunca cessa seus deslocamentos.

Se encontramos nesse conto de Poe uma narrativa que entremeia a cidade, na busca de pistas, perdendo-se ao complexo de símbolos que conformam sua realidade, não por acaso poderíamos evocar a imagem do labirinto; nesse e em tantos outros textos que possuem as grandes cidades como cenário. A partir do séc. XIX o labirinto torna-se uma recorrência como representação metafórica das metrópoles, e segue sendo usado ao longo de décadas posteriores.

As inúmeras temporalidades presentes na cidade, as novas aberturas de vias agora propiciadas pela urbanização moderna e a vertigem da velocidade constante, dado o aumento do número de automóveis, junto à maior aceleração nos modos de transitar e consumir impostos aos cidadãos acabam por fim sendo fiel à imagem labiríntica. A cidade agora fragmentada, composta em seus múltiplos códigos e linguagens, desorganiza-se, explode em mil fractais pela vista daqueles que nela trafegam. Caberia ao escritor, ao poeta, ao artista, assimilar tal experiência e reorganizá-la de modo a transmiti-la ao outro.

A cidade enquanto texto é feita de escritas múltiplas, gerando-a assim como um organismo vivo. O texto é o relato sensível das formas de ver a cidade, não como descrição física, mas como cidade simbólica, que cruza lugar e metáfora, produzindo uma cartografia dinâmica.⁶¹

A diversidade, a proliferação das formas e códigos, as múltiplas linguagens conotam a ótica babélica da metrópole monumentalizada e ajustam-se à técnica de composição que o artista adota.⁶²

⁵⁹ Ibidem. P. 397

⁶⁰ Ibidem. P. 399

⁶¹ GOMES, 1994. P. 29

⁶² Ibidem. P. 27

[...] ler/escrever a cidade é tentar captá-la nessas dobras, é inventar a metáfora que a inscreve, é construir a sua possível leitura. É como se através da escrita se fosse capaz de ordenar a cidade, normalmente desordenada [...]⁶³

Esse mesmo tipo de vertigem, de percepção labiríntica do espaço da cidade é trabalhada por Walter Benjamin⁶⁴ em inúmeros textos. A partir da figura do *flâneur* como arquétipo do homem moderno, percebido e estudado através da poesia de Charles Baudelaire⁶⁵, Benjamin escrutinou a cidade de Paris com olhar atento, recortando suas ruas, galerias e vielas. Entre os anos de 1927-1940 produz sua maior obra, o livro *Passagens*.

Escrito de forma polifônica, o livro nos apresenta diversas narrativas através de citações, trechos e colagens linguísticas. *Passagens* apresenta-se enquanto forma literária em que o objeto de estudo – não somente a cidade, mas a história como um todo – torna-se não apenas fundo das observações mas sobretudo forma expressiva, operação metodológica. O texto de Benjamin em *Passagens* é fundador de um estilo próprio, que assimila imagens dialéticas e fragmentadas. Propõe um entendimento da história que vai contra o tempo homogêneo e a estrutura narrativa linear clássica.

A técnica da montagem a partir da justaposição de fragmentos literários, pela evocação de uma constelação de imagens, só é possível pelos modos como se porta a modernidade já em curso. Objeto de estudo e estruturação narrativa são vinculados de forma inseparável na construção de um pensamento que busca romper com uma ideia de totalidade linear emanada pela história até então. A partir de tais montagens e justaposições, Benjamin conflui temporalidades históricas substituindo a ideia de progresso, de evolução em *continuum* por um tempo “saturado de agoras.”⁶⁶

Um trecho do próprio livro pode ajudar-nos a compreender melhor as intenções de Benjamin em seu método de trabalho literário:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazê-los justiça da única maneira possível: utilizando-os.⁶⁷

⁶³ Ibidem. P. 35

⁶⁴ Walter Benjamin nasceu em Berlim no ano de 1892 e faleceu em 1940.

⁶⁵ Charles Baudelaire nasceu em Paris no ano de 1821 e faleceu em 1867.

⁶⁶ BENJAMIN, 1986. P. 229

⁶⁷ BENJAMIN, 2006. P. 502

Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem.⁶⁸

A aproximação da forma de trabalho e pensamento de Benjamin, através da colagem, da justaposição de vozes narrativas e no modo como faz o texto percorrer outros possíveis caminhos, colaborou na construção do texto da dissertação e na forma como os trabalhos foram desenvolvidos. Leitura reverberada na prática dentro do ateliê e na construção de um imaginário que se desse também de forma mais associativa, fragmentada; onde cada questão colocada pudesse ser atravessada por outra.

Saltemos agora, alguns anos à frente, sem compromisso estrito em efetivar uma linha do tempo fixa sobre os modos de ler e escrever a cidade. Decidimos por tal gesto talvez já um pouco tomados pelo modo de compor mais solto, mais amplo, sem que no entanto as associações propostas deixem de fazer sentido ao texto.

No ano de 1974, durante o mês de Outubro, o escritor francês Georges Perec⁶⁹ passa três dias seguidos na praça Saint-Sulpice, em Paris. A partir dessa experiência ele anota tudo que vê naquele cenário: as pessoas que ali transitam e o que elas carregam, as linhas de ônibus que passam por ali, os modelos de veículo, as mudanças climáticas, as cores que se destacam em seu olhar, etc. Escreve a partir dessa observação tudo que ocorria naquele cotidiano, anotando pequenos detalhes quase imperceptíveis ao fluxo da cidade.

A partir desse apanhado de anotações publica o livro *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. A tentativa de Perec nesse exercício de observação sistemática da rua, anotando os acontecimentos mais ordinários que ali se passam, reverberam em um texto de caráter fotográfico, descritivo. O que temos como texto poético não é somente uma extensa lista desses fatos, mas encontramos revelados os constituintes de uma realidade urbana que nos passam despercebidos, a que pouco damos importância e que são todavia tão valiosos quanto qualquer outro evento de larga escala ou amplitude. Georges Perec mira seu olho ao minúsculo, ao ínfimo, ao que a cidade pode nos oferecer enquanto imagem para além de seus grandes outdoors, das grandes narrativas históricas.

⁶⁸ Ibidem. P. 500

⁶⁹ Georges Perec nasceu em Paris no ano de 1936 e faleceu em 1982.

Passa uma senhora elegante levando, talos para cima,
um grande buquê de flores.

Passa um 63

Passa uma menina carregando dois grandes sacos de
provisões

Uma pomba acaba de pousar no alto de um poste

É meio-dia

Chuarada

Passa um 63

Passa um 96

Passa um dois-cavalo verde-maçã

A chuva se torna violenta. Uma senhora faz um chapéu
com um saco plástico marcado “Nicolas”

Guarda-chuvas precipitam-se para a Igreja

Instantes de vazio

Passagem de um ônibus 63

Geneviève Serreau passa diante do café (longe demais de
mim para que lhe possa fazer um sinal)

Projeto de classificação de guarda-chuvas segundo
as formas, os modos de funcionamento, as cores, os
materiais...⁷⁰

Mais alguns anos à frente encontraremos um procedimento parecido, inspirado talvez pelo proposto por Georges Perec, dessa vez em solo brasileiro, realizado em Belo Horizonte, também em praças da cidade. A dançarina e coreógrafa Dudude Herrmann⁷¹ decide investigar a praça como um local capaz de agregar diversas formas de habitação do espaço público, percebendo como os gestos das pessoas que usufruem dele se dão no dia a dia.

Durante um ano inteiro Dudude instalou-se em uma praça, no período da manhã, para observar ali o cotidiano da cidade. Para isso Dudude criou um personagem, a qual chamava

⁷⁰ PEREC, 2016. P. 57

⁷¹ Dudude Herrmann é bailarina, improvisadora, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança. Estuda e trabalha desde a década de 70 a pedagogia de ensino da dança contemporânea.

de *Andarilho*, trajando suas próprias vestes e munido de seus utensílios e ferramentas criativas: cadernos, blocos de texto, livros e máquina fotográfica. Percebendo e interagindo com os passantes e elementos daquele lugar, a bailarina ia escrevendo em vários cadernos.

A compilação dessas percepções do espaço transforma-se no livro *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora*. Nele encontramos excertos do que ela via acontecer na praça e que foram registrados em 5 cadernos durante esse período. Dudude, em suas próprias palavras, busca “agarrar um presente vivo”⁷², os movimentos cotidianos que podem ser vistos como pequenas danças, deslocamentos poéticos sutis que pouco percebemos.

Interessante apontar que a escolha pela palavra “notações”, e não “anotações”, presente no título do livro nos diz respeito ao olhar como um gesto, como uma intenção de presentificação e inserção do corpo no espaço público eleito como pesquisa. Dudude nota o que se passa ao seu redor, percebe primeiramente pelo corpo e nos transmite através de um texto sintético e singular imagens curiosas e corriqueiras que pouco prestamos atenção. Extraí da banalidade de uma praça imagens que nos levam para dentro delas de forma poética.

[...] Instalam-se no alto das árvores
Esperam o tempo

Já

Subiram juntas

o aguador do jardim ligado faz uma grande chuva

Imagino a paisagem que ele vê.⁷³

Tanto a metodologia de Perce quanto de Dudude, empreendidas em um fazer artístico, colaboraram em uma percepção mais afinada com a cidade e com pesquisa, por sua vez. O compromisso e a disposição de entrega do corpo à urbe, e a introjeção de um tempo dedicado ao fazer poético dentro do cotidiano urbano, acabaram por instituir lugares e zonas de interesses ainda não reveladas nas errâncias anteriormente realizadas. A leitura desses dois textos acabou por instaurar uma maior atenção aos detalhes, aos mínimos eventos que se dão

⁷² Fala retirada da entrevista da artista ao programa *Imagem da Palavra*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=d2b4cm_E8hk. Acessado dia 10 de Abril, 2019.

⁷³ HERRMANN, 2011. P. 47

sobre a cidade, colocando em jogo para pesquisa a possibilidade de modos de aproximação ou afastamento de cada elemento encontrado nas ruas.

Se por esses dois exemplos temos o texto em relação à cidade apresentando-se de forma mais sintética, de percepções pontuais, rápidas e curtas, podemos, por outro lado, estender os fios de uma narrativa a modo de compor uma trama. Nela elencaríamos uma determinada paisagem, os personagens que a habitariam, o contexto histórico e social do lugar, quais as problemáticas colocadas, etc. Com isso em mãos poderíamos escrever uma novela, uma ficção, pressupor o destino de cada letra na página, o desfecho de nossa história. Poderíamos também deixar que cada um desses elementos viesse surgir ocasionalmente, fabulando na mesma medida em que se caminha, passo por passo...

Maria Helena Bernardes⁷⁴ e Ana Flávia Baldisserotto⁷⁵, em uma tarde de Agosto de 2016, decidem tomar um café juntas, situação corriqueira em um dia comum. Esse encontro, entre amigas de longa data, começa então a tomar outros rumos. Durante a conversa as duas constataam que os compromissos profissionais e as tarefas diárias estão consumindo seus tempos de criatividade, de lazer e ócio. Decidem a partir dali trabalharem juntas em algum projeto que pudesse retomar esse espaço-tempo dentro de seus cotidianos, ainda que sem saberem exatamente de onde partir ou o que fazer.

Acordam brevemente em destinar uma tarde da semana para caminharem juntas, conversar despreziosamente sobre o mundo, sobre a vida e anseios individuais. Entregam-se ao movimento desse “projeto” ainda sem nome, ainda sem perspectivas futuras. Seis anos se passam e os caminhos desse movimento iniciado em uma simples conversa durante um café as fizeram participar de inacreditáveis histórias e experiências. Como resultado, uma novela publicada narrando a epopeia das amigas: *A estrada que não sabe de nada*.

Esse livro, conta a história das duas amigas na cidade de Eldorado do Sul, próxima à capital Porto Alegre/RS. As caminhadas então iniciadas a partir daquela primeira conversa levam as artistas para esse local. Lá instalam-se, alugam uma casinha como base para que possam retornar ali alguns dias da semana, perceber como a cidade se conforma, conhecer os

⁷⁴ Maria Helena Bernardes nasceu no ano de 1966 em Porto Alegre. Artista e professora é também coautora do Projeto Areal juntamente com André Severo. Para algumas publicações e ações da dupla, acesse: <https://www.andresevero.com/documento-areal>

⁷⁵ Ana Flávia Baldisserotto nasceu no ano de 1972 em Caxias do Sul. Atua como artista e instrutora de artes visuais.

moradores locais, as ruas e o comércio. O movimento iniciado de modo intuitivo, como forma de deslocar minimamente os sentidos cotidianos, as fazem visitar e experienciar esse local durante seis anos seguidos.

A narrativa de *A estrada que não sabe de nada* é contornada de histórias fantásticas, engraçadas e sensíveis. A abertura que as duas amigas tiveram ao deslocarem-se para tal cidade as fizeram personagens de uma trama que envolve pôneis, cachorros, circos, crianças e suas famílias. Atravessam pontes, andam de barco e descobrem um universo lúdico em meio às errâncias realizadas na cidadezinha. Colocam-se à entrega pelo corpo, pela escuta, pelo movimento, deixando que cada acontecimento as levem para cantos ainda não conhecidos ali, a relações afetivas que nos encantam. O modo como a novela é escrita segue esses passos, descobrimos pela voz das artistas uma Eldorado do Sul pouco capaz de ser até então imaginada.

O relacionamento com os vizinhos propagava uma onda de afeto sobre a paisagem, que passou a revelar uma beleza até então imperceptível. Uma beleza estranha, mas, ainda sim, uma beleza. O sol escaldante de Eldorado, que antes parecia fundir o asfalto das ruas ao areão das calçadas, agora iluminava uma cena límpida e confiável. Um confortável sentimento de segurança prevalecia em nossas caminhadas e, ao voltar, nossa casinha eldoradense, com seu pátio, horta e cachorro, nos recebia acolhedora. À nossa chegada, encontrávamos o senhorio descansando no alpendre, ou à sombra do pé de jamelão que resguarda a entrada da casa.⁷⁶

Aconteceu assim: a trinta quilômetros de Eldorado, na periferia de Gravataí, meu marido e eu deixávamos um amigo em casa, quando vimos, em uma ruazinha, um pônei branco que pastava junto ao cordão da calçada. Era uma visão improvável na paisagem do subúrbio densamente habitado. Perguntamos a nosso amigo de quem era o pônei e ele nos mostrou uma casa amarela, junto a um terreno vazio, que parecia estar sendo aplainado para uma futura construção.⁷⁷

O texto dessa novela nos leva diretamente para uma cidade que só foi possível de ser concebida pelo olhar disposto daquelas duas amigas, entregues à experiência de caminhar por ali e viver a cidade em cada oportunidade revelada. Por uma experiência de tempo alongada, pela construção de um espaço de liberdade e criação. Cada evento desodobra-se em outro, em situações bizarras, cômicas, extremamente belas. Uma novela baseada em fatos reais, em experiências reais. O texto de *A estrada que não sabe de nada* deixa-nos claro mais uma vez a potência da forma literária em transformar, suspender e tornar encantados lugares até então despercebidos.

⁷⁶ BALDISSEROTO, A.; BERNARDES, M., 2012. P. 74

⁷⁷ Ibidem. P. 108

Nos encantamos também, em outro texto, por aspectos evidenciados a partir de uma escrita atenta e sintética, capaz de partir de um detalhe cotidiano e dele extrair elementos filosóficos, poéticos e narrativos. Uma escrita que se dá sempre em movimento, por linhas de fuga, realizada de modo breve e no entanto ácida, bem humorada e questionadora. Forma de escrita que nos chegou pelo livro *Absolutamente nada e outras histórias*, do escritor suíço de língua alemã Robert Walser.⁷⁸

Absolutamente nada e outras histórias é a primeira coletânea de Walser traduzida no Brasil, compilando cerca de quarenta textos entre esquetes, pequenos contos, ensaios e pensamentos sobre os mais variados assuntos. Robert Walser escreve de forma que podemos perceber através de seus movimentos inúmeras paisagens, situações corriqueiras que avista no campo ou na cidade. Detalhes rotineiros que em textos breves são capazes de nos alterar a direção dos passos.

Tendo levado boa parte da vida como nômade, Robert Walser faleceu durante uma caminhada na neve, após anos de internação em hospital psiquiátrico. Sua escrita está resguardada desse contínuo caminhar, de uma falta de lugar fixo, de um questionamento sobre as coisas do mundo, de quem as olha de forma solitária e pensativa mas ao mesmo tempo despreziosa e irônica. Muito admirado por escritores como Franz Kafka e Walter Benjamin, acabou não possuindo reconhecimento em vida. O próprio Benjamin dedica em um dos seus livros um capítulo a Walser e nos diz:

Podemos ler muitas coisas de Robert Walser, mas nada sobre ele. Pois nada sabemos sobre os poucos dentre nós que conseguem tratar as obras populares como elas devem ser tratadas: não como quem pretende enobrecê-las, "elevando-as" até o seu nível, mas como quem explora sua modesta disponibilidade, para dela extrair elementos vivificantes e purificadores. [...] Robert Walser seria mesmo o último a despertar seu interesse. Porque os primeiros impulsos do seu medíocre saber oficial, o único de que dispõem em questões literárias, os aconselhariam, nos gêneros cujo conteúdo eles consideram nulo, a ater-se, sem grandes riscos, à forma "cultivada", "nobre". Ora, ocorre justamente em Robert Walser, no início, uma negligência insólita, difícil de descrever. Só no final o exame da obra de Walser mostra que sua nulidade tem um peso, que sua inconsistência significa tenacidade.⁷⁹

Os breves textos dessa coletânea lembram-nos pequenos frames de um filme em sequência, imagens que nos passam voando pela linha de nossos olhos, como se estivéssemos a ver o mundo pela janela de um ônibus em alta velocidade. Tudo passa, tudo se desmancha e ainda

⁷⁸ Robert Walser nasceu no ano de 1878 em Biel na Suíça e faleceu no ano de 1956.

⁷⁹ BENJAMIN, 1986. P. 50

sim nos arrebatava, de forma que guardaremos tais enredos na memória, no corpo que parece se deslocar também pela leitura. Transcrevemos na íntegra um de seus contos:

Pequena caminhada

Hoje caminhei pelas montanhas. O tempo estava úmido, e toda a região, cinzenta. Mas a estrada estendia-se macia e, em alguns pontos, muito limpa. De início, eu vestia meu casaco, mas logo o despi, dobrei e pendurei no braço. Caminhar pela estrada maravilhosa proporcionava-me grande prazer, cada vez maior; o caminho ora subia, ora tornava a descer. As montanhas que, para mim, era como um portentoso teatro. A estrada amoldava-se magnificamente às encostas. Então, desci por um fundo desfiladeiro; um rio murmurava a meus pés, o trem passou correndo por mim com seu suntuoso vapor branco. Qual uma torrente lisa e branca, a estrada atravessa o desfiladeiro, e, conforme eu caminhava, parecia-me que o vale estreito fazia uma curva e descrevia uma espiral sobre si mesmo. Nuvens cinzentas pairavam sobre as montanhas, como se ali repousassem. Topei com um jovem trabalhador que, de mochilas nas costas, me perguntou se eu tinha visto dois outros jovens. Não, respondi. Quis saber se eu vinha de longe. Sim, respondi, e segui meu caminho. Não muito tempo depois, vi e ouvi os dois jovens caminhantes que se aproximavam com sua música. Uma aldeia em especial era muito bonita, com casas baixas enfiadas logo abaixo das paredes brancas de rocha. Encontrei também algumas carroças e mais nada, além de duas ou três crianças que eu vira na estradinha rural. Não é preciso ver nada de muito especial. Já se vê tanta coisa.⁸⁰

Por fim – já que o movimento também cessa, verificando a impossibilidade de falar sobre todos os textos que nos dizem respeito ao deslocamento do corpo sobre as ruas – apresentaremos um livro lido anos atrás, mas que reverberado agora no processo da pesquisa. Epopeia de um homem diante da natureza, diante da morte eminente, na busca de salvar o outro. Um longo trajeto percorrido como promessa, como desafio.

No inverno de 1974, o cineasta alemão Werner Herzog⁸¹ percorreu de baixo da neve os mil quilômetros entre Munique e Paris. Ao receber a notícia que uma amiga estava à beira da morte, hospitalizada na capital francesa, Herzog decide então caminhar de sua cidade natal até lá. O feito desse trajeto, tinha para Herzog uma espécie de tom ritualístico, uma espécie de promessa. Obviamente ele poderia ter pego um avião, ou meio de transporte mais rápido para chegar até a França, mas decide fazer o trajeto caminhando como que na busca de ganhar tempo, e, por sua crença, também estender o tempo de vida da amiga.

Anos depois desse feito, o cineasta decide então publicar *Caminhando no gelo*, livro que narra a travessia realizada, o embate do autor com a paisagem, as questões filosóficas, os encontros

⁸⁰ WALSER, 2014. P. 39

⁸¹ Werner Herzog nasceu no ano de 1942 em Munique, Alemanha.

que teve nesse percurso e que foram anotados em um diário durante esse trajeto. A caminhada de Herzog – que durou aproximadamente três semanas – ganha então pelas páginas um tom de sacrifício, de peregrinação, de desafio a ser cumprido. Seu corpo em deslocamento parece lutar contra a incontornável chegada da morte.

Em fins de Novembro de 1974, um amigo de Paris me telefonou, dizendo que Lotte Eisner estava muito doente, à beira da morte. Não pode ser, eu disse. Não agora. [...] Peguei um casaco, uma bússola e uma sacola com o indispensável. Minhas botas estavam tão sólidas e novas, que me inspiravam confiança. Pus-me a caminho de Paris pela rota mais curta, na certeza de que ela viveria se eu fosse encontrá-la a pé.⁸²

O tornozelo direito vai de mal a pior. Se continuar inchando, não sei o que farei. Corto as curvas que levam a Gammertingen, uma descida íngreme de doer. Numa volta brusca à esquerda, descubro de repente o que significa menisco, uma palavra que eu só conhecia na teoria. Estou encharcado de forma tão dramática, que hesito muito tempo, antes de entrar num albergue. Mas a necessidade me obriga a vencer o profundo horror.⁸³

A breve apresentação desses textos busca apenas pontuar algumas formas em que a escrita e a leitura colaboraram na construção de um imaginário sobre a cidade e sobre o deslocamento. O desenvolvimento dos trabalhos e conseqüentemente da escrita dessa dissertação foram influenciados em menor ou maior medida por tais narrativas, estimulando tempos e espacialidades que não se encontravam diretamente nas ruas percorridas, mas impressas na página, no punho dos autores lidos.

Não nos coube aqui analisar o texto em si dessa dissertação, função destinada à banca de avaliação desse trabalho. Pretendemos com esses apontamentos deixar ao menos claro alguns lugares visitados pela prática de escrever e ler, pelo trabalho com o material literário na busca por uma voz própria, autoral, que se fizesse justaposta às errâncias realizadas e aos trabalhos desenvolvidos dentro do ateliê.

Esses dois procedimentos, ler e escrever, podem e foram desenvolvidos como uma espécie de ritual⁸⁴ que afasta e aproxima mundos, sempre instituídos pelo risco, pela potência do desvio como ato criativo. Se pensarmos o modo como a cidade impõe ao sujeito uma espécie de homogeneização, colocando-o como corpo-massa, corpo-coletivo, e, logo, não reconhecendo suas individualidades; a escrita e a leitura podem, nesse sentido, colaborar na construção de

⁸² HERZOG, 1982. P. 7

⁸³ Ibidem. P. 29

⁸⁴ KLINGER, 2014. P. 51

uma subjetivação, na reafirmação de uma identidade diante desse cenário. Escrever e ler também para produzir memória, criar afetos, abrir novas vias de passagem.

Assim como quem passeia assinala sua presença no terreno pela soma crescente dos seus rastros, também quem escreve a mão assinala sua presença na página pela sua crescente linha-letra. A linha continua, indo para onde vai, nunca diretamente e muitas vezes dando voltas, sem qualquer ponto definido de origem ou destino final.
⁸⁵

[...] as letras e palavras inscritas na página de um manuscrito têm a presença tanto material quanto as pegadas e trilhas imprimidas no chão, e ambas suscitam a questão da relação entre a observação de marcas e traços inscritos ou imprimidos em superfícies no mundo e a imaginação que é exercitada, por assim dizer, do lado de cá da vista, “na mente”.⁸⁶

Como, então, a leitura difere do caminhar na paisagem? Ela simplesmente não difere. Caminhar é viajar na mente, tanto quanto sobre a terra: é uma prática profundamente meditativa. E ler é viajar na página, tanto quanto na mente. Longe de serem rigidamente separados, há um tráfego constante entre estes terrenos, respectivamente mental e material, através dos portais dos sentidos.⁸⁷

⁸⁵ INGOLD, 2015. P. 276

⁸⁶ Ibidem. P. 284

⁸⁷ Ibidem. P. 289

5. Trabalhos

A partir desse ponto apresentaremos as obras desenvolvidas ao longo do curso. Trabalhos atravessados pelas questões anteriormente tocadas e que, para além delas, podem agora sinalizar outras possíveis interpretações, outras múltiplas associações. Buscamos sobretudo que cada trabalho compusesse uma rede de referências que não estariam confinadas apenas a seu universo. Dessa forma, o que pode ser feito – e assim esperamos – é que cada obra, e que cada reflexão convocada, possa também ser livremente deslocada para outras esferas de pensamento percorrendo outros territórios. Cabe lembrar ainda que esses trabalhos serão apresentados na exposição final, prevista também como parte conclusiva do projeto.

5.1 ANTIGAS ESTRELAS DO AMANHÃ

A porta do barraco era sem trinco,
Mas a lua furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão,
E tu pisavas nos astros distraída,
[...]

Chão de estrelas, de Orestes Barbosa e Sílvio Caldas

Caminhar pela cidade é também perder-se na imensidão de uma paisagem que se transforma velozmente, potencializada pelo ruído dos corpos, pelo capital que mastiga tudo e cospe fora pelas ruas as sobras de seu próprio labor; a roda do progresso que tudo esmaga. É também caminhar pelos pequenos rastros deixados ali, soterrados pela poeira advinda de outros lugares. Ruínas construídas vorazmente pela lógica de erguer e logo por abaixo.

A cidade dissipa-se cotidianamente e fragmenta-se pelo olhar de quem a percorre, bem como se divide em mil pedaços pelas constantes reconfigurações aplicadas em suas reformas, construções, desabamentos e edificações. Restam sobre o chão os escombros, esses testemunhos de passagem, pequenos detritos que em suas singularidades guardam e encapsulam a história de alguns espaços, vidas e acontecimentos.

A Astronomia, ciência que estuda os fenômenos e movimentos dos corpos celestes a partir da Terra, desenvolveu-se desde a antiguidade até a modernidade através de inúmeros procedimentos, pesquisas e técnicas. Observação atenta desses elementos que desde a Mesopotâmia, passando pela Grécia Antiga, até os avanços tecnológicos mais recentes desenvolvidos por Copérnico, Galileu, Kepler e Newton, tiveram no céu as evidências, pistas e dados para a construção de uma noção do mundo e sua complexidade de relações com o sistema solar e o universo como um todo.

Informações recolhidas pacientemente ao longo da história da humanidade que contribuíram à diversas culturas com a possibilidade de criação de calendários, maior conhecimento sobre as épocas de colheitas e plantio e sobre a baixa e alta das marés. Reconhecimento do posicionamento do sujeito em determinado lugar a partir dos desenhos que se conformavam

ao erguer a cabeça para abóboda celeste. O sujeito olha para o céu e, apontando uma estrela, determina também sua morada e modo de estar no mundo.

Com qual potência e qualidade os escombros, ruínas e cacos produzidos na cidade poderiam ajudar-nos, por sua vez, na compreensão do lugar que ocupamos nessa esfera em constante movimento? Seria possível, através desses elementos caídos ao chão, invertendo a lógica da observação astronômica, compreender o que se passa no céu? Como um gesto imaginativo, poético, pode dar conta das relações entre elementos tão distantes, agora alinhados por um fio invisível?

Proponha-se a tal enviesamento do espaço olhando para o chão da rua repleto de detritos como um céu estrelado. O que gira ao seu redor, para além da inversão tola desses conceitos e métodos de olhar o mundo? Talvez algo desloque-se minimamente. Talvez nada aconteça. É preciso imaginar anos luz, percorrer galáxias para que a pedra que escora com os pés seja agora também uma estrela. É preciso arriscar a relação entre esses dois extremos como exercício inventivo, poético. Exercício do sonho e da qualidade imaginativa que possuímos.

Formar imagens verdadeiramente mútuas nas quais se intercambiem os valores imaginários da terra e do céu, as luzes do diamante e da estrela, aí está realmente, como anunciamos, um procedimento que segue o caminho inverso ao do processo de conceitualização. O conceito caminha passo a passo, unindo formas prudentemente vizinhas. A imaginação transpõe extraordinárias diferenças. Unindo a pedra preciosa à estrela, ela prepara as correspondências daquilo que tocamos e daquilo que vemos, e assim o sonhador leva as mãos aos magotes de estrelas para acariciar-lhes as pedrarias [...] As gemas são estrelas da terra. As estrelas são os diamantes do céu. Há uma terra no firmamento; há um céu dentro da terra.⁸⁸

A história de *Atlas*, titã da mitologia grega, nos conta que ao ofender os deuses do Olimpo o mesmo é castigado por *Zeus* com a dura tarefa de carregar nas costas o mundo, o peso do firmamento, o conhecimento dos céus e das terras distantes. Mãos que seguram todo globo terrestre, e com ele suas próprias ruínas.

Le Socle du monde n° 3, 1961 – ou *A base do mundo*, em sua tradução – é uma escultura do artista italiano Piero Manzoni⁸⁹ instalada em um parque na cidade de Herning, na Dinamarca. Consiste em um plinto de ferro onde as informações sobre a obra estão gravadas de modo

⁸⁸ BACHELARD, 1991. P. 230

⁸⁹ Joaquín Torres García nasceu em Montevideu, Uruguai, em 1874 e faleceu em 1949.

invertido, dificultando sua leitura a partir do nosso ponto de vista comum quando estamos com os pés no chão.

Em 2007, o artista brasileiro Cildo Meireles⁹⁰ realiza um trabalho chamado *Atlas*. A obra consiste em uma fotografia montada sobre backlight em que o artista, apoiando a cabeça sobre a escultura de Manzoni, planta bananeira. Com os pés erguidos e as mãos sobre o plinto de ferro, Cildo Meireles inverte o posicionamento comum com o qual nos portamos no mundo, como se sustentasse naquele instante toda a esfera terrestre. Cildo Meireles rotaciona nosso olhar diante de sua fotografia, dando sentido às inscrições do artista italiano.



FIGURA 10 - *Atlas*, 2007 – Cildo Meireles

⁹⁰ Cildo Meireles nasceu no Rio de Janeiro em 1948.

Anos antes da ação proposta por Cildo Meireles sobre a escultura de Piero Manzoni, o artista plástico uruguaio Joaquín Torres García⁹¹ desenha *América Invertida* em 1943. Torres García estimula na mesma medida uma rotação no modo como observamos a terra e sua representação aplainada através da cartografia, invertendo em 180° o desenho da América do Sul no mapa. O sul geográfico ocupa agora a parte superior do mapa, reinvidicando um reposicionamento na valorização desse continente.

Procedimento sutil na medida em que opera por simples deslocamento da figura do continente sulamericano, mas potente em suas reverberações no que diz respeito às políticas globais; revelando os poderes de nações hegemônicas do norte na criação de narrativas e modos de representação do mundo a partir de seus próprios interesses.

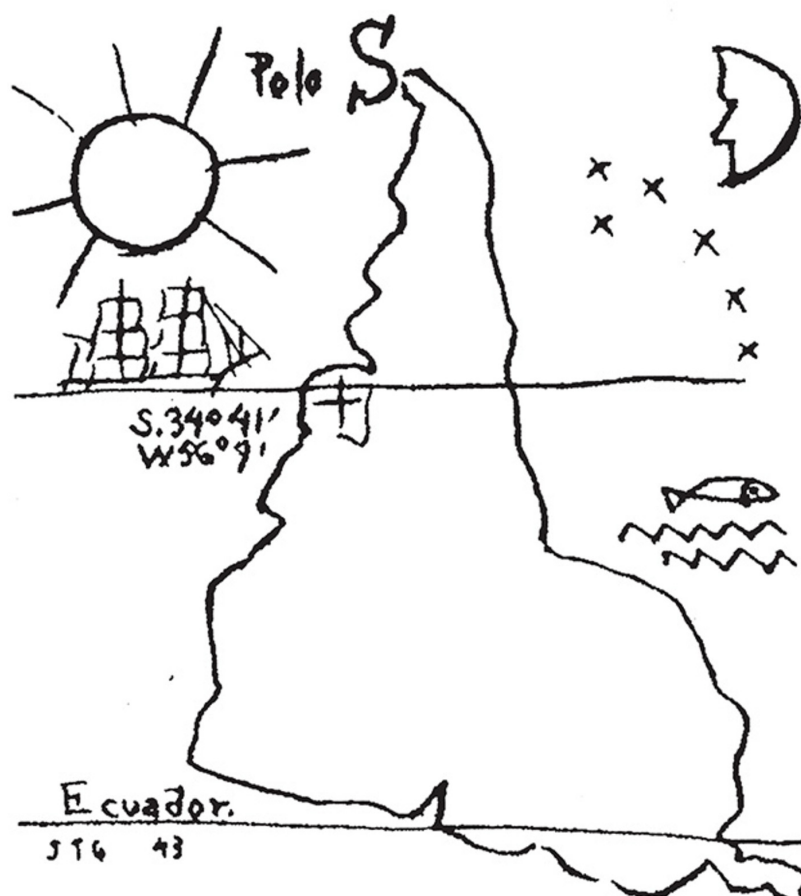


FIGURA 11 - *América Invertida*, 1943 – Joaquín Torres García

⁹¹ O artista Joaquín Torres García nasceu em Montevidéo, Uruguai, em 1874 e faleceu em 1949.

poesia em colocar por divergência, por atrito e pequenos desvios, sentidos díspares prontos a ocupar o mesmo lugar.

Interessante ainda quando percebemos na resposta da poeta seu interesse pelo detalhe, do fragmento como potência de rearticulação de um “novo” possível. Dispor pequenas partes do mundo sobre um tablado e reconfigurá-las como método criativo. O rearranjo, e o olhar sobre a realidade pela lente da poesia. A mão que embaralha e recompõem constantemente as cartas na mesa.

Atlas Mnemosine, foi um projeto trabalhado entre os anos de 1924 e 1929 pelo historiador alemão Aby Warburg⁹⁵. Composto de várias pranchas negras dependuradas na vertical, Warburg fixavam sobre elas diversas imagens, fotografias e documentos históricos; relacionando-as a partir de uma composição narrativa não linear, aproximando-as não por similaridades, articulando-as sobretudo a partir de uma potência dialética entre cada fragmento disposto.

Mais que um trabalho histórico, Atlas Mnemosine é “[...] uma aposta epistêmica revolucionária, [...] em que tudo que está ali reunido, coletado, libera multiplicidades de relações impossíveis de serem reduzidas a uma síntese”⁹⁶. Coloca em crise uma totalidade e “[...] introduz no saber a dimensão sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem. Contra toda pureza estética, ele introduz o múltiplo, o diverso, o hibridismo de toda montagem.”⁹⁷

Trabalho incessante de compor e recompor, colocar coisas distintas lado a lado. Princípio movente e provisório sempre renovado pelo gesto de Aby Warburg, que cessa somente pela morte do historiador alemão. E, mesmo que ainda vivo, talvez devesse compreender que o movimento era ali a própria força de ação, não partindo ou buscando fins e correspondências estanques. Antes que um projeto intencionado por um viés teleológico, Atlas Mnemosine é sobretudo lugar de trânsito, das inesgotáveis associações possíveis entre tempos e espaços dessemelhantes.

⁹⁵ Aby Warburg nasceu no ano de 1866 na cidade d Hamburgo, na Alemanha e faleceu no ano de 1929.

⁹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2018. P.271

⁹⁷ Ibidem. P. 19

A imaginação aceita o múltiplo e o reconduz constantemente para nele detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão elas mesmas inesgotáveis, assim como é inesgotável todo *pensamento das relações* que uma montagem inédita, cada vez, será suscetível de manifestar.⁹⁸

O atlas, por sua vez, é guiado por princípios moventes e provisórios, os quais podem fazer surgir inesgotavelmente novas relações – bem mais numerosas ainda do que os próprios termos – entre coisas ou palavras que, em princípio, nada parecia reunir.⁹⁹

Se continuamos ainda a rotacionar, contornar os objetivos, sem deixar claro ao leitor onde podemos chegar, ou quantas voltas seriam necessárias até encontrar algo que explicasse a necessidade de tais elucubrações e exemplos; é porque o sentido faz-se pelo movimento. É no giro do globo terrestre sobre a mesa de estudos, onde repousa também alguns livros e um cinzeiro já cheio, que cruzamos os trópicos pela imaginação. Passando a ponta dos dedos sobre a esfera atravessamos oceanos e desertos. Conhecer o mundo é uma experiência tátil, gustativa¹⁰⁰, mas sobretudo imaginativa. Voltemos à nossa ciranda.

No sentido de tal movimento, circular e por outro lado aberto; na busca e intuição de um processo artístico que se dê desse modo, em que idas e vindas e possíveis retornos são assimilados, é que surge o trabalho *Antigas estrelas do amanhã*. Obra que nasce de inúmeras questões levantadas ao longo desses dois anos de trabalho que, ora colocadas sobre a mesa, ora orbitando de maneira opaca sobre os caminhos imprevisíveis da pesquisa, trouxeram à roda ainda inúmeras outras relações e desdobramentos que a seguir serão expostos.

Vemos um tecido de 120x100 cm, em tonalidade azul muito específica, pigmentado a partir do uso de químico cianótipo¹⁰¹. Em seu centro orbitam oito imagens, que ao nos aproximarmos damos conta tratar-se de silhuetas de escombros e pedras. O tecido fixado na parede, podendo também ser hasteado em bastão de madeira, lembra-nos uma espécie de bandeira, insígnia ou brasão suspenso que apresenta-se de modo opaco, fantasmático.

⁹⁸ Ibidem. P. 20

⁹⁹ Ibidem. P. 21

¹⁰⁰ O *Globo de Nuremberg*, ou *Erdapfel*, é considerado a mais antiga representação da Terra na forma de um globo. Construído pelo cartógrafo e navegador alemão Martin Behaim em 1492, foi apelidado a partir da tradução literal de “maçã do mundo”.

¹⁰¹ A cianotipia é uma técnica fotográfica que produz imagens em tons de azul. O processo utiliza dois químicos que em reação tornam-se sensíveis à luz, gravando a imagem na superfície escolhida.



FIGURA 12 - *Antigas estrelas do amanhã*, 2018 – Bruno Rios



FIGURA 13 - *Antigas estrelas do amanhã*, 2018 – Bruno Rios

Antigas estrelas do amanhã foi elaborado a partir das caminhadas realizadas durante o período do curso por áreas em desuso da cidade: lotes vagos, terrenos baldios, depósitos de lixo a céu aberto, etc. Passando por esses locais foram coletadas uma série de escombros e pedras ali encontradas que, manipuladas dentro do ateliê ao longo do projeto, chegaram à formalização final tal qual apresentada.

Mais uma vez, como guiar-se na cidade? Como orientar-se diante do incomensurável, do múltiplo em movimento? Como o passado, o descartado e o obsoleto podem nos ajudar a conformar uma possível projeção do futuro? São perguntas que orientaram a realização dessa obra e se abriram diante da possibilidade de expandir as relações acerca de cada região percorrida, sua história e possibilidade de uso e aproximação.

Os materiais achados e recolhidos através das errâncias propostas ao serem manipulados como memória dos acontecimentos que ali se passaram, servem como guia dos passos e da topografia de uma cidade em pleno movimento. Carregar esses objetos que encontram-se abandonados e posteriormente trabalha-los na criação de uma espécie de “constelação”, metaforiza o gesto de Atlas de suportar o peso do mundo, dos céus. O corpo que resiste, que carrega também esses escombros, esses resquícios de história.

Recolhidos tais escombros, e colocados em círculo sobre o tecido devidamente preparado para pigmentação, lança-se sobre eles a luz do Sol para extrair daí seu desenho, seu contorno, seu registro enquanto depoimento histórico de um local. Ao rés do chão, deixados de lado ou esquecidos tornam-se pequenos pontos de luz, desenho constelar conformado através da ruína, do passado encontrado em solo rasteiro. Mão que agacha para recolher na mesma medida que aponta para os céus na busca de orientação. Inspeccionar o terreno da cidade como possível gerador de uma prática geográfica poética.

O uso do círculo como figura geométrica que contorna o trabalho se relaciona diretamente com sua formalização enquanto bandeira. Duas formas de territorializar, instituir um lugar de posse ou uso: fincar o mastro na terra deserta, circular uma área ainda não devidamente

explorada. Outra vez situar-se, dimensionar espacialmente e culturalmente o lugar que se habita. O que fez o homem ao pisar pela primeira vez na lua? ¹⁰²

Pontuemos mais uma vez a relação entre os planos terrenos e superiores, entre as mais reles pedras do chão e os afastados pontos de luz que nos cobrem a cabeça durante a noite. Dos 193 países existentes, registrados segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), 72 deles apresentam em suas bandeiras, insígnias ou brasões em que figuram estrelas, luas e sóis. Tremula a flâmula aqui na Terra, como se em homenagem ou tentativa de contato, apresentasse ao outro os elementos comuns ao sistema solar.



FIGURA 14 - Bandeiras de alguns países com astros em sua composição

¹⁰² No dia 20 de Julho de 1969 o voo espacial Apolo 11 aterrissa na Lua. Neil Armstrong e Edwin Aldrin tornam-se os primeiros humanos a pisarem em solo lunar, cravando ali a bandeira norte-americana como sinal de conquista. No retorno a Terra a tripulação trouxe ainda uma série de amostras das rochas encontradas em solo lunar.

A organização formal escolhida para a gravação das silhuetas das ruínas – colocando-as em círculo sobre o tecido – encontra ainda similaridades e pontos de tangência com o trabalho do artista inglês Richard Long¹⁰³. Conhecido por trabalhos feitos diretamente na paisagem, fazendo uso dos próprios elementos encontrados ali, Richard Long elabora suas obras a partir de um vocabulário restrito de formas, fazendo uso de linhas, curvas e círculos.

Apesar de ser diretamente associado a Land Art e ao Minimalismo, Richard Long considera-se mais como um artista fruto desses modos de operar – expandidos nas décadas de 60 e 70 – que necessariamente um participante desses movimentos de forma estrita¹⁰⁴. No entanto assume interesses e proximidades com outros artistas desses movimentos, pontuando em seu trabalho uma característica essencial que presa pelo contato com a paisagem, com a potência do corpo em deslocamento por essas paisagens.

A prática de Long constitui-se primeiramente a partir de longas e constantes caminhadas por áreas amplas como desertos, montanhas e campos por todo o mundo. Caminhadas e expedições que o artista sempre faz de modo solitário, realizando o trabalho durante esse período a partir da reorganização de elementos próprios àquelas paisagens: pedras, galhos, folhas, areia, lama, etc.

¹⁰³ Richard Long nasceu em Bristol em 1945.

¹⁰⁴ Entrevista disponível em: < <http://blog.caroinc.net/entrevista-a-richard-long/> > . Acesso: 20 de Dezembro de 2018.



FIGURA 15 - *A circle in Antarctica*, 2012 – Richard Long

Apesar de também trabalhar diretamente nos espaços institucionais e galerias, levando alguns desses elementos naturais para serem instalados ali dentro, as intervenções realizadas diretamente na paisagem são acessadas pelos espectadores sobretudo através das fotografias que toma nas expedições. Long trabalha assim um trânsito entre a natureza e sua representação, entre a paisagem e o espaço institucional, entre o ver e o imaginar. Desloca os sentidos intuídos em sua obra, bem como faz com que os visitantes de cada exposição possam também deslocar-se momentaneamente para as paisagens de tais realizações.

Ha por trás dos registros feitos por Long intenções e decisões muito claras no modo como opera a câmera para extrair da melhor forma os registros do trabalho, movimentando seu corpo e posicionando-se frente à obra de modo pontual. Long pensa o registro de seu trabalho e a movimentação corporal que faz ali também como participantes de um *modus operandi*, de uma forma de esculpir. Fotografar torna-se escultura e a escultura torna-se fotografia. Materialidade e virtualidade colocadas lado a lado na forma de pensar um processo artístico.

Quanto ao uso de círculos e elementos básicos Richard Long responde:

Interessa-me o poder e a beleza dessas imagens arquetípicas. Não é necessário que faça minhas próprias imagens. Eu não poderia fazer nada melhor que um círculo.

[...] A primeira vez que usei um círculo foi somente por instinto, sem nenhuma razão em absoluto. Me pareceu que era uma boa ideia naquele momento. Mas depois de ter usado uma vez, tive a sensação de que era algo que eu poderia usar para o resto da minha vida. Cada círculo que eu faço está em um lugar diferente, então cada círculo é diferente. Cada lugar, cada pedra...¹⁰⁵

Interessante notar que o círculo, como forma base, elementar, traduz de outra forma os movimentos e trânsitos realizados pelo artista nas paisagens que escolhe e nos deslocamentos entre interior e exterior quanto aos modos de apresentação e instalação de cada trabalho. Um círculo que apesar de seu fechamento possibilita esses transportes materiais e conceituais em torno de sua obra. Forma que representa a si mesma e que justamente por isso abre-se para interpretação múltipla. O círculo como índice primeiro, o círculo como “[...] zero, ponto cego da hierarquia, imponderável dado que a máquina não registra e não calcula”.¹⁰⁶

Continuemos a tratar sobre o movimento, sobre as caminhadas tão essenciais à construção de *Antigas estrelas do amanhã*, bem como para os próprios processos de Richard Long. Em 1967, Richard Long realiza uma das suas obras seminais, *A line made by Walking*. Na fotografia em preto e branco vemos um campo gramado, com árvores ao fundo recortando o pequeno pedaço de céu que aparece na parte superior da imagem. Sobre o gramado uma linha em perspectiva no centro da imagem aponta um caminho realizado. Tal linha é resultado de sucessivas idas e vindas que Long realizou sobre aquele terreno, fazendo com que a grama achatasse a partir da pressão de seus passos.

¹⁰⁵ Ibidem – Tradução nossa.

¹⁰⁶ BRITO, 2017. P. 162



FIGURA 16 - *A line made by walking*, 1967 - Richard Long

Temos então somente o rastro de sua passagem, índice do trajeto realizado na paisagem escolhida para a ação. Presença e ausência, abertura possível para projeções e especulações em torno do gesto e dos movimentos que desenharam sobre o terreno. Tanto a ação de Long ao andar sobre a grama, quanto as silhuetas deixadas pelas ruínas em *Antigas estrelas do amanhã* apontam para uma situação vivida, para um gesto realizado no passado.

Mostram-se como pista de algo que ali esteve e deixou sua marca, sua pegada; todavia abrem-se nas interpretações possíveis diante do presente. Duplicidade e convivência de tempos distintos em um mesmo espaço, situam-se “[...] ambigualmente em ausência e em presença. Sendo um resto, ele já não é mais o que foi vivido. Sua presença é indicação de uma convergência entre o que está ausente e o que está diante dos olhos. Tratar um objeto como rastro implica admitir que ele tem mais de um significado possível.”¹⁰⁷

¹⁰⁷ GINZBURG, 2012. P. 112

Em outros termos, encarna uma existência paradoxal como nos atenta Jeanne Marie Gagnebin:

Na tradição filosófica e historiográfica, o conceito de "rastro" é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala.¹⁰⁸

Possibilidade de apagamento ou transformação desse rastro implicada também em *Antigas estrelas do amanhã*. Feita, como dito anteriormente, através da técnica de cianotipia a obra encontra-se num constante e lento movimento cromático. Uma vez embebido no químico sensível a luz, e exposto ao Sol, o tecido ganha uma coloração azul intensa e característica à técnica. Azul que se relaciona às profundezas oceânicas bem como se projeta ao infinito dos céus. Esse mesmo azul, com o passar dos anos, se mal conservado, pode adquirir outras colorações chegando até mesmo a tonalidades terrosas e férreas.

Paradoxo que encontra-se ainda embutido no próprio título do trabalho através de antítese, quando aproximadas as palavras “antiga” e “amanhã”; passado e futuro convergindo no presente através de uma presença enigmática. Círculo de oposições que se forma a partir da complexidade de tempos distintos, contidos nos próprios fragmentos escolhidos, cada qual em sua materialidade e composição. O tempo de formação de uma rocha de calcário, o tempo de cura da massa de cimento. O tempo de secagem e exposição do tecido ao Sol, os 365 dias necessários a Terra para completar uma volta em torno do astro-rei.

Antigas estrelas do amanhã sugere, ainda que de forma sutil ou embrionária, um olhar para o mundo em sua complexidade, não apontando caminhos e trajetos lineares, predefinidos; mas surge antes no desejo de uma multiplicidade de visões, no desejo de um gesto e processo criativo que circule por outras paisagens. Projeta-se no círculo por saber que ele não prescinde de começos e fins, por saber que “ [...] nos espaços circulares cabe muito mais do que nos espaços retangulares”.¹⁰⁹

¹⁰⁸ GAGNEBIN, 2012. P. 27

¹⁰⁹ SANTOS, 2018. P. 48

Ainda que como bandeira, finca seu lugar no mundo a partir de uma postura poética, aberta e imaginativa. Seja olhando para a paisagem verticalmente¹¹⁰, ou de forma horizontal quando nela pisamos, é no desejo ainda de empregar e assimilar outras possíveis movimentações, rotações e torções nos modos de estar no mundo que a obra se apresenta. É na aspiração por abertura, entradas e saídas constantes, que o espaço entre cada fragmento disposto sobre o tecido convida-nos a sentar ali em roda¹¹¹ e olhar para todas as partes do mundo.

¹¹⁰ O sentido de um olhar vertical para a paisagem aplica-se aqui aos modos de captura do território terrestre, de um olhar que encontra-se fora do terreno e o tenta capturar, dimensioná-lo. Interessante notar o uso de aviões e tecnologias muito usadas pelos artistas da Land Art na composição e registro de seus trabalhos partindo de uma vista aérea, vertical. Interessante notar ainda que durante esse mesmo período – década de 60 e 70 – deu-se a corrida espacial, travada entre os EUA e a URSS.

¹¹¹ Sentar em roda é uma forma usual de diálogo entre várias pessoas, sendo muito aplicada em exercícios de aprendizagem e estudos pedagógicos. Tradicionalmente conhecida, sentar em roda, é uma forma de organização e partilha muito usada por povos tradicionais de todo mundo. O desenho sugerido pelo círculo coloca o sujeito em lugar ativo dentro do grupo e elimina de certa forma algumas estruturas hierárquicas, facilitando o contato entre todos os presentes e potencializando a reunião daquelas pessoas.

5.2 MULTIDÃO

*Palavras, tendas nômade armadas
ao longo de uma vida
reunidas, acampamento de uma noite.*

(Paul Zumthor)

Caminhamos ainda sobre a superfície da cidade, arrastando os pés pelas ruas e avenidas que lhe dão forma. Contornamos suas esquinas e adentramos pequenas vielas. Observamos a nossa frente os passos que se amarram uns aos outros pela massa de corpos que atravessam também por ali. Histórias que se cruzam rapidamente entre um semáforo e outro. Cidade, substantivo singular que, por agora, chamemos de nome composto.

Caminhamos pela cidade e uma série de nomes, letras e frases nos atravessam o olhar: grandes banners publicitários, faixas comerciais esticadas entre um poste e outro, cartazes colados ao muro descascando-se com o tempo, pichações e panfletos distribuídos aos montes. Um murmúrio de sonoridades tipográficas que nos invade a vista quer queiramos ou não. “Nuvens de gafanhotos de escritura”¹¹². A palavra como presença indelével na constituição do imaginário urbano.

Algumas dessas palavras, letras e frases repousam sobre a superfície da cidade de forma menos entranhada, podendo logo serem removidas ou deslocadas. Outras, no entanto, inscrevem-se diretamente no corpo urbano, gravadas nos muros e paredes parecem cravar-se ali no desejo de perenidade. Inscricões registradas na cidade a constituir um grande acervo de marcas que sinalizam a passagem humana por esses locais. Memória calcada no contato direto com a urbe e sua matéria em plena transformação.

Gyula Halász, mais conhecido como Brassai¹¹³ foi um importante fotografo do início do século XX. De origem romena e mudando-se para Paris em 1924, onde estabeleceu-se até o fim da vida, Brassai é reconhecidamente um dos fotógrafos que mais explorou as ruas da capital francesa através de suas lentes. Cenas de vielas, cafés, bordeis, praças e pontes parisienses foram constantemente capturadas por um olhar denso e noturno em relação à cidade. Investigou Paris como um detetive, através de recorrentes caminhadas pela

¹¹² BENJAMIM, 1997. P. 28

¹¹³ Brassai nasceu em 1899 em Brasov na Transilvânia romena, à época parte da Hungria e faleceu em 1984, na França.

madrugada entre os bairros da capital francesa; que nesse período tornava-se o principal núcleo das vanguardas artísticas europeias.

Brassai manteve contato direto com o grupo de artistas surrealistas nesse período e, embora não tenha filiado-se oficialmente ao movimento, colaborou intensamente com fotografias nas edições da revista *Minotaure*, publicação criada pelo grupo, tendo como um dos principais editores André Breton¹¹⁴. O interesse a partir de formas primitivas, imagens fantasmagóricas, misteriosas e a possibilidade de uma reinvenção da realidade aproximaram Brassai de discussões e questões muito relevantes à tal vanguarda.

Entre os anos de 1930 e 1960 Brassai realiza uma pesquisa intensa acerca dos *graffitis*¹¹⁵ encontrados nos muros parisienses. São inscrições diversas, feitas diretamente nas paredes através de raspagem. Rabiscos anônimos espalhados pela cidade apresentando monstros, nomes, frases, declarações de amor, desenhos infantis, etc. A extensa pesquisa do fotógrafo, acompanhada de longas reflexões sobre tais inscrições, foi intensamente catalogada através de uma organização de grupos e subgrupos a partir dos temas de cada desenho encontrado: Amor, Magia, Morte, Animais, Máscaras, etc.

¹¹⁴ André Breton nasceu em 1896 em Tinchebray, na França e faleceu em 1966 em Paris. Poeta, escritor e teórico foi o principal líder e mentor do Surrealismo.

¹¹⁵ O termo *graffiti* é o plural de *graffito*, que, em italiano, significa rabisco. Os primeiros a utilizar a palavra no sentido que é conhecido internacionalmente foram os arqueólogos, no século XIX, para designar as inscrições e desenhos realizados nas paredes, muralhas e monumentos das antigas cidades.

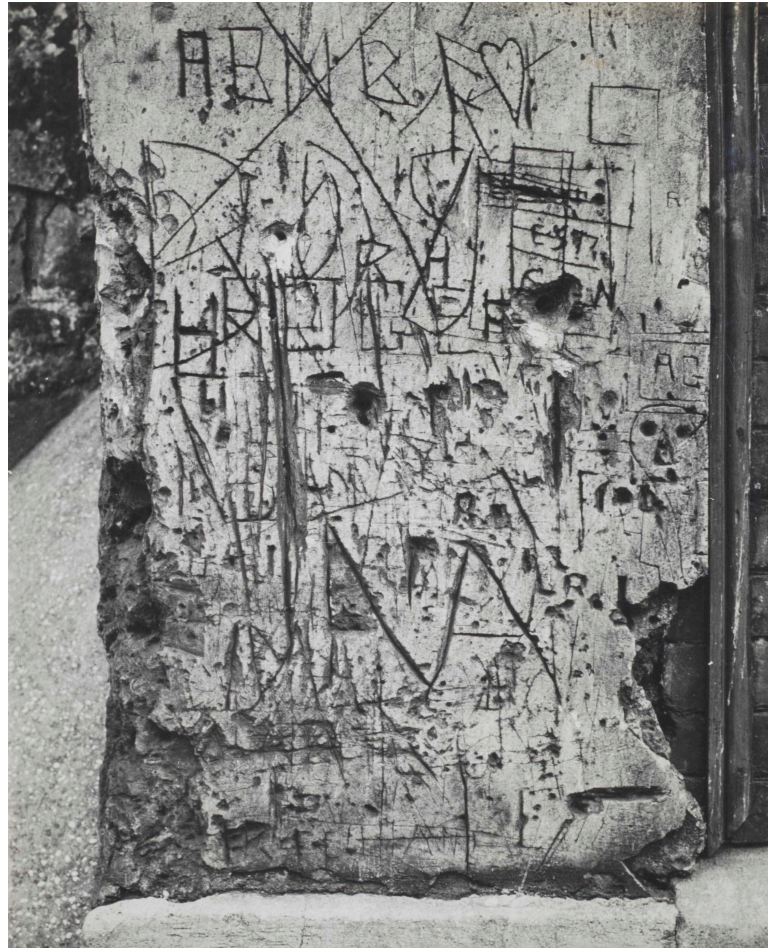


FIGURA 17 - *Graffitis, série II Linguagem do Muro, 1933-1950* – Brassai

O interesse de Brassai sobre as inscrições cravadas na “pele” da cidade era sobretudo uma forma de investigar o imaginário comum e coletivo de tais traços que, constituídos pela fluidez e impermanência, ocupavam a cidade de forma sutil, quase imperceptível. Brassai lança a luz sobre esses pequenos sulcos, sobre essas “inervações”, atribuindo a elas a importância de pequenos monumentos, escondidos pela história oficial; forma de arte que dá-se na libertação de um espírito criativo, mágico, onírico e misterioso.

As questões impregnadas nesses desenhos espalhados pelos muros relacionam-se diretamente às discussões que circulavam os interesses do Surrealismo. Entre eles poderíamos destacar: uma visada para os fatos menores não oficializados pela grande história, o interesse pelas pequenas narrativas soterradas pelos eventos de grande escala; o entendimento da arte enquanto expressão libertária das amarras sociais e históricas impostas ao sujeito; e ainda o interesse por formas e imagens primitivas e fantásticas que se afastavam de um sentido

tradicional de racionalidade. No entanto, mesmo encontrando pontos de tangência entre as questões surrealistas, o próprio fotógrafo posiciona-se:

O surrealismo das minhas imagens era somente o real que se transforma em fantástico através do olhar. Eu procurava apenas expressar a realidade porque não há nada mais surreal que a realidade [...] Minha ambição sempre foi tornar visível um aspecto do cotidiano como se estivéssemos descobrindo-o pela primeira vez. Era isso que me separava dos surrealistas.¹¹⁶

Dito de outra forma, interessava a Brassai sobretudo a introjeção de seu corpo – e de seu aparato fotográfico – no seio da realidade concreta da cidade. Tal qual as inscrições deixadas nos muros e paredes de Paris, seu interesse residia entranhado nessa matéria urbana e distanciava-se em certa medida dos aspectos estritamente relativos ao universo inconsciente investigados por Breton e todo grupo surrealista. Brassai olhava para a concretude da cidade para dela extrair os significados e jogos de interpretações possíveis a partir das imagens encontradas ali.

O interesse em aproximarmo-nos de tais inscrições em baixo relevo, deixando de lado por hora outras formas de escritas presentes na cidade, dá-se sobretudo por sua qualidade corpórea, física e material, quando do encontro da mão que rasga a “epiderme” da urbe a fim de deixar ali sua marca.

Se optamos por não investigar todas as formas possíveis da presença da palavra nas ruas – pichações, banners, panfletos, cartazes, etc – é porque aqui se faz necessário um recorte, um apontamento mais minucioso diante da infinidade de modos possíveis da letra habitar um espaço. O fazemos ainda na busca de uma investigação da presença escritural que seja menos espetacular, que escape minimamente à lógica publicitária dos grandes anúncios e propagandas e resida por sua vez na importância dos pequenos gestos, quase invisíveis ao fluxo citadino.

Alguns estudos linguísticos apontam para a origem da escrita como sendo ela somente espelho da oralidade, em sua função estrita de dar forma à palavra dita, falada. Caberia à letra e à palavra o papel de transcrever e fixar no tempo a efemeridade e imaterialidade da pronúncia; transmitindo um determinado conhecimento através de uma perpetuação gráfica que desse conta de abarcar as potências da voz através de uma imagem significativa.

¹¹⁶ BRASSAI, 2000. P. 43 *apud* MARICONDA, 2016. P. 93

Partiremos, no entanto, por outro caminho, abordando a escrita não como estrutura secundária à fala, mas gerada em seus primórdios por uma relação direta com a imagem, com o corpo.

Se pensarmos a dimensão da escrita a partir de Roland Barthes, no texto de *Variações de uma escrita*, em que o autor interessa-se pela forma de escrever que não necessariamente esteja ligada à comunicabilidade de uma ideia, mas sobretudo como algo onde a presença do corpo se mostra evidente; temos esse corpo como fundamento primeiro, antecedendo qualquer intenção de significado na composição de uma escrita.

O interesse de Barthes dá-se diante da escrita a partir do gesto de *escrificação*¹¹⁷: ato muscular de escrever, traçar. Longe de uma mera função comunicacional a escrita encontraria em suas origens uma relação direta com a imagem, uma vez que não haveria surgido apenas para dar conta de representar de modo fixo a oralidade. Se compromete a princípio, a partir do grafismo¹¹⁸, não a representar uma realidade palpável, mas instituir-se pela presença do corpo que o traça ritmo, pulsão.

Em outras palavras, esse entendimento de escrita dá-se pelo engajamento da própria mão que traça a linha, pela postura muscular do escrevente. Não é guiada pela razão da linguagem, mas por uma lógica interna corporal que leva em conta as pausas, a respiração; um percurso instituído no mesmo momento em que traçado.

Assim, para Barthes – e seguiremos seu caminho – a escrita sempre esteve do lado do desenho e do gesto em seu surgimento, constituindo-se não por uma necessidade comunicacional mas pelo uso tátil de uma forma sobre determinada superfície, de uma intenção de presença a partir do atrito.

A escrita está sempre do lado do gesto, nunca do lado da face: é tátil, não oral; entende-se melhor então por que, acima da fala, ela pode ser associada aos primeiros traços da arte mural, às incisões rupestres, tantas vezes abstratas, rítmicas antes de serem figurativas; em suma, mesmo tendo surgido recentemente (alguns milênios antes de nós), a escrita mantém algo de original – assim como nossa arte abstrata, tão próxima da arte pré-histórica.¹¹⁹

¹¹⁷ BARTHES, 2004. P. 174

¹¹⁸ Ibidem. P. 197. “O grafismo, sem consideração de uma semântica constituída, consiste em linhas, traços gravados sobre osso ou pedra, pequenas incisões equidistantes. Em nada figurativos, esses traços não têm sentido preciso: ao que parece, são manifestações rítmicas (talvez de caráter encantatório). Em outras palavras, o grafismo não começa pela imitação da realidade, mas pela abstração.”

¹¹⁹ Ibidem. P. 244

Ora, ao compararmos as qualidades táteis das palavras encontradas nas ruas, qual delas emanam de forma mais proeminente uma textura, para além de suas características formais de peso, gramatura, intensidade e cor? Qual delas inscrevem-se diretamente criando pequenos “vales” a serem descobertos pela ponta dos dedos ou pelas solas dos pés? Sim, essas inscrições gravadas diretamente sobre a superfície da cidade! Ranhuras que remontam “[...] à mão, ao sangue, à pulsão, à cultura do corpo, ao seu gozo”, cicatrizes que “empenham todo o homem, seu corpo e sua história”¹²⁰.

A presença dessas inscrições nas ruas nos interessa ainda na medida em que cada cidadão ao grafar suas letras demarca sua passagem por aquele local. O desenho realizado ali inscreve-se na mesma medida que o habitante faz jus ao uso da cidade, ao seu direito de uso da cidade; de forma lúdica, inventiva, corporal. Uso este, que relaciona-se diretamente com a distinção que Henri Lefebvre¹²¹ faz dos *valores de uso* e *valores de troca* presentes na urbe.¹²²

Para Lefebvre o uso que os habitantes fazem da cidade, ou ao menos deveriam fazer, reconstitui e realoca os centros de poder instaurados pela lógica da troca, estimulado pelo capital econômico de usufruto direcionado do espaço através do consumo, da permanência e movimentação na cidade de forma racional. O *valor de uso* instaura-se através de uma habitação da cidade movida pelo desejo, por um uso que privilegia os encontros e assume as diferenças presentes na constituição da própria cidade em si. Dissolve as normalidades e coações através de um habitar o espaço de forma lúdica, inventiva. Habitar a cidade através de uma realização prático-sensível seria a forma “urbana” em si apresentada por Lefebvre.¹²³

Tal realização prático-sensível, direcionada nesse sentido à inscrição na própria superfície da cidade, assinala não só o a passagem de alguém por ali, mas retoma em um gesto simples as origens da escrita, suas complexidades sensoriais, corporais e espaciais implicadas no movimento dos pulsos e logo de todo o conjunto muscular envolvido. O texto como uma forma humana, como anagrama do corpo. O “corpo erótico” da letra, “o prazer do texto [...] irreduzível a seu funcionamento gramatical.”¹²⁴

¹²⁰ Ibidem. P. 238

¹²¹ Henri Lefebvre nasceu no ano de 1901 na cidade de Hagetmau, na França e faleceu no ano de 1991.

¹²² LEFEBVRE, 2001. P. 84

¹²³ Ibidem. P. 118

¹²⁴ BARTHES, 2006. P. 24

Se a prática da escrita em sua complexidade envolve todo o corpo e suas junções sensoriais e musculares, olhemos agora também para nossos pés, para o solo que nos mantém irredutivelmente aqui. Esse chão por qual caminhamos cotidianamente, para esse terreno a que tudo volta pela certeza das leis da gravidade. O que enxergamos nesse chão? Quais são as marcas deixadas também nessa superfície e que pouco nos atentamos?

Ao caminharmos com olhar atento poderemos perceber uma série de inscrições deixadas sobre as calçadas da cidade: nomes, frases, apelidos, números, declarações de amor, etc. Gravadas com instrumentos diversos quando a massa de concreto ainda molhada, passam por vezes despercebidas pelas solas de nossos sapatos. Fração de curta duração entre a passagem de alguém por um lugar e o tempo de cura do cimento que rejunta o novo meio-fio.

Na tentativa de capturar tais inscrições – que apesar de cravadas na matéria bruta da cidade estão fadadas ao apagamento e renovação, uma vez que as vias públicas estão em constante estado de reforma – o que deu-se de início foi um registro fotográfico de cada uma delas, seguidas de um mapeamento na cidade apontando suas localizações.

Posteriormente, com os trajetos já definidos, iniciavam-se os percursos na tentativa de captura de tais inscrições. A partir da técnica de monotipia, deitando recortes de tecido de algodão sobre os relevos anteriormente registrados, e atritando sobre eles tinta gráfica, o método empregado possibilitava recolher a imagem dessas grafias. Arquivadas e guardadas uma a uma, o projeto conformava-se aos poucos a partir desses pequenos fragmentos do que resta despercebido sobre as calçadas.



FIGURA 18 - Processo de captura das inscrições as calçadas a partir da técnica de monotipia



FIGURA 19 - Processo de captura das inscrições as calçadas a partir da técnica de monotipia

O itinerário se abria também para caminhos e ruas ainda não atravessadas na cidade e nelas encontrava ainda outras inscrições. A sorte dos encontros de cada palavra, cada nome, cada letra, constituía ao trabalho uma espécie de conversa muda, de uma balbuciar silencioso presente nas calçadas; marcando mais uma vez a dupla convivência entre presença/ausência.

Assim, após um bom número de inscrições recolhidas ao longo dos trajetos, o que se fez foi costurar os pedaços de tecidos uns aos outros, como em uma espécie de colcha de retalhos de 360x240 cm. Colocadas lado a lado, efetivamente presas umas às outras, as inscrições, agora deslocadas de seu contexto, possibilitavam leituras e articulações múltiplas entre caimagem recolhida. Frase composta não somente por variados personagens, bem como de distintos espaços geográficos da cidade. Possível encontro entre destinatários não programados, remetentes anônimos, localidades virtuais e narrativas impensadas.



FIGURA 20 - *Multidão*, 2018 – detalhe

Interessante apontarmos, olhando para *Multidão*, a partir da relação que Michael de Certeau propõe no estreitamento entre os atos de enunciação e deslocamento, as forças implicadas na instauração de um espaço expressivo quando dados esses dois gestos. O que se coloca em evidência ao percebermos essas inscrições, que somente poderiam ser encontradas a partir de um ensejo de movimentação pela cidade, é justamente o surgimento – e poderíamos falar também de uma “encarnação” – de uma escrita que já acontece de certa forma simplesmente pelo fato de colocar-se em movimento.

O ato de caminhar está para o sistema urbano como a enunciação está para a língua ou para os enunciados proferidos. Vendo as coisas no nível mais elementar, ele tem com efeito uma tríplice função “enunciativa”: é um processo de apropriação do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma realização espacial do lugar [...]¹²⁵

Para Michael de Certeau, em *Invenção do Cotidiano*, hábitos como ler, passear, transitar e deslocar-se pela cidade estão dentro do campo que ele determina como *tático*, em oposição ao plano *estratégico*. A tática estaria implicada nos gestos menores que atravessam as lógicas de poder impostas por uma ordem estratégica. A tática dá-se no lugar do outro¹²⁶, a partir da apropriação e reorganização de um meio que lhe foi imposto de forma autoritária ou institucionalizada. A tática seria determinada pela ausência de poder¹²⁷ e liberdade no trânsito que faz dentro de uma esfera maior que tenta a coagir.

Logo, encontramos nessas inscrições, cravadas nas calçadas, o atravessamento de um espaço não destinado a tal função. Pelo seu oposto, o que a maioria das cidades faz em suma é determinar núcleos de individualização, privatizando, cerceando e conseqüente afastando o sujeito da capacidade de produzir espaços afetivos e lúdicos. A cidade, tal como é projetada em sua maior parte, direciona seus habitantes à lógica de uma passagem imediata pelos locais sem deixar com que estes produzam nesses espaços suas próprias histórias, suas subjetividades.

Se pensarmos o que fazem essas inscrições, ainda que de modo muito sutil dentro do aspecto complexo que rege a vida urbana é, justamente em sua quase invisibilidade, propor distorções e fragmentações¹²⁸ de determinadas convenções do uso do espaço público. São relatos de uma

¹²⁵ CERTEAU, 1994. P. 177

¹²⁶ Ibidem. P. 100

¹²⁷ Ibidem. P. 101

¹²⁸ Ibidem. P. 182

passagem, e como relatos praticam o espaço alterando e deformando topologicamente a cidade.¹²⁹

A forma escolhida para captura de tais inscrições, fazendo uso da monotipia sobre tecido, vem colaborar com sentidos e práticas de trabalhos já desenvolvidos anteriormente. Pela facilidade de aplicação, remoção e deslocamento, o uso do tecido nesse trabalho toca ainda em referências que complementam as questões e reflexões acionadas quando do início do projeto: mobilidade, rastro, mapeamento, dobras, corpo, etc.

Como artista viajante que é, Carlos Vergara¹³⁰ realizou uma série de trabalhos pelos mais variados locais no mundo. Uma série iniciada a partir de 1970, intitulada *Sudários*, é composta por trabalhos realizados também a partir da técnica de monotipia sobre tecido. Aplicando pigmentos sobre formas arquitetônicas e fragmentos da paisagem, Vergara recolhe os desenhos e texturas de tais locais sobrepondo a eles tecidos embebidos em cola. Estende esses panos sobre o chão como quem monta um acampamento ou prepara um *picnic* a céu aberto. Deixa ali sua marca e leva consigo um pedaço daquele local. Instala-se e logo parte na busca de outras imagens para compor uma espécie de mapa/registro, em escala 1:1, das cidades onde transita.¹³¹

¹²⁹ Ibidem. P. 215

¹³⁰ Carlos Vergara nasceu em Santa Maria/RS em 1941.

¹³¹ Lembremo-nos do conto *Do rigor da ciência*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, onde a cartografia adquire tanta precisão que o mapa de um Império coincidia com seu próprio tamanho, com seu próprio território. Temos nesse conto, realidade e representação (em forma de mapa) possuindo a mesma escala. Imagem dupla, especular, tal qual as produzidas por Vergara nessa série de trabalhos.



FIGURA 21 – Carlos vergara trabalhando em uma das peças da série *Sudários*.

Na série desenvolvida por Vergara ao longo dos anos o que encontramos no entanto não restringe-se à coleta de marcas de uma passagem humana por determinado local, e nem mesmo um interesse pela forma escrita como observada em *Multidão*. Ainda que o próprio artista deixe ali seu rastro, quando deposita sobre os locais os pigmentos naturais usados em seu processo, o que ele faz de fato é recolher não somente as imagens e texturas em negativos desses espaços, mas levar diretamente daquele local pequenos detritos. Como os tecidos usados por ele são compostos de solução colante, as obras ao final do procedimento encontram-se preenchidas de pequenos galhos, folhas, fuligem e terra desses espaços.

No exercício de decalcação direta desses planos, Vergara usa seus tecidos como que para embalar pequenos pedaços do mundo. Produz espelhos de uma matriz, dobras das imagens

que encontra. Os mesmos lenços, tão comumente sacudidos pelas mãos daqueles que partem em navios ou trens rumo a terras distantes, são depositados ao chão pelo artista para que capturem fragmentos de paisagens, medidas do mundo. Exercício cartográfico sensível, realizado pelo contato direto das mãos com a superfície terrestre.

Os interesses despertados em *Multidão* residem assim não somente no uso do espaço público a partir dessas inscrições, mas habita na própria materialidade da obra as significações possíveis de serem extraídas. Intui-se diretamente a relação entre texto e tecitura, escrever e coser como gestos de um percurso. Ensaia a possibilidade de ler a cidade a partir dos pés, propondo uma postural corporal mais aberta e senciente.

Investigar a superfície urbana como quem se aproxima de um pequeno caderno de registros, de uma memória viva em constante transformação, é buscar e propor narrativas possíveis entre os agentes que constituem seu imaginário; relacionando tempos e espaços distantes. Olhar para as “tatuagens” inscritas na “pele” da cidade, tão plurais em suas formas e conteúdos, e diversas em suas localidades, é, em última instância, verificar que nesse gesto subjaz um desejo de encontro, de um possível encurtamento das distâncias que separam o sujeito de seus espaços vividos. A tipografia como topografia a ser percorrida. A dança da mão falante sobre um palco repleto de vida¹³². A escrita do espaço de forma silenciosa e não menos potente.

“[...] uma arte da tatuagem: inscreve, cifra na massa amorfa da linguagem informativa os verdadeiros signos da significação. Mas essa inscrição não é possível sem ferida, sem perda. Para que a massa informativa se converta em texto, para que a palavra comunique, o escritor tem que tatuá-la, que inserir nela seus pictogramas. A escritura seria a arte desses *grafos*, do pictural assumido pelo discurso, mas também a arte da proliferação.”¹³³

¹³² BRINGHURST, 2005. P. 17

¹³³ SARDUY, 1979. P. 53

5.3 Monuments of Paquetá

Há exatos 50 anos, no dia 30 de Setembro de 1967, Robert Smithson embarcava em um ônibus a caminho de Passaic, cidadezinha localizada ao norte do estado de Nova Jersey nos EUA. Munido de uma câmera analógica registrou uma série de fotografias que viria a chamar de *A Tour of the Monuments of Passaic*. Seguido da experiência errática pela região Smithson descreve em um breve texto-relato as relações possíveis entre fotografia, paisagem, tempo e memória nas cidades naquele dado contexto.

O Bairro Paquetá, situado na região Noroeste de Belo Horizonte, tornou-se núcleo das investigações propostas dentro do projeto. Tanto as errâncias pelas ruas como as práticas realizadas dentro do ateliê foram desenvolvidas nesse bairro nos dois anos da pesquisa do Mestrado. Disparado pelo contexto dessa região, em ressonância com as questões apresentadas na experiência de Smithson, o texto abaixo apresenta-se como relato de uma errância realizada ao longo de uma tarde no Paquetá. Decidimos por manter o uso da primeira pessoa na escrita desse texto uma vez que a experiência deu-se no âmbito individual e afetivo com tal espaço.

Seguem-se ainda ao texto uma série de fotografias feitas ao longo dos trajetos realizados ali e matérias de jornais sobre o impasse envolvendo o *Parque Municipal Cássia Eller*, o condomínio Fazenda da Serra e a Prefeitura de Belo Horizonte em relação ao cerceamento de uma área pública do bairro.

Ps.: As fotografias resultantes dessa experiência não estarão presentes na exposição de conclusão dessa dissertação. Optamos por mantê-las aqui no corpo desse trabalho.

Belo Horizonte, 30 de Setembro de 2017.

Registrada urbanisticamente na região da Pampulha a Vila Paquetá, ou somente Paquetá, muito se distingue ou em nada lembra o complexo arquitetônico moderno do principal cartão postal belorizontino. Pelo contrário, em algumas ruas e vielas muito ainda se mantém como em um passado recente, onde a região era majoritariamente composta por uma área rural proveniente da Fazenda dos Menezes até a década de 60. Mudanças a partir daí ocorreram. Por vezes a galope da forte urbanização do bairro, em outras ao leve trote dos cavalos que ainda pastam por alguns lotes vagos.

Percorri quase toda sua extensão em aproximadamente quatro horas de um dia nublado, cruzando suas ruas e áreas desabitadas quando possível – já que boa parte desses terrenos, localizados mais adentro do bairro, permanecem sem manutenção pública, tornando-se verdadeiros depósitos de lixo e lotes baldios de frondosas daninhas. Capim-limão, Erva-da-moda, Malva-brava, Tiririca, Erva-andorinha, um carro abandonado e alguns cachorros a farejarem o lixo ali despejado.

Se Smithson encontra em Passaic indícios de uma cidade em construção, mas que em seu próprio seio parecia apontar para a ruína, futuro distópico da cidade moderna, com seus dutos de esgoto a céu aberto e escavadeiras mastigando terra e asfalto; Paquetá se abre como reflexo espelhado da cidade americana, diametralmente cruzada por elementos semelhantes aos encontrados pelo artista, espalhados no entanto em áreas específicas, onde o cuidado público parece escapar.

Descendo para as bordas do bairro, caminhei primeiramente pela avenida Tancredo Neves, principal via da região, no sentido contrário ao de saída para o centro da cidade. Dali pouco se percebe o cenário rural desses lotes vagos. Muito pelo contrário, o bairro é quase todo margeado por longas extensões de muros e cercas dos comércios que dispõem os moradores dali: madeireiras, depósitos de construção, pet-shops, um drive thru para compras de fast food e um pátio de uma moto-escola abandonado. Ao fim da avenida, seguindo esse mesmo sentido, um busto em bronze do ex-presidente que dá nome à via.

Contornando a rotatória ao fim da avenida, percorria agora em sentido contrário, a caminho do centro de Belo Horizonte, a mesma via afim de visitar outros espaços, já que ainda não estava cansado e a chuva que parecia se anunciar não veio. Andando calmamente do outro lado da avenida pude olhar mais atenciosamente para a extensa conformação dos muros e

cercas que há pouco passara rente.

Seguindo adiante no mesmo sentido, um muro extenso, alto, branquíssimo e rodeado de câmeras, erguia-se resguardando quatro ou cinco enormes blocos de apartamentos, de onde pouco podia se observar de seu interior, já que o reflexo das esquadrias em alumínio ou inox, e os vidros *blindex* das janelas funcionavam como espelho, desenhando algumas partes do céu escuro. Margeando toda a extensão da calçada palmeiras postas de modo a parecerem milimetricamente calculadas as distâncias umas das outras e, forrando todo o chão, uma gramínea bem podada mas não tão verde.

Dei-me conta de tratar-se de um condomínio fechado ao perceber a presença mais a frente de duas guaritas e a tela superior de uma quadra de futebol, vôlei ou tênis que surgia por cima do muro. Segui adiante e, fazendo vizinhança com a extremidade do condomínio, uma discreta escada anunciava a entrada do *Parque Municipal Cássia Eller*.

Não entrei imediatamente no parque, apesar de já ter sede naquele momento, sabendo que talvez lá dentro pudesse encontrar um filtro, um bebedouro, banheiros e um banco para uma pausa.

O condomínio, a entrada do parque, um extenso lote vago onde um grande outdoor abandonado se encontra pichado pelos nomes *Stocx*, *Nic*, *Moska* e *Pimba*. Desses nomes reconheci apenas o de *Moska* por outras pichações na cidade. Ao fim desse mesmo lote vago uma pequena sede imobiliária, dessas com as vitrines expostas para a rua com algumas maquetes de outros futuros imóveis à venda para serem observados em miniatura e, caso interessar ao cliente, poderá adentrar o espaço da loja para conversar com alguns dos representantes comerciais.

Logo após, outra guarita um pouco mais bem equipada com cones, cancelas e dois seguranças impedia a entrada de estranhos de outro condomínio fechado. Esse, por sua vez, parecia ser composto em sua maioria de casas grandes e luxuosas, e também pouco se compreendia de seu interior observando-as da calçada em que me encontrava. Decidi retornar ao parque em busca de uma pausa para água e banheiro.

Entre deciddidamente no parque cumprimentando brevemente o segurança. Como não conhecia o local percorri suas bordas asfaltadas, que pareciam servir aos visitantes como uma pista para caminhadas e outras práticas esportivas. Levei mais tempo até chegar aos banheiros

e bebedouros que encontravam-se ao centro do parque. Uma pausa rápida, alguns goles de água e retornei à pista que circundava toda a extensão do parque. Andando calmamente fui me dando conta que ele era cercado em parte por um dos prédios do condomínio que avistei primeiramente e, por outro lado, pelas varandas e fundos das casas maiores do segundo condomínio.

O parque situava-se nesse lugar, circundado de um lado pelo grande prédio repleto de apartamentos e por outro, ao fundo, pelas casas do condomínio maior. Como espaço público mostrava-se mais como lugar privado destinado a esses dois empreendimentos.

Vistas de dentro do parque as sacadas ao fundo dos prédios pareciam menos constrangedoras que a fachada do condomínio. Algumas toalhas secavam estendidas nos parapeitos, crianças brincando de se esconder nas janelas e até mesmo alguns adultos a aproveitar o dia de folga com churrasco no décimo terceiro andar. Nas varandas das casas maiores algumas senhoras se reuniam para um chá da tarde, conversando sobre um acidente automobilístico que acontecera em algum canto da cidade. Algumas babás clinicamente uniformizadas passeavam com as crianças em torno do jardim privado e uma baleia inflável, já ressecada pelo tempo, boiava exposta ao sol em uma das piscinas vazias. No parque em si poucas pessoas desfrutavam da sombra de alguma árvore ou dos aparelhos instalados para exercícios físicos.

Compreendi naquele momento que quase tudo ao redor do bairro, e principalmente na região do parque e dos condomínios, configurava-se a partir de um jogo entre ocultamento e revelação, entre possibilidades de ver e formas de esconder. Os muros, as cercas, o reflexo das janelas e as guaritas impossibilitavam uma apreensão mais direta da realidade daquelas moradias. O efeito cegante dessas estruturas fez-me lembrar da experiência de Smithson ao atravessar o primeiro “monumento” na cidade norteamericana: uma ponte sobre o rio Passaic, que ao tentar fotografá-la relatou percebê-la como uma espécie de imagem superexposta pela intensidade dos raios de sol naquele dia.

O que se passava nessa parte do Paquetá era no entanto uma espécie de cegueira estrutural, reluzida pela uniformização dos elementos arquitetônicos e estéticos daquelas moradias; e não pelo sol que ainda encontrava-se escondido atrás das nuvens, mas pelo brilho exacerbado do branco da fachada, dos holofotes voltados para a própria existência dos prédios, como se gritassem para si mesmos sua magnificência desprovida de vida.

Fui dando-me conta de forma circular – já que caminhava pela pista que circundava o parque

– que essas medidas de cerceamento estrutural, físico e estético não eram uma característica única ao bairro. Sentia e percebia corporalmente já ter presenciado essas formas de ocultamento e veladura em outras partes da cidade. Saindo do parque, percebi espantado que elas se multiplicavam por todo ponto que olhava.

Parecia-me que somente agora, mesmo sabendo anteriormente de suas existências, elas revelavam seu verdadeiro destino, suas verdadeiras funções. Como uma espécie de papel para revelação fotográfica analógica, em que as imagens estão ali registradas, mas nada ou pouco se enxerga delas até o momento em que, embebidas nos químicos apropriados e retiradas para lavagem e fixação, tomam a devida forma e surgem como mágica diante de nossos olhos. É preciso penetrar tais lugares, é preciso mergulhar o corpo em direção à imagem que não se mostra tão facilmente.

A cidade parecia então somente composta dessas estruturas: tapumes, muralhas alvas, cercas e muros refletores, jardins privados e esquadrias de inox. Imagens feitas primeiramente para não serem atravessadas, irrompidas. Imagens que tal qual o branco papel fotográfico mais nos cegam pela luz refletida, que de fato nos revelam algo profundamente ali encarnado. Bolhas de concreto, mármore e vidro. Fotografia disparada com flash ao olhos.



FIGURA 22 – Fotografias realizadas durante a errância no bairro – Bruno Rios, 2017



FIGURA 23 – Fotografias realizadas durante a errância no bairro – Bruno Rios, 2017

Contra privilégio, vereadores querem cercar parque

Tatiana Moraes
tmoraes@hojeemdia.com.br

22/04/2016 - 06h00 - Atualizado 07h53

Link: <http://hoje.vc/f4b0>

Eugênio Moraes



Após fechamento do parque, moradores do condomínio Fazenda da Serra têm acesso privilegiado à área

A novela envolvendo o Parque Cássia Eller, no bairro Paquetá, na Pampulha, ganhou um novo capítulo. Na semana passada, a Câmara dos Vereadores solicitou à Prefeitura de Belo Horizonte que a área verde, vizinha ao condomínio Fazenda da Serra, seja cercada. A medida separaria fisicamente as partes pública e privada. Se o prefeito Marcio Lacerda acatar o pedido, o acesso de quem mora no condomínio de luxo ao parque será feito apenas por uma rua lateral e em horários limitados, como é para o restante da população. O possível cercamento da área verde, proposto após o fim da CPI das Cancelas, divide opiniões. Esta não é a primeira vez que o Fazenda da Serra atrai os olhares da cidade. O fato de os visitantes do parque terem que mostrar um documento de identidade para acessar um local público tem sido motivo de críticas há algum tempo.

Motivação

"Nossa intenção é evitar que os moradores do condomínio sejam privilegiados com o acesso exclusivo ao parque e devolvê-lo à cidade. O acesso deles deve ser feito por fora, pelo mesmo local e no mesmo horário que dos demais. A cancela deve ser usada apenas para quem vai ao condomínio", afirma o presidente da CPI, o vereador Henrique Braga (PSDB).

O horário de funcionamento do parque, segundo a prefeitura, é de terça-feira a domingo, das 8h às 17h30. No entanto, como o Fazenda da Serra é anexo ao Cássia Eller, não há impedimento físico para que os moradores frequentem o local, inclusive, quando ele está fechado ao público.

De acordo com o advogado da Associação dos Moradores do Fazenda da Serra, Walter Ferraz, quem mora no loteamento segue as mesmas regras do público em geral. Os funcionários da administração endossaram a afirmação do advogado. No entanto, um morador, que não quis se identificar, afirma que é comum o uso das instalações após o fechamento. "Nem sabia

FIGURA 24 – Matéria retirada do Jornal Hoje em Dia, do dia 22.04.2016

em.com.br Impasse entre moradores de condomínio e Prefeitura de BH tem novo capítulo

Moradores fazem protesto contra retirada de cancelas em condomínio, pela Prefeitura de Belo Horizonte. Fiscais foram ontem até o local cumprindo ordem do Ministério Público

LM_ Luana Melody Brasil - Especial para o EM (mailto:luana.mg@diariosassociados.com.br)

postado em 01/05/2015 06:00 / atualizado em 01/05/2015 07:56



FIGURA 26 – Matéria retirada do Jornal Estado de Minas, do dia 01.05.2015

A polícia teve que ser chamada durante a operação, depois que o clima ficou tenso e houve bate-boca entre residentes e autoridades

(foto: Leandro Couri/EM/D.A Press)

O impasse de oito anos entre moradores do Condomínio Fazenda da Serra, na Região da Pampulha, e a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH) teve mais um capítulo na manhã de ontem. O residencial mantém duas cancelas e uma guarita na Avenida Marildo Geraldo da Silva, no Bairro Castelo, sendo acusado pela administração municipal, com base no Código de Posturas, de impedir a livre circulação na via pública. Ontem, agentes da fiscalização regional da PBH foram até a portaria do condomínio, cumprindo recomendação do Ministério Público de Minas Gerais (MPMG), para derrubar a guarita e retirar as cancelas na entrada. Os moradores se manifestaram durante a ação fiscal, a Polícia Militar (PM) foi acionada e, por fim, houve um acordo sobre a abertura das cancelas.

Os fiscais chegaram por volta de 10h30 com um trator, maçaricos e operários para retirar toda estrutura considerada obstáculo pela prefeitura. A fiscalização portava uma recomendação do MPMG, documento que pedia a verificação do problema. Além disso, a ação se baseou no artigo 17 do Código de Posturas, que proíbe a instalação de obstáculos físicos nas ruas. Porém, a prefeitura informou que não foi possível concluir a retirada da cancela e da guarita por questões de segurança. Os moradores se revoltaram e criaram um clima de hostilidade com a fiscal responsável, que precisou do apoio da PM.

O advogado da Associação de Moradores do Condomínio Fazenda da Serra, Walter Ferraz, questiona a fiscalização. “A fiscal disse que teria de retirar tudo, porque está obstruindo a via pública. Solicitei dela um documento ou ordem de serviço, mas não trouxe nada. Ela portava apenas requerimento do MP de averiguação. Diante desse documento, veio até com máquinas para retirar”.

Segundo Ferraz, a cancela não restringe passagens na via que dá acesso ao Parque Cássia Eller. “A guarita é apenas para controle, não é impedimento de pessoa alguma. Qualquer pessoa frequenta o parque ou as ruas daqui. A guarita é simplesmente para identificar as pessoas por razões de segurança dos moradores”, afirma.

Para tentar impedir a retirada da cancela, moradores se mobilizaram e estacionaram carros na frente do trator. O clima esquentou com bate-boca entre residentes e fiscais. “A nossa cancela é simplesmente para controlar. Nos dá uma sensação de segurança. A retirada da cancela não vai alterar nada para nenhum cidadão de Belo Horizonte”, afirma Fábio Lacerda, um dos moradores que colocou a própria caminhonete na frente do trator.

FIGURA 27 – Matéria retirada do Jornal Estado de Minas, do dia 01.05.2015

Depois de quase duas horas de confusão, ficou decidido que as cancelas ficarão abertas durante o dia e as hastes de ferro, que funcionam como sinalização na portaria, foram retiradas. A ideia foi proposta pelo advogado Ferraz e votada entre os moradores presentes na portaria. A regional da prefeitura disse que não negociou com residentes, apenas suspendeu a ação de fiscalização por falta de segurança. Foi emitida uma multa de R\$ 900 por causa da infração de instalar obstáculos em via pública. A fiscal responsável vai enviar documento ao MP relatando o que aconteceu.

MEDO E VIOLÊNCIA De acordo com outro morador, que não se identificou, o medo de quem vive no condomínio é que a violência que, segundo ele, “tomou conta do Bairro Castelo”, chegue ao Fazenda da Serra. Outro residente disse que há 10 anos, quando os lotes foram comercializados naquela área, a promessa é de que seria um condomínio fechado de casas. “Todos os moradores foram alvo desse charlatanismo. Ninguém sabia que seria necessária uma licença para ter cancela ou guarita. Agora que já estão todas as casas construídas, como vão fazer?”, questiona.

De acordo com o advogado do residencial, há um processo em análise desde 2007 na prefeitura em que o condomínio pede regularização para a cancela e a guarita. A Lei de Parcelamento, Ocupação e Uso do Solo (Lei 7.166/96) permite a construção de guaritas desde que o afastamento seja de no máximo seis metros quadrados da edificação. Também é necessário que sejam ser aprovadas, por meio de projeto arquitetônico apresentado à Secretaria Municipal Adjunta de Regulação Urbana. A construção irregular é passível de multa, como aconteceu no Fazenda da Serra ontem.

O que diz a lei

Conforme a lei municipal nº 8.768/04, a instalação de cancelas em vias públicas precisa de concessão ou permissão de uso pelo município. Portanto, construir ilegalmente esse tipo de estrutura é considerado construção irregular em logradouro público, passível de penalidade.

De acordo com o item 1 do Anexo I do Decreto 14.060/2010, que regulamenta o Código de Posturas do Município, a colocação de obstáculo fixo ou móvel em logradouro público está sujeito a penalidade de apreensão dos materiais, simultânea a aplicação de multa. Devido à impossibilidade de remoção da guarita e da cancela, foi aplicada, ontem, multa R\$ 940,63, conforme o

FIGURA 28 – Matéria retirada do Jornal Estado de Minas, do dia 01.05.2015

PRIMEIRO PLANO (/primeiro-plano)	HORIZONTES (/horizontes)	ESPORTES (/esportes)	ALMANAQUE (/almanaque)	OPINIÃO	MAIS	PLURAL (/plural)	COMPRE HOJE (/compre-hoje)
-------------------------------------	-----------------------------	-------------------------	---------------------------	---------	------	---------------------	-------------------------------

Vereador denuncia condomínio por se apropriar de parque

Ricardo Rodrigues - Hoje em Dia

19/11/2013 - 08h33 - Atualizado 04h29

Link: <http://hoje.vc/cbjo>

"Basta chamar a polícia e fazer o boletim de ocorrência". Este é o conselho que o vereador Leonardo Mattos (PV) dá a quem o procura para reclamar que foi impedido de visitar o Parque Municipal Cássia Eller, na região da Pampulha, em Belo Horizonte. "Me mandaram filmes e e-mails que mostram o administrador impedindo de fazer festas no local, bolinando as pessoas".

Criado há 13 anos como compensação ambiental para construção de 350 residências de alto padrão, o parque está longe de ser popular por causa da guarita, cancela e porteiros exigindo documento de identificação na entrada.

Mattos diz as "muitas reclamações de moradores" o levaram a convocar uma audiência pública na Câmara. "É a mesma coisa de pedir ao cidadão que se identifique para ir à Praça 7. Nossa lei não prevê que uma pessoa seja impedida de entrar em um parque porque não se identificou. O que está ocorrendo é uma apropriação indébita de área pública por particulares, de forma muito sutil".

A audiência pública foi adiada, por tempo indeterminado, a pedido do vereador Sérgio Fernando, informa Mattos. Presidente do diretório municipal do PV, Sérgio preside a Associação dos Moradores do Condomínio Fazenda da Serra, que tem convênio com a PBH para cuidar da área de preservação.

Ajustamento

Mas os dois vereadores participarão hoje, às 15h, de reunião na Fundação de Parques Municipais (FPM) sobre o tema. A convocatória feita pela FPM diz que "os visitantes são barrados em guarita ilegal" e estariam "sofrendo constrangimento de moradores e funcionários do condomínio de luxo por quererem entrar no parque".

Um servidor da Diretoria de Parques adianta que deve ser assinado Termo de Ajuste de Conduta, cuja tônica será: abrir o portão do parque, deixar de cobrar identificação do visitante, e retirar a guarita. Outra questão é a iluminação da área de lazer até as 23h. O parque funciona 7h às 18h e quem paga a conta da luz é o contribuinte.

"O Sérgio fez uma nova lei mexendo no destaque. Passou no plenário. Na ocasião não vimos a maldade do projeto. Já começou a dar reflexos negativos", lamenta Leonardo Mattos, em referência à Lei 10.068, de 12 de janeiro de 2011, Esta lei alterou a 8.768/04, que dispõe sobre permissão de direito real de uso de área pertencente ao município em rua sem saída ou com característica semelhante que faça recomendar seu fechamento.

Identificação

A lei é originária do projeto de lei 1.368/09, de autoria de Sérgio Fernando, mudou três artigos. O mais grave ocorreu no 6º da lei de 2004 - que a partir de 2011 passou a vigorar com nova redação, tendo ao final a expressão "mediante identificação". Ele confirma a "determinação para que as pessoas se identifiquem", mas não concorda com a suposta "ilegalidade" desta exigência.

Link: <http://hoje.vc/cbjo>

Eugênio Moraes/Hoje em Dia



A administração do parque informa que apenas 20 pessoas por dia fazem caminhada na área

FIGURA 29 – Matéria retirada do Jornal Hoje em Dia, do dia 19.11.2013

5.4 SMACK

É também na natureza (quem diria?)
Há sons que saem dos actos de amor.
E a maior arrogância e, ao mesmo tempo, invenção dos
[humanos
não é poderosa estrutura metálica
que funciona, nem o satélite que sozinho
vê mais que todas as espécies animais juntas;
de longe, a maior invenção dos Homens
é o beijo.

Gonçalo M. Tavares, *Uma viagem à Índia*

Poema em que a língua diga mais;
em que a língua foi adiante da língua;
em que a língua diga ainda que a língua
irá antes da língua e chegará primeiro
a um céu sem nuvem sem anjo sem pássaro
sem signos do zodíaco porque não há estrelas
na abóboda do papel em branco entre dentes
como pedras desenhando um país deserto
em que a língua já não diga a língua
e seja só a perspectiva de outra língua
que a anule numa espécie de fruto sem árvore
ou semente; língua inexplicavelmente
que para facilitar chamemos beijo.

Eucananã Ferraz, *Escuta*

A pessoa que caminha pela cidade, entre corredores das lojas de departamento, enfrentando outros corpos na entrada estreita da porta do metrô, vê-se também diante de uma infinidade de pontos de ancoragem para situar-se, através da memória, diante dos lugares por onde passou. A melodia de uma música que toca de fundo no bar, a cor de uma fruta na prateleira do mercado, uma pessoa que atravessa o semáforo descuidadamente ou determinado cheiro que nos invade sem pedir licença, são capazes de trazer-nos a lembrança todo um percurso já realizado no passado.

É como se ali, naquele exato momento, espetássemos o alfinete sobre o mapa dependurado na parede e pudéssemos recriar, com as dúvidas e incertezas da nossa frágil memória, as rotas traçadas e os acontecimentos de anos, meses, dias atrás. Como se esse mesmo mapa, dobrado pela mão, colocasse também em contato tempos distintos. O *ontem* de superfície colada ao

hoje. Circulamos essa área do mapa, já atravessada pela ponta do alfinete e, espantados dizemos: Foi exatamente aqui que tal coisa me acontecera!”

Durante o Paleolítico, através das caminhadas nômades realizadas surgiram os menires, blocos de pedra de grandes dimensões cravados na paisagem. Usados geralmente como pontos de orientação para os percursos traçados, serviam como sinalização e referência naqueles espaços. Além de sua função como marco territorial, o surgimento dos menires está atrelado ainda a uma função simbólica e ritualística. As viagens realizadas acompanhadas de contos e mitos encontravam no bloco de pedra e seu entorno o espaço simbólico para cultuação de certas divindades, para a reza ou para a dança. O bloco de pedra atravessa a terra espessa e demarca suas adjacências. Circulam essa área da paisagem e dizem: “Aqui dançamos, lembramos, cultuamos! Demarcamos através da presença física e simbólica”



FIGURA 30 - Menir de Aspradantes, localizado na Villa do Bispo em Portugal

Se tratamos aqui do movimento, como ativador dos trabalhos e componente no arcabouço de pensamentos e relações que eles constituem, é porque ele, o próprio movimento, exige um

direcionamento a algo ou alguém. Movimentar-se é assim também sair de si, ir de encontro ao desconhecido. Logo, encontrar é colocar em contato, friccionar dois mundos possíveis na potencia de surgimento de um terceiro.

O corpo caminha e percorre distâncias incomensuráveis e por aí desvela um universo. Corpo que em contato com outro corpo estala na pele a faísca do surgimento de algo novo, ainda não sentido antes. Fogueira para abrigar-se do frio, que deixa seus rastros pelo chão de passagem repleto de fuligem e sinaliza pela alta fumaça que sobe sua presença no mundo.

Um totem, um menir, localiza e situa seu espaço como referência em uma paisagem, em um espaço público. Não seria o beijo também um ponto de demarcação no espaço íntimo do sujeito, do ser no mundo a partir de um encontro, de um contato afetivo? O beijo de uma mulher que impregna de batom vermelho o colarinho da camisa ou a superfície da pele de um homem. O beijo que mesmo sem a presença do cosmético nos lábios, independente das normatizações de gênero ou sexualidade, torna rubra a bochecha da pessoa amada. O beijo como marca indelével de um encontro, ponto de ancoragem de uma relação sempre no mínimo a dois.

Há quem ainda poderá retrucar, perguntando sobre a possibilidade do beijo em si mesmo, do contato de seus lábios com o próprio corpo. Mas atentemo-nos para a boca, para essa cavidade do corpo que guarda a voz, e por onde o timbre em seu modo de soar pode percorrer, como os pés, longas distâncias e deitar-se sobre qualquer ouvido mais atento. A boca que aberta revela do corpo o único lugar onde estão os ossos à mostra. A boca que como uma cava de mineração, profunda e côncava, expõe seu interior. Não esconde-se nada pela boca, pela língua, pela fala. Não se mente pelo beijo.

O artista Jiri Kovanda¹³⁴ realizou em 2007 o trabalho *Kissing Through Glass*, na Tate Modern, uma das galerias do museu em Londres. O artista permanece dentro do espaço do museu e através de um cartaz convoca os visitantes a beijá-lo através do vidro que o cerca. Ação prosaica e divertida que revela as potencialidades do encontro e do contato físico – ou a falta dele – na cidade e nas relações atuais com o outro.

¹³⁴ Jiri Kovanda nasceu no ano de 1953 na cidade de Praga, na República Tcheca.



FIGURA 31 - Jiri Kovanda - *Kissing Through Glass*, 2007

A fina camada de vidro que separa os lábios de Kovanda dos visitantes demonstra como a ação trabalha com as potências do encontro e da conexão entre os corpos; tão próximo e tão distantes nas próprias palavras do artista¹³⁵.

As ações de Jiri Kovanda que iniciam-se na década de 70 e desdobram-se até os dias de hoje, trabalham quase todas sobre esse aspecto do encontro, do envolvimento com o outro ou do uso dos espaços públicos e privados de formas sutis e potentes. Muitas delas, realizadas na rua, colocam em xeque a falta de envolvimento entre as pessoas e o modo como a cidade e a sociedade estruturam uma certa maquinação do corpo que ali se movimenta.

Jiri trabalha assim a partir de pequenos gestos que realocam todo o sentido físico e corporal de quem o presencia, da mesma forma que contorce o espaço ao redor para que o trabalho se instaure, ainda que de forma quase imperceptível. Ações como esbarrar aleatoriamente em desconhecidos na rua ou subir uma escada rolante e repentinamente virar-se fixando o olhar para a pessoa do degrau inferior, tinham como pretexto a possibilidade de contato com o outro

¹³⁵ <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/jiri-kovanda>. Acessado em 03 de Março de 2019.

num período político conturbado do país. Ações e performances mínimas que a partir do estranhamento levantavam questões muito pertinentes sobre a política do corpo na cidade, sua inserção e movimentação naqueles espaços.

Outra ação em que o encontro aparece de forma latente no trabalho do artista é *Untitled (Standing on Wenceslas Square with arms outstretched)*, realizada no ano de 1976. Nela o artista permanece em pé de braços abertos na Praça Wenceslas, um dos importantes pontos da cidade de Praga, tendo ali ocorrido diversos eventos históricos, manifestações e celebrações públicas. Imóvel no local onde as pessoas deslocam-se rapidamente e de forma objetiva, Kovanda estende os braços e abre o peito como que a espera de um abraço ou que seja carregado dali. Um gesto simples de celebração do encontro, do afeto e do cuidado.



FIGURA 32 - Jiri Kovanda - *Untitled (Standing on Wenceslas Square with arms outstretched)*, 1976

O gesto de abrir os braços na ação de Kovanda pode ser relacionada ao símbolo *Ka*, representação gráfica oriunda dos povos egípcios. Está relacionado à cultuação dos deuses, de oferta e temência aos céus. Se relaciona ainda, a partir dos estudos e hipóteses de Francesco

Careri em *Walkscapes: o caminhar como prática estética*, à história bíblica de Abel e Caim, tendo sido ainda reproduzida por várias culturas errantes do paleolítico.

Abel é assassinado por seu irmão Caim em uma emboscada. Como castigo Deus condena Caim a deixar suas terras e tornar-se um errante sem rumo, peregrinando por desertos e temendo sua própria morte. A hipótese de Careri, partindo dos estudos bíblicos que diz que Deus dá a Caim um sinal, é que tal sinal na realidade era um gesto, um modo de comportar-se que não era comum ao assassino. Abrir os braços, revelando as mãos vazias e desarmadas, torna-se a saudação nos caminhos de fuga do irmão que cometera o crime. O Ka (de mesma raiz do nome Kaim) seria então esse símbolo atrelado à eterna errância, da saudação ao desconhecido que vem de encontro a sua face. Percursos e encontros, pontos de extrema importância no trabalho do artista checo.

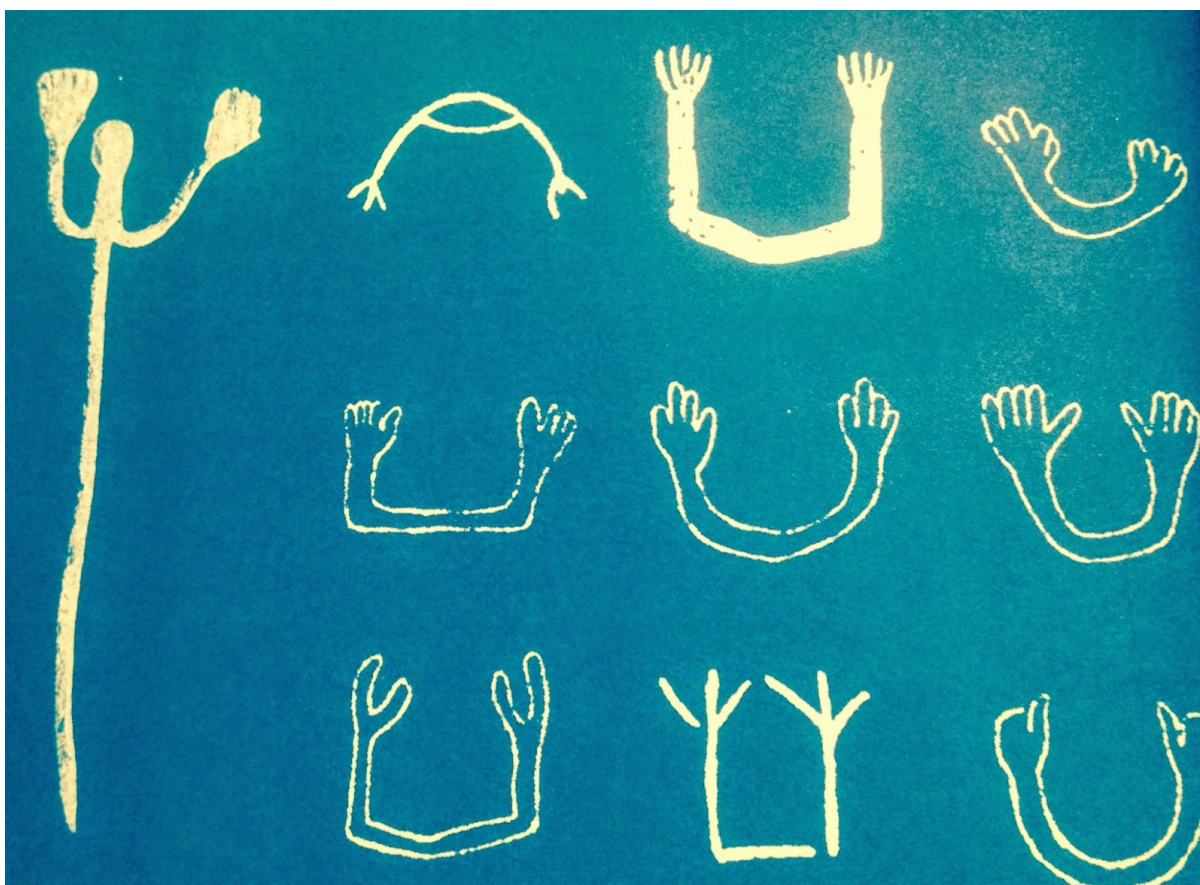


FIGURA 33 - Representações do símbolo Ka ao longo da história. *Walkscapes*, Francesco Careri

Se tratamos assim do percurso na cidade, através dos encontros, do beijo como ponto de marcação na vida íntima do sujeito, seja talvez porque na própria cidade – mesmo que

determinada por espaços e políticas que valorizem a individualidade e a falta de afeto – encontremos ainda brecha e espaço para acontecimentos mais sutis capazes de reconfigurá-la em plano simbólico; tornando-a mais aprazível, cartografando-a afetivamente a partir dessas experiências. O amor como um desvio.

Nossos corpos, por mais revestidos de músculos que possam ser, ainda carregam a fragilidade, as marcas da passagem do tempo e conseqüentemente as cicatrizes quando de encontro a um outro corpo duro, perene, capaz de feri-lo. É desse encontro, desse embate entre uma matéria tenra, perecível e uma cidade inflexível e sólida que surgem as questões que envolvem o trabalho *SMACK*.

Configurado por um paralelepípedo de granito, desses que compõem as calçadas das vias urbanas, a pedra tem uma de suas seis faces pintadas com batom labial vermelho. Sendo instalada de modo ideal e em um espaço expositivo, a face rubra encontra-se voltada para uma área menos aparente do local, onde possa o espectador ao circundá-la espantar-se brevemente pela estranha presença da cor e material ali aplicados.



FIGURA 34 - *SMACK*, 2018 - Bruno Rios

A relação entre essas duas matérias e suas qualidades determinam um jogo poético que traduz os pensamentos e questões citados anteriormente na concepção do trabalho. Para além do encontro de corpos em movimento, há inscrito nessas duas materialidades as potências de repelir, quando pensamos no gesto sobre algo concreto, duro; e as potências de aderir e absorver, quando dado esse mesmo gesto sobre algo mole, maleável. Dois vetores de força que caminham em direções opostas.

Pensemos em um feixe de luz, direcionado a um espelho convexo. Logo, este será refletido com a mesma intensidade com que foi direcionado, divergindo-se para outros pontos para fora da superfície do espelho. Por outro lado, pensemos nesse mesmo feixe de luz em direção a um espelho côncavo. Este, por sua vez, convergirá os feixes de luz para o centro da superfície, absorvendo e acolhendo a iluminação proposta.

Ao estudar as imagens materiais, descobriremos – para falar como psicanalista – a imago de nossa energia. Em outras palavras, a matéria é nosso espelho energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias. E como num livro sobre as imagens sem dúvida é permitido abusar das imagens, diríamos de bom grado que o corpo duro que dispersa todos os golpes é o espelho convexo de nossa energia, ao passo que o corpo mole é seu espelho côncavo.¹³⁶

O jogo entre essas duas qualidades materiais, presentes nos dois componentes do trabalho (batom e pedra), traz à tona as possibilidades a partir do atrito, de acolher e abrigar ou rechaçar e colocar para fora. Lembremo-nos do simples gesto de traçar no chão da rua (duro) com giz (maleável) os quadrantes para jogar amarelinha ou as linhas de um campo de futebol. Encontro entre fragilidade e rispidez, ludicidade e planejamento. Olhando para os joelhos e cotovelos, lembremo-nos agora das quedas e acidentes já sofridos nas calçadas, o roçar da carne sobre o muro chapiscado. Quais as inscrições deixadas na pele guardam em cicatrizes as passagens pelas ruas, o contato com o mundo na sua forma mais crua?

A dialética do duro e do mole rege todas as imagens que nós fazemos a matéria íntima das coisas. Essa dialética anima – pois só tem seu verdadeiro sentido numa animação – todas as imagens mediante as quais participamos ativamente, ardentemente, da intimidade das substâncias.¹³⁷

Através do duro e do mole aprendemos a pluralidade dos devires, recebendo provas bem diferentes da eficácia do tempo. A dureza e a moleza das coisas nos

¹³⁶ BACHELARD, Gaston. 1991. P. 20

¹³⁷ Ibidem P. 15

conduzem – à força – a tipos de vida dinâmicas bem diferentes. O mundo resistente nos impulsiona para fora do ser estático, para fora do ser.¹³⁸

SMACK intitula tal trabalho uma vez que sua sonoridade assemelha-se a um estouro, um bater, e mais um vez a um encontro de duas superfícies. Onomatopéia criada para tratar do encontro dos lábios no beijo. Smack, em sua tradução através da palavra em inglês, significa também vestígio ou traço, relacionando-se mais uma vez com os sentidos de memória, de um ponto referencial no percurso de um ser. Smack como gíria ainda é usada para referir-se à droga heroína; relaciona-se assim ao desnorteamento, alucinação ou perda de sentido a depender da intensidade de seu uso. Embaralhamento espacial dado pelo encontro.

Ainda, à sonoridade presente no título do trabalho, poderíamos relacionar para além do estalar dos lábios ou do impacto de dois corpos quando se encontram, olhando para a forma da pedra escolhida e visualizando em retrospectiva sua forma de produção, o barulho das ferramentas sobre a rocha. Os repetitivos golpes do martelo sobre o cinzel e do cinzel sobre o granito, o estalar desse atrito e o surgimento da figura geométrica, seus contornos e desenhos.

Encontro, geometria e fusão presentes também na obra *O Beijo* (1912), do artista romeno Constantin Brancusi¹³⁹. Em uma das versões realizadas pelo artista emerge de um bloco de pedra um casal apaixonado entrelaçando os corpos em um beijo que parece perdurar infinitamente. Forma única transformada em encontro. Sonoridade das ferramentas que desenham sobre a rocha selando com mil beijos o amor das figuras representadas.

¹³⁸ Ibidem P. 16

¹³⁹ Constantin Brancusi nasceu no ano de 1876, na Romênia, e faleceu em 1957. Tratando-se aqui de deslocamentos e encontros, lembremo-nos que Brancusi na busca incessante de aprimorar seu trabalho, após breve temporada em Munique, segue a pé para Paris em 1904. Caminha mais de 700 km e na capital francesa estabelece contato com vários artistas de vanguarda, onde começa a ganhar notoriedade com suas peças.

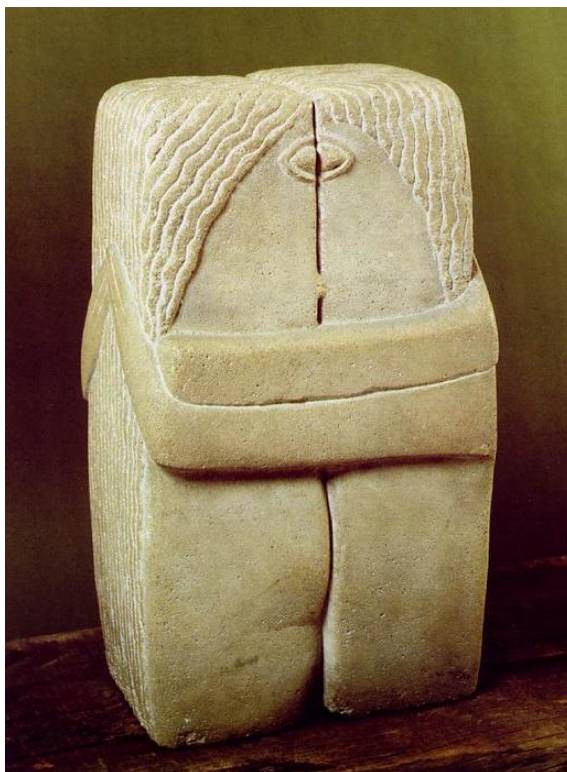


FIGURA 35 - *The Kiss*, 1912 – Constantin Brancusi

Outro trabalho que poderíamos trazer como ponto de referência para a produção de *SMACK* seriam a série de litografias realizadas na década de 70 pela artista canadense Joyce Wieland¹⁴⁰. Nesse período a artista produz suas gravuras a partir do contato entre o batom labial de material ceroso e a pedra litográfica. Enquanto encosta seus lábios sobre a superfície da pedra, Joyce canta *O Canada*, hino nacional do país, deixando marcado ali cada sílaba da canção. Para além das similaridades no uso dos materiais (batom e pedra), o modo de produção dessa obra é compatível com as inquietações de *SMACK*. Pelo uso do hino nacional como estrutura para criação dessas imagens, o trabalho de Joyce Wieland reafirma um desejo de territorialidade, de pertencimento de lugar e de uma memória. Pontua sua relação com o território canadense na mesma medida que almeja determinar seu lugar de fala como artista feminista durante esse período.

¹⁴⁰ Joyce Wieland nasceu no ano de 1930 em Ontario, no Canadá, e faleceu em 1998.



FIGURA 36 - Artista produzindo a série de gravuras a partir do contato dos lábios com a pedra litográfica



FIGURA 37 - *O Canada*, 1970 – Joyce Wieland

SMACK surge assim dessas questões, apontamentos e cruzamentos do corpo em contato com a rua. Surge do desejo por uma cidade que propicie mais encontros, mais afetos. Uma cidade onde a relação de seus habitantes com os locais se transforme em memória e os guie de forma menos pré-determinada. Uma cidade onde a pedra no meio do caminho¹⁴¹ não seja obstáculo¹⁴², mas ponto de encontro, de partida. Onde calçadas possam ser construídas para abrigar o beijo dos enamorados. No desejo de partilha, a pedra fundamental¹⁴³ divide-se e recompõe-se.

¹⁴¹ O poema *No meio do Caminho* é uma das obras-primas do escritor Carlos Drummond de Andrade. Os versos foram publicados pela primeira vez em 1928 na Revista Antropofagia.

¹⁴² Uma das aplicações da rocha na cidade contemporânea apresenta sua forma mais hostil a partir do seu uso como “pedras anti-mendigo”. São obstáculos criados a partir da fixação dessas rochas em locais que podem servir de abrigo para pessoas em situação de rua, como praças e pontes. Aplicada em diversas cidades como Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro, demonstram como o poder público lida com tais cidadãos, na tentativa de expulsá-los dessas áreas pelo desconforto causado por esses obstáculos.

¹⁴³ A *pedra fundamental* ou *primeira pedra* é o nome que se dá à cerimônia de colocação do primeiro bloco de pedra ou alvenaria na fundação ou construção de uma edificação ou área pública.

5.5 Pequenos cultivos: a presença da natureza na cidade

Ao caminharmos pelas cidades urbanizadas perceberemos de relance a presença pontual do verde: praças, jardins, parques, canteiros, pequenos vasos de plantas, etc. A relação da natureza com a cidade dá-se de forma histórica, nos entremeios de sua fundação até o desenvolvimento do paisagismo dentro do urbanismo enquanto disciplina. Reafirmam através dessa relação os embates nos modos de operar no espaço segundo processos naturais e ou sociais/culturais/artificiais.

Desde os Jardins Suspensos da Babilônia, passando pelos bosques medievais até o conceito de Cidade-Jardim desenvolvido no final do séc. XIX, a relação entre natureza e cidade é marcada pela tentativa de equilíbrio entre os dois sistemas, na busca de um maior aproveitamento dos benefícios para uma vida citadina ou criação de situações similares às encontradas no ambiente em sua originalidade. Fato é, que de uma forma ou outra, é nos inegável a presença desses elementos vegetais na constituição da esfera urbana, atuando diretamente sobre nós e no imaginário que compomos ao falar sobre a cidade. Ainda que o asfalto pavimente a maior parte das ruas, há de brotar em suas frestas uma flor, uma raiz que se aprofunda reafirmando seu lugar nas rachaduras.

As obras a seguir – *Ritornelos, Canteiro e Porta-bandeira* – foram agrupadas por trabalharem nessa mesma esfera, fazendo uso ou lançando o olhar para tais elementos. Abordados de formas distintas dentro do processo como um todo, e realizados em épocas diferentes, esbarram por vezes em questões de mesmo interesse, refletindo e propondo formas elementares de pensar os conceitos de paisagem, natureza, território, artificial, social, etc. Todos constituíram-se a partir da experiência direta com a cidade, das errâncias propostas e posteriormente trabalhados nos jogos possíveis ao fazer artístico. Sementes colhidas na rua, replantadas e trabalhadas dentro do espaço do ateliê, do pensamento que contornou parte do projeto. Jardim de sonhos e possibilidades infinitas.

Diferentemente dos outros trabalhos já discutidos, decidimos relacioná-las em um mesmo tópico não somente pela aproximação conceitual que as contornam, mas por acreditarmos que ao trabalharmos aspectos e conceitos sobre a natureza tais relações deveriam estar constantemente cruzadas, retroalimentadas e misturadas; fazendo uso das associações

propostas como um gesto de quem maneja a terra, de quem busca fertilidade no cavar, revolver e plantar em concomitância. Rotação de cultura¹⁴⁴ para melhor colheita.

Ritornelos, Canteiro e Porta-Bandeira

James Benning¹⁴⁵, cineasta experimental estadunidense, produziu uma série de filmes em que seu olhar volta-se para a paisagem que o cerca nas viagens realizadas por diversas cidades dos EUA: estradas, montanhas, rios, lotes vagos, pastos, desertos, lagos, linhas de trem, etc. Uma das características de suas obras é a observação atenta à paisagem e a extensão de seus planos contínuos ao filmá-las. James Benning está interessado na passagem do tempo real diante da câmera, nos acontecimentos não encenados na paisagem que dispõe-se à sua frente. Os planos configuram-se quase como fotografias filmadas, onde as mudanças ocorridas na tela dão-se somente por movimentos sutis: a mudança de luz no ambiente na chegada da noite, as pequenas ondas movimentadas pelo vento na superfície de um lago ou um pássaro que atravessa o canto superior da tela recortando o céu.

O modo como Benning filma esses lugares mostra-nos quase sempre paisagens desérticas, pouco habitadas, onde a presença do homem dá-se na maioria das vezes somente pelos elementos que deixa como rastro: pequenas construções para captação de energia, placas de sinalização, outdoors na beira da estrada, dutos de concreto, as linhas na terra arada para plantio, entre outros. Entre a natureza em seu estado bruto, selvagem, e as modificações realizadas sobre ela através da mão humana é que a paisagem na obra do cineasta se conforma. Estado contemplativo em relação a esses ambientes em contraposição aos modos de habitação humana e suas intervenções. Mobilidade e fixidez, ação e percepção.

Dentre sua filmografia, que contém mais de 50 obras produzidas, destacaremos *Ten Skies*, realizado no ano de 2004, em Val Verde na Califórnia. O longa-metragem, filmado em

¹⁴⁴ A *associação de cultivo* e a *rotação de cultura* são técnicas agrícolas que visam melhorar o uso do solo plantado e sua recuperação. A *associação de cultivo* dá-se pelo plantio de espécies que se beneficiam uma da outra a partir de interações bioquímicas, complementando-se no uso desse solo. A *rotação de cultura*, por sua vez, dá-se pela alternância de plantios de determinadas espécies no mesmo solo ao longo de períodos determinados, visando um aproveitamento dos nutrientes deixados pelo cultivo anterior

¹⁴⁵ James Benning nasceu em Milwaukee nos EUA em 1942.

película 16mm, é composto de enquadramentos fixos e longas tomadas. A obra consiste em dez planos diferentes que apontam para o céu da cidade em distintas composições, enquadramentos e momentos do dia.



FIGURA 38 - Frame de *Los*, 2001- James Benning

James Benning aponta sua câmera para cima mirando o céu, e o pouco que conseguimos captar da cidade em que está se dá através do som. As sutis mudanças de luz, cor e forma do céu e das nuvens é acompanhada do áudio que se passa na terra, onde James se posiciona. Sons de carro, buzinas, conversas e latidos de cachorro são as únicas pistas que temos do local onde o cineasta apoia sua câmera. Somos então impelidos a criar uma paisagem em nosso pensamento, a especular os possíveis componentes dessa paisagem através desses sons. Ao mirar o céu, Benning nos liberta em certa medida para imaginarmos, criarmos ao nosso gosto uma cidade para abrigar tais sonoridades.

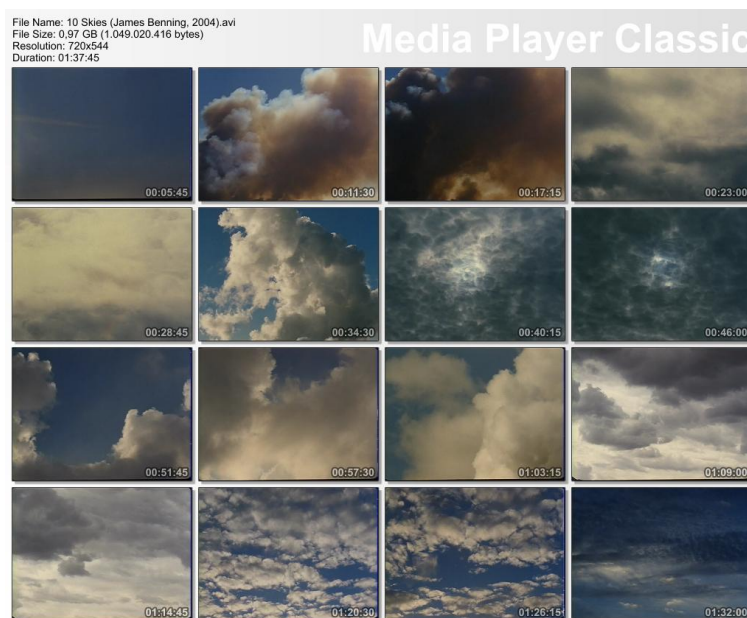


FIGURA 39 - Frames de *Ten Skies*, 2004 – James Benning

Pouco olhamos para o céu quando caminhamos pelas ruas, pouco imaginamos outras cidades possíveis, liberando nosso pensamento das atribuições maquínicas do deslocamento pela urbe para que possa percorrer outros lugares. Quase sempre estamos absortos pela quantidade de informação que passa sob a linha de nosso olhar velozmente, e pouco nos damos o direito de contemplar um pedaço de azul que paira sobre nossas cabeças por mais de alguns minutos, segundos. A partir desse gesto simples, de erguer o pescoço para cima e observar, é que surgem os primeiros interesses do trabalho *Ritornelos*.

Ritornelo, em sua compreensão musical se traduz como símbolo gráfico usado nas partituras clássicas para indicar retorno ou repetição de um trecho específico do tema tocado. Indica o início e o fim de uma retomada de parte da melodia. Por outro lado, apresenta-se também como conceito criado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari e se traduz como noção ampliada a partir do jogo entre as formas de territorializar, desterritorializar e reterritorializar, trazendo consigo também a circularidade e repetição já encontradas em seu papel usual na leitura de partituras musicais.

Instigado pela compreensão e abertura deste conceito, e na readaptação corporal no modo de caminhar pela cidade, estimulado pelo processo criativo como um todo, o trabalho em questão aponta para as relações de ocupação de espaços na urbe e no embate físico entre natureza e urbanidade. Fazem de certa forma uma leitura do conceito dos filósofos e busca se aproximar dele através de imagens que representam um cruzamento distinto entre espaços, tempos,

ritmos e territórios; construindo paisagens e passagens através de um olhar que aponta não para eficiência e determinação no caminhar pela cidade; mas faz uso dela justamente para instaurar locais de expressão e percepções que se descolam da lógica célere das ruas.

Ritornelo, na proposição de Deleuze e Guattari, se apresenta como conceito aberto envolto na relação com o improvisado e com a mudança – devir constante das coisas, suas formas e seus locais – na instauração de territórios. Territórios apontados pelos filósofos não pela forma quantitativa ou qualitativa do espaço em si, mas diretamente relacionado à expressividade destes:

O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. [...] Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território¹⁴⁶

Num sentido geral, *chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais* (há ritornelos motores, gestuais, ópticos, etc).¹⁴⁷

É sobretudo sob esse aspecto da qualidade expressiva na composição de um território que o trabalho viu-se interessado pelas formas de galhos e folhas de árvore se equilibrando ou fundindo-se aos fios elétricos esticados pelos postes nas ruas da cidade. Situação peculiar, e não menos comum, exposta ao alto de nossas cabeças, revelando um embate tácito entre natureza e cultura.

Gostaríamos antes de apontar que a aproximação talvez ingênua, desarticulada ou pretenciosa demais entre o conceito apresentado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e o trabalho em si, se faz não por necessidade teórico/justificativa, buscando elevar ou condicionar as imagens ao texto em questão; mas faz-se sobretudo pela condição de experimentação das matérias poéticas a partir de fricções e correlações entre tempos, ritmos, textos e melodias diversas. Condição propícia até mesmo pela própria abertura do termo colocado pelos filósofos, pela possibilidade de manejá-lo. “Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele.”¹⁴⁸

¹⁴⁶ DELEUZE G. e GUATTARI F, 1997. P.105

¹⁴⁷ Ibidem. P. 115

¹⁴⁸ Ibidem. P.102

A série fotográfica que dá corpo à *Ritornelos*, introduz-se assim como improviso na tentativa de criação ou percepção de uma imagem síntese que traduza o embate nessas duas formas de habitar a cidade. Interessa-nos pensar nos aspectos simbólicos/poéticos que essas imagens carregaram. Chama a atenção pela força presente no cruzamento entre duas matérias distintas – galhos de árvores e fios de poste – que ao somarem-se parecem instaurar um embate territorial na busca por espaço dentro da cidade. Da mesma forma, os desenhos conformados por esse encontro, lembram-nos imediatamente pautas de cadernos e partituras musicais e, por percebê-los em movimento, tornam-se em certa medida leitura e escrita das ruas percorridas.



FIGURA 40 - Fotografia da série *Ritornelos*, 2017 – Bruno Rios



FIGURA 41 - Fotografia da série *Ritornelos*, 2017 – Bruno Rios

Para encontrarmos estes elementos devemos tomar por completo o espaço da rua, andar vagarosamente por ela para que tenhamos uma dimensão espacial mais plena daquele corredor e dos fios que passam lateralmente acima do nosso olhar. É como se nesse gesto simples, no entanto potente, de angular sutilmente o pescoço para cima, liberando o corpo de suas atenções comuns, instaurássemos uma outra temporalidade na observação do céu e dos outros componentes da cidade.

Seguimos acreditando na potência desses gestos ínfimos como caminhos para constituição de formas mais amplas de experimentar temporalidades distintas no cerne da lógica urbana, de propiciar um posicionamento corporal mais aberto e envolvido. Milton Santos, em *Técnica, Espaço, Tempo*, nos atenta para a necessidade de empiricização do tempo na construção de espaços mais conformados de experiência plena dentro das cidades:

Pode-se dizer que as ideias que comandam a elaboração da história urbana são sobretudo duas: a ideia da forma e a ideia do tempo. As formas, quando empiricizadas, apresentam-se como objeto, seja como relação a obedecer. Entretanto, é também necessário empiricizar o tempo, se nós queremos trabalhá-lo paralelamente às formas. Esse é, talvez, um dos grandes problemas metodológicos que se colocam para a história das cidades e da urbanização.¹⁴⁹

E como atividade para essa experiência, o exercício de caminhar lentamente ou perceber a cidade de forma mais atenta, trabalha no desvelamento de mundos, na possibilidade de fabulação das formas, na possibilidade de experimentá-las e criar. O que nos parece dizer Milton Santos é propulsar e instigar um modo de apreensão das formas e tempos na cidade de modo a constituir e descobrir novos mundos; fabulados ou não, na conformação de paisagens mais complexas e relacionais.

Se velocidade é força, o pobre, quase imóvel na grande cidade, sério o fraco, enquanto os ricos empanturrados e as gordas classes médias seriam os fortes.

Creio, porém, que na cidade atual, na grande cidade atual, tudo se dá ao contrário. A força é dos lentos e não dos que detêm a velocidade [...] Os homens lentos, por seu turno, para quem essa imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. A lentidão dos corpos contrastaria então com a celeridade dos espíritos? [...] Se pobres, homens comuns, os homens lentos acabam por ser mais velozes na descoberta do mundo [...] ¹⁵⁰

Tomamos aqui por paisagem a noção amplamente discutida por Anne Cauquelin como invenção e gesto humano, em relação direta com a natureza que o cerca. Composta em seus

¹⁴⁹ SANTOS, 2008. P. 65

¹⁵⁰ Ibidem

limites pelas cargas históricas, sociais e estéticas que emana, da mesma forma que pela projeção que fazemos de nossos anseios, memórias, questões e problematizações presentes ao olharmos para essa natureza.

Consumida e discutida a partir de um senso comum, e constantemente confundida com a própria natureza, a paisagem se revela potente para o entendimento das relações humanas com os espaços habitados. Fazendo-se como gesto de invenção sobre determinado ambiente ela revela, ou dá pistas, das construções sociais e históricas projetadas sobre ela.

Seria assim a paisagem, uma forma culturalmente construída em um trajeto que parte do olhar humano em relação ao meio ambiente que vive, ao mesmo tempo que este olhar é constantemente modificado pelas próprias características históricas, sociais, estéticas e simbólicas desse espaço. Dito de outra forma: a construção de uma noção “paisagística” de um espaço é o cruzamento e constante movimento entre as projeções (também históricas, simbólicas e estéticas) do olhar perante a natureza que o circunda, e as projeções refletidas por essa mesma natureza ao olhar de quem a percebe.

A paisagem constitui-se por um modo de enquadrar a realidade, de enquadrar a natureza entendida como realidade primeva. É no posicionamento do homem diante dela, e na tentativa de uma ordenação que relaciona-se culturalmente com o olhar do observador que ela se constitui. A natureza seria a totalidade em suma, a paisagem um recorte dessa mesma totalidade. A paisagem como elemento chave na compreensão da relação cultura/natureza. “[...] a paisagem não é a natureza, mas sua fábrica [...]”¹⁵¹

A paisagem não é [...] o que está aí, diante de nós, é um conceito inventado ou, melhor, uma construção cultural. A paisagem não é um mero lugar físico, e sim o conjunto de uma série de idéias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir do lugar e seus elementos constituintes. A palavra paisagem [...] reclama também algo mais: reclama uma interpretação, a busca de um caráter e a presença de uma sensibilidade. [...] A idéia de paisagem não se encontra tanto no objeto que se contempla como na mirada de quem contempla. Não é o que está a sua frente e sim o que se vê.¹⁵²

[...] a paisagem não reside nem somente no objeto, nem somente no sujeito, mas na interação complexa destes dois termos [...] E é à própria complexidade deste cruzamento que se apegam o estudo da paisagem¹⁵³

¹⁵¹ CAUQUELIN, 2007. P. 118

¹⁵² MADERUELO, 2005. P. 38 – tradução nossa.

¹⁵³ BERQUE, 1994. P. 5

A partir dessas colocações sobre a noção de paisagem, pressupomos que esse modo cultural de “emoldurar” a realidade, de enquadrar o ambiente, recortando-o através do olhar, dá-se sobretudo pelo afastamento histórico operado ao longo dos séculos entre homem e natureza. O que faz James Benning – trazendo-o de volta à discussão – ao filmar os ambientes escolhidos senão buscar esse afastamento contemplativo e mirar justamente sobre as intervenções humanas na paisagem que nos dizem respeito sobre esse mesmo conceito? O que nos mostram as folhas e galhos dependurados sobre os fios elétricos dos postes senão revelar-nos esse embate constante entre homem e natureza? Não existe paisagem sem conflito.

Ritornelos seria assim um comentário em forma de imagem, metáfora desse embate em constante renovação. Eterno retorno de um diálogo, de um cruzamento. Forma constituída de materialidades e tempos distintos, compondo a paisagem urbana e pontuando como nota sua própria condição.

Entre todas essas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços da memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades.¹⁵⁴

No sentido desse embate, desse conflito colocado em forma de imagem, poderíamos citar ao menos duas obras artísticas em que tal relação fica evidente: *Continuerà a crescere tranne in quel punto* de 1968-1979 do artista italiano Giuseppe Penone¹⁵⁵ e *Grande Budha - Floresta* de 1985-2000, do artista carioca Nelson Félix¹⁵⁶. Todas elas exprimem essa condição de conflito entre modos culturais de operação sobre a natureza, ensejando ao fundo uma possibilidade de fusão entre os meios naturais e artificiais/culturais, apesar de não tratarem especificamente da espacialidade urbana e seus elementos.

Em *Continuerà a crescere tranne in quel punto*, Giuseppe Penone molda sua mão e antebraço em bronze e adere a peça segurando o tronco de uma árvore plantada na mata. Com o passar do tempo, e o conseqüente crescimento da árvore, esse tronco tende a fagocitar a escultura, tornando-se em fusão uma só peça, um só corpo. Do mesmo modo, em *Grande Budha – Floresta*, Nelson Félix instala ao redor de uma muda de mogno seis garras de latão, que também serão absorvidas pelo tronco da árvore ao longo de centena de anos.

¹⁵⁴ PEIXOTO, 1996. P. 10

¹⁵⁵ Giuseppe Penone nasceu em 1947 em Garesio, na Itália.

¹⁵⁶ Nelson Félix nasceu em 1954 no Rio de Janeiro-RJ

Ambos os trabalhos relacionam-se assim com o tempo, com a diferença na medida dos tempos entre a ação da natureza e a ação humana. Sobre mesmo aspecto, a série de fotografias que compõem *Ritornelos* tratam também dessa diferença, dessa justaposição de vetores de força. Notamos que em algumas fotos, a fusão entre o galho de uma árvore e o fio de energia suspenso pelo poste deu-se a ponto das políticas públicas decidirem cortar a planta, deixando suspensa ali somente uma parte de seu corpo. Esses elementos dependurados, dançando em corda bamba o alto de nosso olhar, nos revelam a memória de uma ocupação. O corpo da árvore como registro de uma ação violenta, de uma ação territorial. A busca por espaço na cidade assimila a velocidade da fibra óptica e o tempo de crescimento de uma planta. Uma folha se desprende da árvore na mesma medida que a árvore se desprende da folha.



FIGURA 42 - *Continuerà a crescere tranne in quel punto*, 1968-1979 - Giuseppe Penone



FIGURA 43 - *Grande Budha – Floresta*, 1985-2000 - Nelson Félix.

A cidade se compõe então assim, a partir de múltiplas referências espaciais/temporais, construindo sua própria paisagem por sobreposição e justaposição, revelação e ocultamento, lentidão e rapidez. Nesse sentido, introduzimos agora, complementando as discussões já enunciadas, o trabalho *Canteiro*, como propositor no alargamento dos debates na relação homem/natureza e suas implicações no ambiente.

Produzido no ano de 2017 durante o Programa de Residências Internacionais do *JA.CA – Centro de Arte e Tecnologia*, situado no bairro Jardim Canadá, em Nova Lima - MG, *Canteiro* é uma investigação audiovisual acerca da relação do homem com a natureza ao seu redor. Canteiro pode ser interpretado como pequeno local de cultivo de plantas bem como canteiro de obras. Ambos presumem a ação humana em relação aos espaços naturais, construindo paisagens, artificialidades, dioramas, ficções.



FIGURA 44 - Frame de *Canteiro*, 2017 – Bruno Rios
O vídeo por ser acessado em <https://vimeo.com/253683357> / senha: canteirocanteiro

A partir do alargamento do conceito de jardim, já presente no próprio nome do bairro, como plataforma de cultivo e aproximação com a natureza e com entorno – e consequentemente potente na possibilidade de criação paisagística – o projeto tomou como referência o termo canteiro para orientar as investigações acerca dos gestos presentes no bairro, encontrados a partir de diversas errâncias realizadas no local.

Canteiro traduz-se na possibilidade de cultivo em escala doméstica, afetiva, diminuta, presente em boa parte das casas do bairro através de hortas e jardins. Por outro lado o entendimento do termo canteiro também se refere a uma escala e a um gesto mais agressivo, relacionando-se com a crescente especulação imobiliária do bairro, com a mineração que o circunda e com a lógica expansiva e progressista que avança não somente por aquela região. Logo, por sua vez, traduz-se também como canteiro de obras, como espaço propulsor de crescimento urbanístico e capital.

O bairro Jardim Canadá, que possui esse nome pelo clima mais frio em relação ao resto da região, é composto de diversas atividades que exploram a natureza e suas componentes de forma simbólica ou física. Encontramos ali diversas floriculturas, vendas de mudas, serviços de jardinagem, marmorarias, madeireiras e atividade mineradora. Soma-se a essas atividades o interesse em torno de artifícios presentes no planejamento de certos espaços do bairro, reverberados pelo crescente uso de materiais que simulam situações naturais: gramas sintéticas, pisos cerâmicos que imitam pedras, lâminas de pvc impressas ao modo de

parecerem folhas de madeira, falsas colunas de mármore, dioramas imobiliários, pinturas de paisagens em paredes, etc.

Interessava sobretudo ao projeto, usar o tempo da residência – aproximadamente dois meses – para compreender a intensa transformação daquele espaço operada nos últimos anos. Para isso, era necessário estar ali, caminhar pelas ruas, fotografar, filmar, conversar com as pessoas e usufruir dos serviços disponíveis.

Assim como interessa a James Benning as intervenções humanas na paisagem, algumas fotografias de Luigi Ghirri¹⁵⁷ debruçam-se sobre as constantes operações da publicidade sobre a paisagem e a própria representação da natureza inserida nela através de mapas, outdoors e cartões postais. Ghirri compõe através de sua câmera lugares oníricos ou de sutis estranhamentos a partir de cenas cotidianas. Luigi Ghirri volta-se ao real para a partir dele transcender outras imagens, paisagens pouco percebidas, comentários ácidos e bem humorados sobre as transformações do ambiente ao seu redor.



FIGURA 45 - Salzburg, 1977 – Luigi Ghirri

¹⁵⁷ Luigi Ghirri nasceu em 1943 e faleceu em 1992 na Itália.

Após o final da Segunda Guerra Mundial a Itália passa por um prolongado crescimento econômico e social, aproximadamente entre os anos de 1950 e 1963. A transformação de um país majoritariamente pobre e rural em grande potência industrial, reverberou efetivamente na implantação de novos meios de comunicação inseridos na cidade, bem como na própria constituição desses locais. Transformações essas que passam também pela imagem, colocando em crise os aspectos trabalhados pelo Neo-Realismo até então, principalmente no cinema, como a representação objetiva da realidade e as discussões em torno das justiça sociais.

Luigi Ghirri começa a atuar nos anos 70, já em um segundo momento após o milagre econômico italiano, onde uma espécie de modernidade já está dada. Já não há como vetor de força uma resistência às inovações inseridas na sociedade com o crescimento econômico, bem como não encontra-se em totalidade uma perspectiva positivista em relação ao progresso, à máquina moderna. O cenário no qual Ghirri insere-se é justamente o de convivência entre esses dois aspectos agora em concomitância nas cidades italianas, nesse entremeio: o moderno e o antigo, o campo e a cidade, as inovações tecnológicas e as práticas artesanais tradicionais.

Canteiro, poderia aproximar-se dos interesses de Ghirri ao fotografar tais paisagens, dadas as transformações operadas também ao longo dos anos no Bairro Jardim Canadá. Surgido nos anos 1950 o bairro teve como atividade fabril o principal núcleo econômico. Ainda sim foi pouco ocupado durante décadas pela distância da capital Belo Horizonte. Somente nos anos 1980 que o processo de ocupação deu-se de forma mais intensa, ainda que o local não contasse com infraestrutura básica de moradia e saneamento.

Nos últimos anos o bairro tornou-se alvo da especulação imobiliária e hoje abriga os mais variados serviços, muitos deles destinados não à população que o habita mas aos moradores de condomínio próximos e regiões nobres vizinhas. Casas com pouca estrutura e lotes vagos misturam-se aos suntuosos salões de festas, às galerias de artes e lojas de jet-ski e lanchas – ainda que o bairro não possua um lago para prática desses veículos. Não raro vemos cruzar na rua um cavalo ao mesmo tempo que um carro de luxo.

Após inúmeras filmagens, realizadas a partir de errâncias no bairro, tendo em mãos um número considerável de imagens, a realização do curta deu-se de modo a construir uma

narrativa possível para os fragmentos recolhidos ao longo da residência. Tomando a montagem como “princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadenando-os e/ou organizando sua duração”¹⁵⁸, a constituição do curta efetivou-se a partir de princípios que surgiram no próprio fazer. Sem roteiro prévio, cenas ensaiadas ou personagens atuando, o filme comprometeu-se a criar um universo próprio, que comentasse em certa medida a situação do bairro mas que também o extrapolasse.

As cenas foram organizadas de modo a apresentar na narrativa do vídeo a passagem de um dia no bairro, atravessando sua manhã até a chegada da noite. Nele a presença da paisagem, ou dos conceitos possíveis que podemos extrair de paisagem, circundam quase todos ambientes filmados: funcionários públicos cortam o capim de um lote vago, um senhor passeia por uma floricultura, casas são construídas recortando o horizonte, containers descansam sobre o sol de fim de tarde.

O corte, tão caro a qualquer montagem audiovisual, ganha no projeto outros contornos. A separação entre as cenas é feita a partir de um corte seco, onde uma tela em preto entra em jogo antes da próxima imagem. A decisão pela transição entre os takes dessa forma busca intensificar o corte como fundamento não só do filme, mas como operação comum na paisagem do bairro. O corte se evidencia no Jardim Canadá através das podas de plantas, das retiradas massivas de terra na atividade mineradora, na secção do bloco de granito extraído ali perto, no modo como ele opera na construção direta daquela paisagem.

O som que ambientaliza as tomadas foi captado no próprio bairro, nas errâncias cotidianas feitas ali. Por vezes se apresenta de maneira direta, sendo original à cena filmada, em outras, deslocado, fazendo com que possamos também criar em nosso imaginário um outro bairro possível que não se apresenta na tela. “O quadro fílmico, por si só, é centrífugo: ele leva o olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto”¹⁵⁹

Ao chegar no fim do dia, na passagem para a noite, o áudio começa a ser trabalhado de forma mais intensa e abstrata. O que tem-se a partir daí institui um mistério nas cenas noturnas,

¹⁵⁸ AUMONT, 1995. P. 62

¹⁵⁹ AUMONT, 2004. P.111

instaurando no filme uma ruptura direta com a realidade vivida ali. Miramos a realidade do bairro para a partir dela também transcendermos, ficcionalizarmos.

O jardim que dá nome ao bairro torna-se então não só lugar de cultivo, de intimidade com a natureza domesticada, mas também lugar de sonhos, de fabulação, de ficção. Suspende brevemente a realidade que se passa no local e a torna imagem expressiva. Usa dos elementos singulares da paisagem para compor cenas no mínimo curiosas. Jardim como heterotopia, por justapor espaços divergentes em um mesmo lugar. Jardim como lugar de abrigo e desvio.

A heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim que o teatro fez alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros; é assim que o cinema é uma sala retangular muito curiosa, no fundo da qual, sobre uma tela em duas dimensões, vê-se projetar um espaço em três dimensões: mas talvez o exemplo mais antigo dessas heterotopias, na forma de posicionamentos contraditórios, o exemplo mais antigo, talvez, seja o jardim. Não se pode esquecer que o jardim, espantosa criação atualmente milenar, tinha no Oriente significações muito profundas e como que sobrepostas. O jardim tradicional dos persas era um espaço sagrado que devia reunir dentro do seu retângulo quatro partes representando as quatro partes do mundo, com um espaço mais sagrado ainda que os outros que era como o umbigo, o centro do mundo em seu meio (é ali que estavam a taça e o jato d'água); e toda a vegetação do jardim devia se repartir nesse espaço, nessa espécie de microcosmo. Quanto aos tapetes, eles eram, no início, reproduções de jardins. O jardim é um tapete onde o mundo inteiro vem realizar sua perfeição simbólica, e o tapete é uma espécie de jardim móvel através do espaço. O jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antigüidade, uma espécie de heterotopia feliz e universalizante[...] ¹⁶⁰

Por fim, apresentamos o trabalho *Porta-Bandeira*, em que o gesto de aproximação da natureza se dá a partir de contato direto com seus elementos, trazendo a ação humana para o corpo da obra. Intuído primeiramente por uma observação que se distancia dela, e em um segundo momento toma suas formas com elementos materiais na constituição do trabalho, a obra toca as questões já discutidas anteriormente e faz o alargamento delas.

Porta-Bandeira é uma escultura composta de um galho de uma espécie de planta chamada Murta, enterrada em uma vaso de cerâmica com terra. Esse galho seco, segura em uma das suas hastes uma trama de folhas retiradas de outras árvores da mesma espécie, costuradas uma a uma, conformando uma espécie de bandeira.

¹⁶⁰ FOUCAULT, 2001, P. 418



FIGURA 46 - *Porta-bandeira*, 2018 – Bruno Rios

O gesto de retirar as folhas de uma árvore e colocá-las em trama para ocupar o corpo de uma outra árvore seca, morta, reitera em certa medida o intuito de sobrevivência desta – ainda que em plano simbólico. Os gestos de retirada e depósito de matéria, tão caros à história da escultura, são colocados lado a lado. Novamente tempos e espaços diferentes, natureza e artifício.

Em 2003 as artistas Cinthia Marcelle¹⁶¹ e Marilá Dardot¹⁶² realizam o trabalho *Irmãs*. A ação realizada na rua cria um desvio no olhar de quem transita pela cidade através da cor, do posicionamento de certas cores em sua paisagem. Cinthia caminha pelas ruas vestindo calça jeans e camisa amarela, carregando consigo uma mochila transparente repletas de flores feitas de papel crepon na cor roxa. Marilá, por seu turno, se veste de modo inverso: carrega nas costas uma mochila idêntica, mas repleta de flores amarelas e veste uma camisa de cor roxa.

As flores carregadas por cada artista são depositadas aos pés de ipês localizados na cidade através de caminhadas. Colocadas sobre o chão de cada árvore a ação propõe uma inversão

¹⁶¹ Cinthia Marcelle nasceu em 1974 em Belo Horizonte – MG.

¹⁶² Marilá Dardot nasceu em 1973 também em Belo Horizonte –MG.

cromática: as flores de papel roxo são dispostas sobre um ipê amarelo, as flores de papel amarelo são colocadas embaixo de um ipê roxo. Troca, mistura, ocupação por desvio. Pintura afetiva em deslocamento pelo vento. Estranhamento. Heterotopia como forma, como cor. Artifício.



FIGURA 47 - *Irmãs*, 2003 – Cinthia Marcelle e Marilá Dardot

O que se revela na ação das artistas, através da simulação de uma situação inesperada, e que se confirmaria como artificial, caso o espectador tocasse as flores de papel, se faz em *Porta-bandeira* de outra forma. Em *Porta-bandeira* não há artifício no uso da matéria, as folhas costuradas umas às outras não buscam simular uma folha de verdade; elas são de verdade. O que ocorre portanto é seu deslocamento de uma copa plena para um galho sem vida.

Se os jardins são tapetes onde o mundo se deita, e o tapete o jardim que se move pelo mundo – como já nos alertou Foucault – esses dois espaços vêm se encontrar no trabalho através dessa costura, da trama que se ergue pela ponta do galho plantado ao vaso. Vaso esse que diferentemente da terra do solo original, dá mobilidade à raiz, ainda que sem vida, possibilitando que ela seja levada para qualquer canto da casa, da sala, do espaço expositivo. A bandeira como signo de territorialização, fixidez; o vaso como possibilidade de transporte, deslocamento.

Em 1970, Robert Smithson¹⁶³ desenhou um projeto que não chegou a ser realizado por ele: *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*. Somente em 2005, a partir de uma retrospectiva do artista no Whitney Museum, em Nova York, que o projeto saiu do papel e foi realizado postumamente. O projeto: um pedaço de terra com árvores da região plantadas sendo puxada ao longo do Rio Hudson por um barco motorizado. Um pedaço da paisagem flutuando na paisagem da cidade.



FIGURA 48 - *Floating Island to Travel Around Manhattan Island*, 1970-2005 - Robert Smithson

A paisagem construída sobre a enorme balsa que a transporta é composta de árvores da região que depois da ação foram replantadas no Central Park, lugar de grande interesse do artista uma vez que foi todo construído e planejado, inserindo-se rapidamente no imaginário urbano novaiorquino. O barco puxa a balsa pela água contornando o distrito de Manhattan por sete dias. Fração de ilha que se move contornando parte de outra ilha. Imagem síntese para quem a vê de longe, sabendo também estar ocupando uma porção flutuante de terra. Paisagem circundando paisagem. Pedaço do mundo que sai a passeio para logo retomar seu lugar de origem. Movimento e travessia.

A própria espécie usada em *Porta-Bandeira*, a *Murraya paniculata*, é originária do sul e sudeste da Ásia e da China. Logo, outra vez, sobreposição de realidades distintas, interseções

¹⁶³ Robert Smithson nasceu em 1938 na cidade de Passaic e faleceu em 1973 na cidade de Amarillo.

dadas pelo deslocamento. Por ser uma planta perene e de boa medida para poda, a Murta é comumente usada no ornamento de jardins, calçadas e muito trabalhada através da Topiária.

A palavra topiaria, vem do latim *topiarius* e significa “arte de adornar os jardins”. A Topiária é uma técnica avançada de jardinagem que dá formas geométricas, arquitetônicas e animais às plantas. É uma técnica antiga e remonta sua origem desde 500 A.C., atravessou os séculos e foi elemento constante nos jardins formais ingleses, holandeses e franceses, sendo até hoje explorada no paisagismo em geral. Controle da natureza e criação de formas a partir do corte, de um modo de olhar para o mundo.



FIGURA 49 - Exemplo de topiária no Longwood Garden, na Pensilvânia - EUA

A trama retangular, alçada em *Porta-bandeira* pela ponta do galho, faz também esse breve comentário. A geometria como um dado humano, como intervenção cultural. A costura entre as folhas como união de modos de operar no espaço. Trama vegetal que reluz por suas frestas uma paisagem possível, constituída por fusão, por atrito, e ainda sim se revela no espaço com forte presença. Bandeira que abre caminhos para imaginação, que finca seu mastro no campo dos sonhos, dos possíveis fazeres em forma de poesia.

5.6 Desenhos: mapas e cartografias

Não sei viajar não tenho disposição não tenho coragem
mas posso esquecer uma laranja sobre o México
desenhar um veleiro sobre a Índia
pintar as ilhas de Cabo Verde uma a uma
como se fossem unhas
duplicar a África com um espelho
criar sobre o Atlântico um círculo de água
pousando sobre ele meu copo de cerveja
circunscrever a Islândia com meu anel de noivado
ou ocultar o Sri Lanka depositando sobre ele
uma moeda média
visitar os nomes das cidades
levar o mundo a passeio
por ruas conhecidas
abrir o mapa numa esquina, como se consultasse
apenas para que tome
algum sol

*

Quando enfim
fechássemos o mapa
o mundo se dobraria sobre si mesmo
e o meio-dia
recostado sobre a meia noite
iluminaria os lugares
mais secretos

Ana Martins Marques,
Cartografias in *O livro das Semelhanças*

[...]os mapas podem se sobrepor[...]

[...]o mapa aberto tenta achar as ruas
uma coleção de pessoas com mapas abertos
muitos acasos se multiplicando[...]

Marília Garcia, engano geográfico.

Sob a chuva abro um mapa mundi.

Joan Brossa

Quando executo meus desenhos Variações, a linha que meu lápis traça sobre a folha de papel faz lembrar um pouco o gesto de um homem que tateando seu caminho no escuro. Quero dizer que o percurso é imprevisto: não conduzo, sou conduzido. Vou de um ponto do objeto de meu modelo a outro ponto que sempre vejo exclusivamente isolado, independente dos demais para os quais depois seguirá minha pena.

Talvez seja porque sou guiado apenas por um impulso interior, que vou traduzindo à medida que ele adquire forma, e não tanto pelo exterior que meus olhos fitam e que no entanto, nesse momento preciso, não me é mais importante do que um débil lampejo na noite, ao qual devo me dirigir agora – para, uma vez chegando lá, perceber outro lampejo que então seguirei, sempre inventando meu caminho para chegar até eles. Esse caminho tão interessante não será também o aspecto mais interessante da ação?

Henry Matisse

Iniciaremos agora o percurso através da colocações de algumas perguntas, para que estas nos lancem imediatamente para tantas outras que no caminho surgirão. Como cartografar um processo em movimento? Quais as diferenças entre os gestos de mapear e cartografar? Que papel teria o desenho na constituição de uma linha guia de um processo artístico? Qual o papel do corpo, do espaço, do material usado na constituição de um desenho? Como aproximar questões práticas, conceituais, metodológicas e processuais na elaboração de um trabalho em arte? Quais as implicações geradas a partir de tais aproximações ou afastamentos? Questões dispostas na mesa que, antes de serem completamente resolvidas, nos darão a possibilidade de percorrer o terreno da dúvida, do jogo, das possibilidades múltiplas como forma de agenciamento poético.

Pontuamos tais questões, a princípio um pouco vagas, porque surgiram dos processos realizados dentro do ateliê no que se referem à linguagem do desenho. Foram aos poucos sendo reveladas e fizeram da dinâmica dos trabalhos aqui apresentados mais complexa e envolvida com a prática das errâncias realizadas nas ruas. Tendo o desenho, como linguagem ou pensamento, contornado todo o desenvolvimento do projeto, escolhemos por hora tratar de duas séries de trabalhos: *Notas* e *Chão de Passagem* (que empresta nome à dissertação e à exposição de conclusão).

Mapear e cartografar são dois procedimentos caros à Geografia como disciplina, compondo o arcabouço de suas práticas no que diz respeito à medida e representação de um terreno, de um determinado espaço geográfico. Constantemente confundidos ou assimilados como um mesmo modo de operar, são no entanto intencionadas e propostas de modos distintos de agir por onde se deseja. Acondicionadas aqui em um processo artístico podem por sua vez relacionar-se, compondo troca de lugares e fluxos permanentes entre tais modos de olhar e agir. Dito de outra forma, mapear e cartografar dentro do fazer artístico em questão, mais especificamente voltado à constituição dessas duas séries de desenhos, se entrecruzam como pensamento plástico e poético de tais obras.

Uma operação cartográfica pressupõe a introjeção do sujeito sobre determinado espaço, é a partir da entrada de um corpo que opera sobre determinada espacialidade que ela se dá. A cartografia constitui-se pelo acompanhamento de um terreno desconhecido, que a partir de constante movimento vai revelando ao sujeito suas características. A movimentação desse corpo, capaz de retirar dali medidas, é que vai contornar seus saberes, científicos e precisos ou intuitivos e subjetivos. A cartografia se dá a partir de uma mirada horizontal sobre o terreno investigado, aproximando-se dele.

O mapa, por sua vez, seria em segundo momento, a tradução dessa primeira investida no espaço habitado em forma de imagem, de representação. O mapa se configura por uma postura vertical, pelo posicionamento de um observador que encontra-se fora do terreno investigado. O mapa buscar alcançar um todo, uma totalidade impossível de ser captada e capturada pelos limites do corpo. O mapa funcionaria como modelo de uma realidade experimentada, a partir de um olhar panóptico que tudo tenta planificar em sua superfície. O mapa seria em suma um produto da cartografia enquanto prática.

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. [...] A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para os afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartográficas que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago.¹⁶⁴

O mapa, ao tentar “chapar” em seu plano os dados coletados em determinado terreno, exclui por hora as realidades invisíveis que compõem esse mesmo terreno, os processos cotidianos que conformam a realidade desse espaço, as sutilezas presentes em sua geografia. Ainda, se fazendo como mirada exterior sobre determinada realidade, o mapa tende a singularizar o todo a partir de um único ponto de vista, não deixando de ser sempre político ao construir a representação a partir de um uno que tende a se apresentar como verdade. “O mapa, esse lugar abstrato e onde não figuram objetos reconhecíveis pela escala do cotidiano, muitas vezes encarna a coincidência: mapear é colonizar, mapear é dominar.”¹⁶⁵

Por outro lado, o mapa como plataforma e superfície de registro de uma realidade, ainda que na tentativa de totalização de um meio, possibilita a mobilidade, o seu deslocamento por onde quer que seja. “E mesmo um indivíduo de estatura mediana/Poderá esquecer, durante meses, /O mapa do mundo no bolso de trás das calças.”¹⁶⁶ E ainda: se o mapa não dá conta exatamente de compilar os constituintes da realidade em sua representação objetiva, figurando-os apenas como ícones, signos, pontos abstratos na folha de papel, possibilita em outra medida a entrada de um universo onírico, descolado dessa realidade. Entre as linhas que esquadriham o território podemos encontrar monstros, deuses, mitos¹⁶⁷. A não equivalência

¹⁶⁴ ROLNIK, 2011. P. 23

¹⁶⁵ MARQUEZ, 2009. P. 79

¹⁶⁶ TAVARES, 2010. P. 69

¹⁶⁷ Não raro podemos verificar em uma série de mapas medievais a presença de monstros e criaturas marinhas representadas pelos cartógrafos da época. Tinham como princípio, segundo estudado por alguns especialistas, a função de determinar áreas ainda não exploradas pelo homem ou regiões perigosas para a navegação.

matemática entre o representado (território) e a representação (mapa) abre espaço para a fabulação. A linha imaginada do trópico instaura o espaço para o sonho.

Em *Notas*, primeira série de desenhos aqui apresentada, o que temos coincide de certa forma com tais características do mapa. Na tentativa de compreensão mais ampla do processo criativo, uma escrita paralela à dissertação surgiu como forma de abarcar e mapear outras experiências para além das práticas que se passavam efetivamente dentro do ateliê ou nas ruas. Uma escrita que desse conta do incomensurável, do indizível, das experiências vividas para além da fisicalidade tátil empreendida no fazer artístico.

Durante os dois anos de trabalho em ateliê, e os estudos que se seguiram, o campo dos sonhos se revelou de modo muito evidente no cotidiano da pesquisa. E quando dizemos aqui de sonhar, estamos efetivamente tratando dessa capacidade intrínseca de nos deslocarmos por outras realidades a partir do sono, quando fechados os olhos sobre a cama e de luzes apagadas. O sonho como um indício de caminho, uma espécie de clarão que aponta no breu perguntas e respostas não objetivas, e nem por isso menos potentes.

Boa parte desse processo, mais objetivamente o último ano da pesquisa, foi acompanhado de práticas terapêuticas alternativas por uma infinidade de interesses e necessidades que não cabem aqui explicar. Como complemento às tais práticas a purga de tabaco se mostrou como ritual de extrema importância para efetivação de uma outra postura diante do mundo, e logo, dos processos intuídos nessa mesma pesquisa.

A purga de tabaco é um ritual tradicional da amazônia peruana que vem sendo realizado há séculos por vários povos sulamericanos. Como processo terapêutico e desintoxicante, ela funciona através da ingestão da folha de tabaco em forma de chá e posterior processo vomitivo. Como processo de limpeza, a purga tende a atenuar os agravantes maléficis ao organismo através da ingestão das comidas industrializadas, do uso de álcool e drogas. Alguns dos efeitos posteriores ao uso dessa planta são percebidos através de uma maior clareza mental, de uma melhora na capacidade pulmonar e energização do campo espiritual e físico. Como efeito evidente no uso da planta temos uma maior ativação dos sonhos.

Na tentativa de captação dos acontecimentos constantes que se passavam nessa esfera onírica, um caderno de páginas pretas foi destinado para descrever tais situações. Páginas e páginas de escritos, desenhos, notas e apontamentos que acabaram por constituir uma espécie de

vocabulário próprio; um diário de um sono desperto. As experiências, imagens e sensações que se passavam no plano dos sonhos, tomavam forma através das linhas brancas que riscavam as páginas desse caderno. Traços de luz recolhidos durante a negra madrugada.

Logo, na sequência das anotações realizadas, o que se teve foi a expansão dessas folhas para fora do espaço do caderno através de páginas no formato A4. No desejo de dar outro corpo a esses eventos a série intitulada *Notas* constituiu-se na tentativa de tradução dessas experiências, compondo desenhos a partir dos elementos anteriormente realizados na urgência do registro, somando-se ainda ao conjunto de experiências adquiridas nas errâncias praticadas nas ruas.

Poderíamos então compreender esse primeiro gesto de trabalho como um mapeamento, uma vez que esse afastamento tentava dar conta de um “todo”, de uma realidade expandida? Ou ainda, se ao sonharmos possibilitamos nosso corpo, em sua complexidade, viajar e experimentar outras espacialidades e tempos, a sair de si; o que faz esse sujeito senão mapear a si mesmo, seus gestos e traços quando anota esses percursos realizados durante a noite de sono e posteriormente tenta os traduzir? O que faz ele quando olha de um outro ponto de vista para seu próprio corpo, como algo que se ergue verticalmente para se aproximar do que se passa ali mesmo, em seu interior? Mapas desenhados pelas ações de aproximação e afastamento. Sonho e realidade. Uma espécie de ajuste da lente ocular nas formas de ver o mundo.

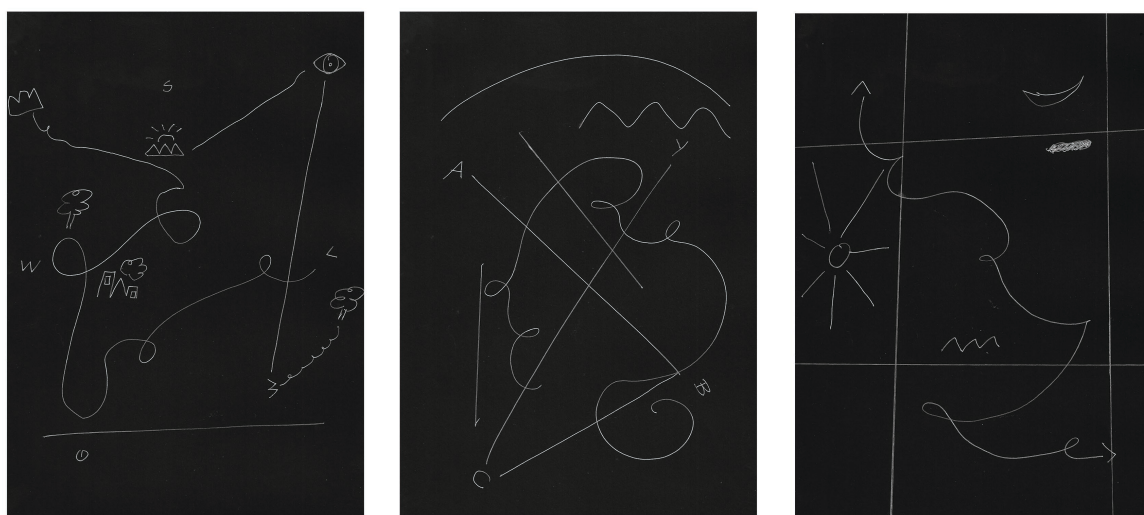


FIGURA 50 - Três desenhos que compõem a série *Notas*

Se os desenhos que compõem a série *Notas* encontram motivo nos trajetos e deslocamentos realizados durante os sonhos, na mesma medida também se conformam a partir das experiências vividas efetivamente nas ruas da cidade. Os traços que dão forma ao conjunto de aproximadamente 70 desenhos são o cruzamento efetivo dessas duas esferas experimentadas no corpo durante o projeto. Os signos encontrados durante as noites de sono tornam-se aos poucos pistas de um percurso que também podem ser associados aos trajetos realizados na urbe.

Numa das páginas da terceira edição da revista da Internacional Situacionista, do ano de 1959, ilustrando um dos textos, estão colocadas lado a lado uma foto aérea de Amsterdã e uma foto de *Carte du pays de Tendre* de 1656. A *Carte du pays de Tendre* é um mapa de um espaço geográfico imaginário, realizado por Madeleine Scudéry para ilustrar seu romance *Clélie, histoire romaine*. Os locais nesse mapa estão relacionados na verdade a sentimentos de um dos personagens do livro: esquecimento, sinceridade, bondade, etc. *Carte du pays de Tendre* configura-se como mapa afetivo, em contraponto à foto de sobrevôo na realidade concreta de Amsterdã impressa na página ao lado.

des couches de passage graduel entre la ville moderne et la nature sauvage. Cette ville poursuivie par la forêt, outre la zone de dérive inégalable qui se formerait derrière elle, et un mariage avec la nature plus hardi que les essais de Frank Lloyd Wright, présenterait l'avantage d'une mise en scène de la fuite du temps, sur un espace social condamné au renouvellement créatif.

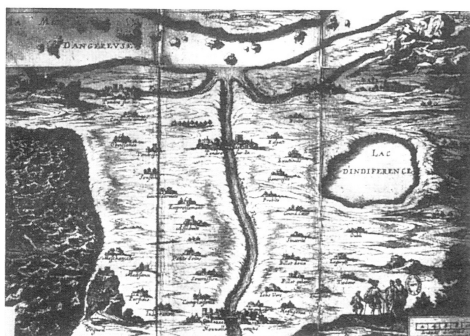
L'urbanisme unitaire est contre la fixation des personnes à tels points d'une ville. Il est le socle d'une civilisation des loisirs et du jeu. On doit noter que dans le carcan du système économique actuel, la technique a été employée à multiplier les pseudo-jeux de la passivité et de l'émission social (télévision), alors que les nouvelles formes de participation ludique également rendues possibles sont réglementées par toutes les polices : ainsi, les sans-filistes amateurs, réduits à un boy-scoutisme technicien.

L'expérience situationniste de la dérive étant en même temps moyen d'étude et jeu du milieu urbain, elle est sur le chemin de l'urbanisme unitaire. Ne pas vouloir séparer le théorique du pratique, à propos de l'U.U., c'est non seulement faire avancer la construction (ou les recherches sur la construction, par les maquettes) avec la pensée théorique ; mais c'est surtout ne pas séparer l'emploi ludique direct de la ville, collectivement ressenti, de l'urbanisme comme construction. Les jeux et émotions réels dans les villes actuelles sont inséparables des projets de l'U.U., comme plus tard les réalisations de l'U.U. ne doivent pas se séparer de jeux et d'émotions qui naîtront dans cet accomplissement. Les dérives que l'Internationale situationniste est appelée à entreprendre au printemps de 1960 à Amsterdam, avec d'assez puissants moyens de transport et de télécommunication, sont envisagées aussi bien comme

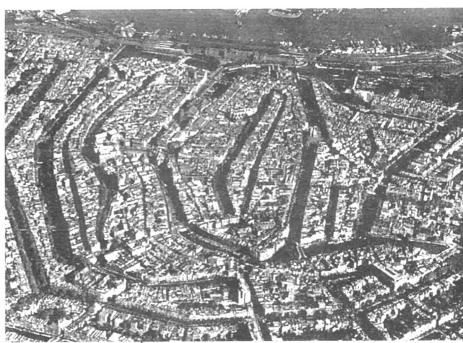
une étude objective de la ville, et comme un jeu des communications. En effet, la dérive, en dehors de ses enseignements essentiels, ne permet qu'une connaissance très exactement datée. En quelques années, la construction ou la démolition de maisons, le déplacement des micro-sociétés et des modes suffisent à changer le réseau d'attractions superficielles d'une ville ; phénomène d'ailleurs très encourageant pour le moment où nous parviendrons à une liaison active entre la dérive et la construction urbaine situationniste. Il est certain que, jusque-là, le milieu urbain changera tout seul, anarchiquement, démodant finalement les dérives dont les conclusions n'ont pu se traduire en changements conscients de ce milieu. Mais le premier enseignement de la dérive est sa propre existence en jeu.

Nous ne sommes qu'au début de la civilisation urbaine ; nous avons encore à la faire nous-mêmes, quoi-

qu'en partant de conditions pré-existantes. Toutes les histoires que nous vivons, la dérive de notre vie, sont marquées par la recherche, ou le manque, d'une construction supérieure. Le changement de l'environnement fait surgir de nouveaux états de sentiments, d'abord passivement ressentis, puis qui en viennent à réagir constructivement, avec l'accroissement de la conscience. Londres a été le premier aboutissement urbain de la révolution industrielle, et c'est la littérature anglaise du XIX^e siècle qui témoigne d'une prise de conscience des problèmes de l'atmosphère et des possibilités qualitativement différentes dans une grande agglomération. La lente évolution historique des passions prend un de ses tourments avec l'amour de Thomas de Quincey et de la pauvre Ann, fortuitement séparés et se cherchant sans jamais se retrouver « à travers l'immense labyrinthe des rues de Londres ;



Carte du pays de Tendre, 1656.



Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960.

A série *Notas*, tomando como pontos de partida para sua realização os sonhos, o espaço íntimo, imaginativo, na mesma proporção que se efetiva pelas errâncias realizadas nas ruas, na concretude do espaço público; se pudesse ser acondicionada metaforicamente dentro da publicação citada, repousaria entre as duas fotos, entre as páginas 14 e 15 da revista, ali onde a costura do livro se dá.

As linhas que compõem a série perambulam sobre a superfície do papel preto desenhando traços, setas, pequenas praças, desvios em uma paisagem pouco reconhecível pelos mínimos elementos. Através do grande conjunto de desenhos, colocados lado a lado podemos associar livremente caminhos e percursos pela imaginação. Letras, números e palavras misturam-se compondo pequenas frases, cartas sem destinatário preciso. O que faz um mapa senão destinar-se a algo ou alguém, pela sua capacidade de tradução, de síntese enquanto imagem? Um mapa serviria a princípio para ser lido. Topografia aplainada em tipografia. Leitura e escrita do espaço.

Pensemos no povo *Warlpiri*, aborígenes nativos da Austrália, muito estudados pela antropóloga polonesa Barbara Glowczenwski. Barbara publicou no ano de 2015 um livro com apanhado de textos, discussões e seminários realizados a partir de sua convivência com esses grupos nos anos 80. Os *Warlpiri*, essencialmente nômades, instituem outros modos de cartografar os espaços de seu território. Têm como guia os sonhos dos xamãs e anciãos como bússolas para os caminhos que fazem, nas mudanças e trajetos que percorrem. O sonho para os *Warlpiri* está relacionado à metamorfose, a todas combinações de tempos possíveis.

Se um dos integrantes, a quem é determinada tal função, sonha com um lugar distante na região, onde encontra-se uma entidade importante para o grupo, ou um elemento que pode ser uma árvore, uma planta, um animal, que tenham significados sagrados para eles, todo o grupo se desloca em direção à esse outro território. São assim motivados por uma linha de errância que sempre passa pelo sonho, por esse lugar imaginativo, projetual e cósmico nas suas interpretações. Relativizam e deslocam a noção entre realidade e virtualidade, entre individualidades e as vivências coletivas.

Sonho, essa palavra tão cara que nos parece ter sido suprimida de nossa realidade ou por vezes transformada em sinônimo de consumo, mercadoria, expectativa. Não deveríamos

retomá-la, trazê-la novamente para nossas práticas cotidianas para que nos ajude a construir outros desenhos, outros trajetos possíveis? Não deveríamos trazer os acontecimentos da noite à face dos dias, dobrando o tempo na composição de uma experiência mais plena e complexa? Desejo e desenho.

Se os caminhos seguidos dentro do processo de elaboração dos desenhos da série *Notas*, atingem em alguma medida o cruzamento entre espacialidades e tempos distantes, através de um mesmo gesto, de um gesto que se dá pela linha que transita pelo papel, criando pontes entre uma folha e outra, contornando outras possíveis realidades; por agora poderíamos introduzir um outro modo de compor pelo desenho: através de um gesto que fragmenta, recorta, remonta e joga como possibilidades de invenção.

Os desenhos da série *Notas*, ao serem trabalhados um a um, folha por folha, designaram uma postura corporal diante deles que se deu através do uso da mesa, de uma bancada para o fazer artístico. A formatação espacial da folha usada, no tamanho A4 (21x29,7 cm), pressupôs gestos um pouco mais recolhidos, que se davam ao longo do processo apenas pela extensão dos braços e mãos sobre a mesa. A ocupação física do espaço do desenho dava-se sobre esse limite: na distância entre o olho e a extremidade alcançada pela ponta dos dedos até o final da mesa.

Imaginemos agora que esse compilado de folhas, como páginas rasgadas de um livro, caísse sobre o chão. Seria preciso levantar, arrastar a cadeira de apoio, agachar e coletá-los. O embaralhamento causado por esse pequeno desvio implicaria em outra ocupação corporal do espaço. Acidentalmente poderíamos pisar em um folha ou outra, habitando temporariamente o território daqueles traços. É sobre essa postura corporal, e forma de habitar o universo do desenho – não realizada por acidente, mais intuitivamente elaborada ao longo dos anos de produção – que a série *Chão de Passagem* se constitui.

Chão de Passagem é composta de desenhos em grande formato, realizados a partir da junção de várias folhas no formato A4. Deitadas ao chão, com o corpo imerso naquele universo, mostram-se como um jogo a partir das inúmeras combinações possíveis. Colocadas lado a lado, e constantemente embaralhadas e reconfiguradas, temos a possibilidade de construir um mapa em movimento. A cartografia se apresenta aqui como método que acompanha seu

objeto de estudo – nesse caso o próprio desenho – e se desloca com ele pelo espaço, improvisando, abrindo novas trilhas. Realiza-se pelo caminhar, pelo movimento, encontrando um saber-fazer que emerge do fazer naquele exato momento.

A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos [...] O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hódos*), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas.¹⁶⁸

O ponto de apoio é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que vem, que emerge do fazer. Tal primado da experiência direciona o trabalho da pesquisa do saber-fazer ao fazer-saber, do saber na experiência à experiência do saber. Eis aí o “caminho” metodológico.¹⁶⁹

Não seria essa característica própria ao desenho? Do fazer-se na hora, de construir-se na medida em que é traçado? Da linha como percurso? O uso do chão e da montagem na feitura desses desenhos vem colaborar na construção dessa poética, que amapara-se sobre as condicionais do movimento, da inventividade e do improviso. Tal qual a errância, o desenho não prescinde de preparação, de ensaios; se faz na hora e lida com os acasos.

A última linha a ter sido desenhada é a última que poderia ter sido desenhada: mesmo essa última linha está em si mesma aberta a um presente que barra o ato de encerramento. Enquanto a pintura se desloca até a conclusão, o desenho prossegue, manifestando em suas linhas uma história de devir, em vez de uma imagem do ser.¹⁷⁰

No desenho como na vida, o que é feito, não pode ser desfeito. Trata-se, a cada momento, de um empreendimento arriscado, sem nenhuma garantia de como as coisas vão sair. Embora seja possível recuperar-se de erros, é impossível voltar e corrigi-los. Pode-se apenas prosseguir a partir de onde se está agora, deixando um rastro atrás de si como prova de onde se esteve.¹⁷¹

O desenho é um modo de descrição que ainda não rompeu com a observação. Ao mesmo tempo em que a mão que gesticula tira seus traços sobre uma superfície, o olho que observa é atraído pelas complicações labirínticas do mundo da vida, produzindo um senso de suas formas, proporções e texturas, mas acima de tudo de seus movimentos – da dinâmica geradora de um mundo em formação.¹⁷²

¹⁶⁸ PASSOS e BARROS, 2015. P. 17

¹⁶⁹ Ibidem. P. 18

¹⁷⁰ INGOLD, 2015. P. 316

¹⁷¹ Ibidem. P. 319

¹⁷² Ibidem. P. 321

Desenhar, compor ao chão – como fazem a maior parte das crianças – é de certa maneira visualizar um universo em maquete, em miniatura, para logo depois tocá-lo. Agachar, levantar e movimentar-se sobre ou ao redor do desenho, compondo com as folhas soltas de papel, permite uma alternância nos modos de visualização de cada traço marcado. Por ora fixamos nosso olhar sobre determinado detalhe, nos aproximando dele; por outra, devemos nos afastar para compreender o que se passa como um todo na composição que aos poucos toma forma. Entre *zoom in* e *zoom out* acompanhamos o movimento do corpo, do desenho, do espaço que os comporta.

Destacamos a seguir pequenos trechos de *Parque das Ruínas*, livro da escritora carioca Marília Garcia:

[...]
às vezes a leitura é um jogo de escala:
é preciso se aproximar a ponto de perder o todo
mas outras vezes é preciso se afastar muito do texto [...] ¹⁷³

[...] assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa de falar* – como aqui eu tento falar – e ao mesmo tempo como uma *tentativa de testar o mundo* sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta:

objeto e sujeito se entrelaçam
repensando as discontinuidades[...] ¹⁷⁴

Marília nesses trechos reflete sobre as condições de aproximação e afastamento na compreensão e realização de um texto, de uma escrita que emerge desses dois modos de se relacionar com o que está a surgir sobre seus olhos. As “descontinuidades” de que fala a escritora estão relacionadas aos entrelaçamentos possíveis entre o sujeito produtor e o objeto que se propõe a criar. Como em um jogo de acolher e repulsar, obra e autor se entremeiam em um embate que possibilita outros modos possíveis de existência através do movimento contínuo.

A reflexão de Marília sobre as distâncias possíveis ao ato de produzir são acompanhadas de fotografias da artista americana Rose-Lynn Fisher¹⁷⁵. Uma de suas séries fotográficas, intitulada *The Topography of Tears (A topografia das lágrimas)*, nos mostra imagens que em

¹⁷³ GARCIA, 2018. P. 32

¹⁷⁴ Ibidem, P. 64

¹⁷⁵ Rose-Lynn Fisher nasceu no ano de 1955, em Mineápolis nos EUA.

um primeiro olhar parecem extraídas de uma visão aérea. Composições abstratas que assemelham-se a campos da terra captados pela lente de um satélite. No entanto, é pelo título que temos a pista dos referenciais de cada imagem.

The Topography of Tears são imagens de lágrimas colocadas ao microscópio e aumentadas dezenas de vezes. O interesse de Rose residia na tentativa de compreender se existiria diferenças entre lágrimas de tristeza, de felicidade, de amor, etc. A partir de um procedimento simples, de “mergulhar” no interior dessas lágrimas, a artista trabalha com as possíveis distâncias de observação. Atira-se na intimidade, no interior invisível ao olho, e extrai dele imagens que parecem ao longe campos devastados, terrenos capturados do alto.

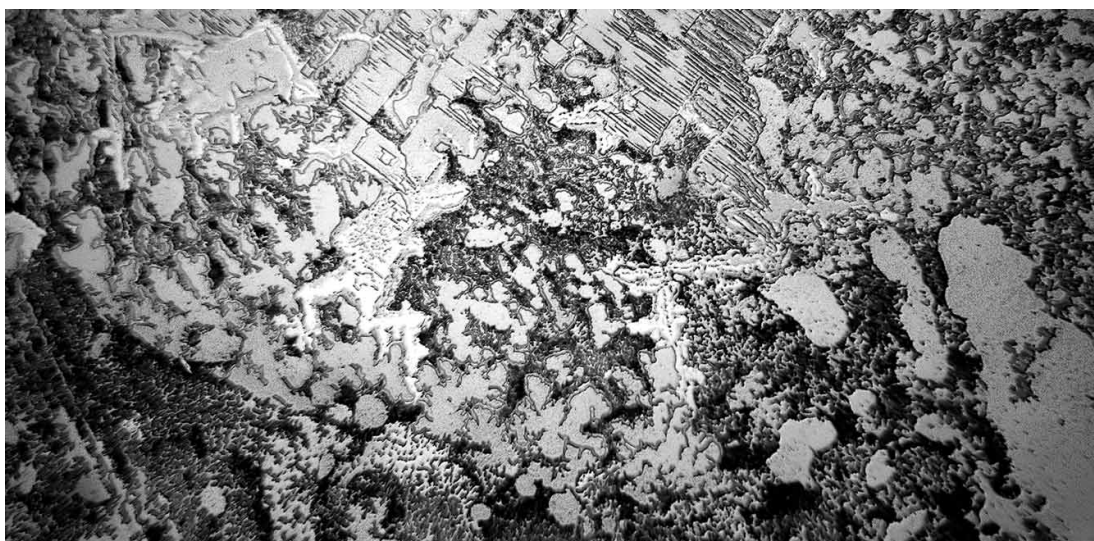


FIGURA 52 - Foto da série *The Topography of Tears*

A realização dos desenhos de *Chão de Passagem* brinca também com esses jogos do olhar, propondo miradas mais próximas somente a uma folha, um detalhe, ao mesmo passo que visa uma abertura do campo de visão para compreender como cada fragmento se relaciona com outro nas colunas e fileiras que se desenhavam.

Os gestos de fragmentação e explosão da composição são constantemente levados ao extremo na realização desses desenhos. O processo se dá da seguinte maneira: as folhas no formato A4 são coladas umas às outras a partir de uma tira que se encontra em seu verso. Esse processo de montagem vai construindo um papel maior, feito a partir desses fragmentos, de tamanhos variados a partir de quantas páginas decidimos colocar lado a lado. Logo, desenha-se sobre

esse papel maior, sobre essa “colcha de retalhos”. No próximo passo, cortam-se as tiras do verso que ligam tais papéis, explodindo a composição, fragmentando o desenho maior. Assim, o jogo inicia-se: com os papéis novamente em formato A4 buscamos compor um novo desenho, como quebra-cabeças, como peças de encaixe.

Para trabalhar com tais desenhos “é preciso aprender a ficar submerso por algum tempo”¹⁷⁶, a se movimentar seguindo as pistas de cada nova junção proposta. Penetrar e sair. Observar de longe e logo abaixar para tocar. O chão é esse espaço fixo, duro, que por vezes parece não ter limites. Trabalhar com os desenhos ao chão possibilita que ele de certa forma capte ou coopte todo o espaço ao redor, como um tapete mágico que puxa tudo para dentro de si. O desenho ao chão como uma manta magnetizada que tudo atrai para seu centro: a arquitetura, os móveis da casa ou do ateliê, o próprio corpo. Um desenho que chama pela lei da gravidade onde tudo pode repousar, cair sobre ele. Arena de lutas e pista de dança.

Ao agacharmos, posicionados nesse lugar intermediário, entre terra e céu, nossa atenção ao que se passa na movimentação de cada folha de papel torna-se mais complexa, elabora um sentido construtivo da imagem que dá-se por vezes pelo seu oposto: pela destruição, descontinuidade e fragmentação compositiva. É necessário então uma atenção aberta ao acaso, que permita os encontros e não busque de imediato os fins do processo.

¹⁷⁶ PUCHEU, 2013. P. 12



FIGURA 53 - Fotos ilustrativas do processo de composição dos desenhos da série *Chão de Passagem*

Essa atenção aberta, sem focalização específica, permite a captação não apenas dos elementos que formam um texto coerente e à disposição da consciência do analista, mas também do material “desconexo e em desordem caótica”.¹⁷⁷

A atenção não busca algo definido, mas torna-se aberta ao encontro. Trata-se de um gesto de deixar vir (*letting go*). Tanto a atenção a si quanto o gesto atencional de abertura e acolhimento ocorrem a partir da suspensão. Sendo assim, a suspensão, a redireção e o deixar vir não constituem três momentos sucessivos, mas se encadeiam, se conservando e se entrelaçando.¹⁷⁸

A atenção a si é, nesse sentido, concentração sem focalização, abertura, configurando uma atitude que prepara para o acolhimento do inesperado. A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso.¹⁷⁹

Se colocadas lado a lado, efetivamente coladas umas às outras, as folhas que compõem esses desenhos não se ajustam por sobreposição, mas por justaposição. Não cedem espaço de seu todo para outro colocar-se por cima, mas ajustam-se pelas beiradas, pelas quinas, fazendo parte de um mesmo corpo. Corpo esse do desenho, que por compor-se de fragmentos, assimila tempos e materialidades distantes. Uma folha de papel de anos atrás é colada a outra realizada no mesmo dia. Dobra do tempo e do espaço. Mapa que se abre e se fecha colocando em contato territórios a princípio afastados.

As ruas, constituindo-se também de elementos de períodos distintos, encontram-se nesses desenhos como metáfora. O urbanismo cartesiano implicado na maioria das grandes cidades propõe um esquadrinhamento do espaço através de retas e traçados objetivos que impõem um certo modo de habitar, um determinado modo de nos movimentar. As colunas e fileiras que compõem esses desenhos, também retas e objetivas se ajustam como comentário sobre a criação desse espaço. Ao traçado duro e objetivo da grade que se forma, cabe ao corpo através do movimento rompê-la.

A errância é colocada aqui como prática mesma de deslocamento, uma vez que na realização dos desenhos há uma distância considerável que se percorre pelas suas bordas, pela habitação daquele território que pode levar meses até a conclusão da composição final. Da mesma forma, a errância é proposta como gesto poético, quando rompe com a estrutura pré-

¹⁷⁷ KASTRUP, 2015. P. 33

¹⁷⁸ Ibidem. P. 38

¹⁷⁹ Ibidem. P. 39

estabelecida das folhas para compor novas imagens, tal qual um pedestre que vira ao seu desejo determinada esquina sem saber muito bem seu destino.

Nesse sentido, sujeito e objeto se constroem mutuamente, acompanhando os processos de formação em dupla, um a partir do outro. Caminhar na cidade ou elaborar tais desenhos por essa prática, colabora na construção de um pensamento movente, na constituição de um “aprendiz-cartógrafo-desenhista” sempre disposto à abertura.

É preciso, então, considerar que o trabalho da cartografia não pode se fazer como sobrevoos conceituais sobre a realidade investigada. Diferentemente, é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam.¹⁸⁰

Não se trata, portanto, de uma pesquisa sobre algo, mas uma pesquisa com alguém ou algo. Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele. Mas sabemos que o processo de composição de um território existencial requer um cultivo ou um processo construtivo. Tal processo coloca o cartógrafo numa posição de aprendiz, de um aprendiz-cartógrafo. Nesse processo de habitação de um território, o aprendiz-cartógrafo se lança numa dedicação aberta e atenta. Diferente de uma pesquisa fechada, o aprendiz-cartógrafo inicia sua habitação do território cultivando uma disponibilidade à experiência.¹⁸¹

A montagem dos desenhos propõe em última análise a possível criação de algo novo, de algo surgido no cerne do desenho e no entanto não previsto. Os encaixes entre uma folha e outra, e os consequentes cortes realizados na composição da estrutura organizada, estimulam a criação a partir de um contínuo repleto de interferências, pausas e desvios. O jogo das combinações possíveis inventa de forma lúdica um outro espaço para habitar, outras formas de percorrer a cidade, outros modos de pensar pelo desenho.

Diferente de *descobrir*, o *inventar* é muito mais o jogo de construir pela combinação, é muito mais o verbo que impulsiona a brincadeira de criar, encaixando peças, movimentos, informações e pensamentos, numa estética da invenção.¹⁸²

A imaginação que corre livre encontra surpreendentes possibilidades de arranjos e de combinações, mesmo que haja uma prévia e explícita determinação dos roteiros metodológicos. Esses não são a garantia do que está por vir. Metodologias não garantem o “encontro”, o arranjo, a combinação e a interpretação. São apenas um caminho. A liberdade do jogo é exatamente o que faz do encontro – da interpretação, da leitura – o resultado de uma busca lúdica e criativa.¹⁸³

¹⁸⁰ ALVAREZ E PASSOS, 2015. P. 131

¹⁸¹ *Ibidem*. P. 135

¹⁸² HISSA, 2002. P. 126

¹⁸³ *Ibidem*. P. 161



FIGURA 54 - Um dos desenhos que compõem a série Chão de Passagem.

Considerações finais

Chegamos até aqui tendo apresentado o percurso desenvolvido ao longo desses dois anos, os caminhos e desvios que compuseram boa parte da pesquisa como um todo. Vias abertas no emaranhado de questões que uma pesquisa acadêmica acaba por levantar. Chegamos e no entanto gostaríamos de continuar caminhando, traçando outros rumos, percorrendo outras ruas.

O presente trabalho buscou apontar e elucidar possíveis formas em que o deslocamento, a errância do corpo pela cidade, pôde contribuir com um fazer artístico; seja pela relação direta que se pode estabelecer a partir de imagens concretas retiradas da urbe, ou de modo mais aberto e fluido, em como o movimento, instaurado como processo, intuito e procedimento colaborou na construção de uma poética mais ampla.

Para isso tomamos como referência alguns trabalhos e ações artísticas que se desenvolveram desde o final do séc. XIX e reverberam até os dias de hoje em outras práticas. Buscamos evidenciar assim, um legado deixado por tais artistas, que hoje ao serem assimiladas de modo inventivo e aberto continuam a apontar questões relevantes para pensarmos a relação do corpo com a cidade, do movimento espacial que fazemos na urbe e como ela se projeta.

De mesmo modo, buscamos apontar trabalhos artísticos que somaram à pesquisa outras reflexões que não somente às determinadas pela movimentação nas ruas. Assim, buscou-se trazê-las para mesa de trabalhos como referências outras, para que pudessem ser ali colocadas lado a lado, experimentando com elas formas distintas de associação, manipulação e aproximação de seus universos poéticos.

Os trabalhos apresentados e discutidos, em conjunto com as reflexões colocadas anteriormente, buscaram dar conta da imersão em um fazer artístico. Se optamos tomar alguns rumos, assumindo alguns riscos ou desvios, é porque sabemos que seria impossível registrar ou dar conta de um apanhado geral sobre todas as práticas que usufruíram da errância como ponto de interesse. Fizemos da maneira mais sincera, trazendo para perto aquilo que de fato nos tocou, que de fato operou mudanças significativas nos modos de encarar a pesquisa.

Se outras reflexões e referências ainda permaneceram de fora desse texto central, assumimos pois, a possibilidade do leitor, de agora com ele em mãos, realizar outros arranjos e relações a seu modo, ao que para ele faça-se relevante. A caminhada, o trajeto que se desenha, a errância que se propõe, é sempre inicialmente percebida de forma individual, pela singularidade de cada corpo posto em movimento.

A partir daí, com as experiências e questionamentos recolhidos ao longo do caminho é que ele, caso se interesse – como interessa a esse projeto – possa então buscar compartilhamento. Acreditamos aqui, que o texto em sua qualidade generosa de se direcionar ao outro – como foi brevemente apontado – faz bem esse papel, assumindo seu lugar como ponto de vista singular, mas que todavia possibilita a abertura de novos caminhos ao outro.

Na tentativa ainda de expandir os questionamentos aqui apresentados, sem que o projeto a partir desse momento encerre-se, buscamos em um segundo momento apresentar os trabalhos em uma exposição. A denominamos como conclusiva apenas por força do hábito, por uma

convenção. Sabemos, e assim desejamos, que antes de fechamento, ela se torne abertura, ponto de contato entre uma pesquisa artística-acadêmica e o público em geral.

Expor as obras produzidas nesse período (2017-2019) torna-se então parte do programa ensejado pelo projeto, buscando tocar outros modos de fazer e apresentar um trabalho acadêmico. Acreditamos sobretudo na potência da arte, em contato com o outro, de revistar e olhar o mundo por outro viés, de expandir um olhar para o mundo que se desloque constantemente, construindo um pensamento mais crítico, afetivo e envolvido com as coisas ao nosso redor.

Acreditamos ainda, que expor os resultados desse trabalho publicamente é de extrema importância na construção de laços com outros agentes que escapem de uma certa clausura acadêmica; possibilitando, por sua vez, que pessoas ainda não estimuladas por esse universo tornem-se interessadas e comprometidas com um ensino em arte também exercitado pela prática, pela experiência física e plástica desse fazer.

Juntamente com os trabalhos realizados, a exposição prevê em seu calendário a realização de uma oficina. Esse exercício propõe alargar ainda mais os contatos dessa pesquisa e trazer para perto do processo artístico e seus interesses pessoas que talvez até então não tenham familiaridade com tais assuntos.

As atividades que concluem esse trabalho foram todas realizadas no espaço cultural Mamacadela, situado na rua Pouso Alegre, 2048, no bairro de Santa Tereza em Belo Horizonte, nas seguintes datas:

- 18 de Maio, sábado – abertura da exposição com os trabalhos aqui discutidos
- 25 de Maio, sábado – realização da oficina *Escrita, desenho e cidade*. Ministrada juntamente com a Clarice Lacerda. Aberta ao público mediante inscrição gratuita.
- 31 de Maio, sexta-feira – defesa da dissertação.

Conclui-se assim, a partir do fechamento desse texto e consequente realização de tais eventos, que o projeto destine-se ao outro, colaborando na percepção de uma cidade mais sensível, mais envolvida com o fazer artístico em sua complexidade. Os passos aqui iniciados, desenvolvidos nos trabalhos e no texto, podem agora alcançar outros pés. Colaborarem em alguma medida na construção de caminhos singulares e cidades próprias, sensíveis. O fazer artístico como errância como algo que está por vir, em constante movimento. A trilha que se abre sem saber seu destino é feita por vezes pelo olhar alheio.

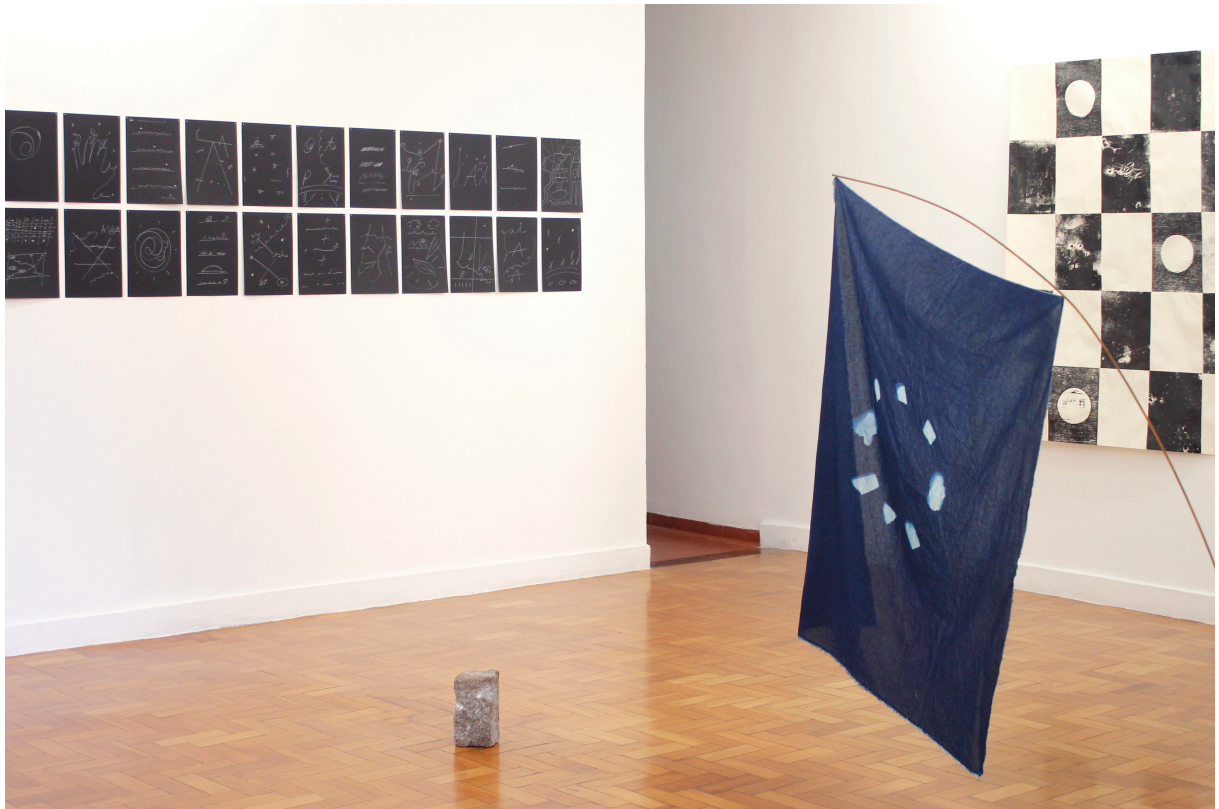


FIGURA 55 – Vista parcial da exposição Chão de Passagem.



FIGURA 56 – Vista parcial da exposição Chão de Passagem.



FIGURA 57 – Oficina ministrada com Clarice Lacerda durante a exposição.



FIGURA 58 – Oficina ministrada com Clarice Lacerda durante a exposição.

Referências bibliográficas:

ABREU, Elane. *A ruína e a força histórico-destrutiva dos fragmentos em Walter Benjamin*. Cadernos Walter Benjamin (UECE), v. 9. 2012.

ADORNO, T. W. *O ensaio como forma*. São Paulo: Ática, 1994.

ALVAREZ, Johnny e PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. In: Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade/orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015. P.131-149

AUGÉ, Marc. *As formas do esquecimento*. Almada: Íman Edições, 2001.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução Márcia ValériaMartinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARTHES, Roland. *Variações sobre a escrita*, In BARTHES, Roland. Inéditos, I: teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. [Obras Escolhidas, vol. I].

BENJAMIM, Walter. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997. 5.ed.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BERQUE, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Champ Vallon, 1994. Apud. BARTALINI, Vladimir. NATUREZA, PAISAGEM E CIDADE. In: PÓS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP/Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Comissão de Pós-Graduação – São Paulo: FAUUSP, v. 20, n. 33, jun. 2013. P.36-48.

BERNARDES, Maria Helena; SEVERO, André. *Dilúvio*. Belo Horizonte: JA.CA, 2011.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*. Revista Brasileira de Educação no19, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante: por um estética da globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRITO, Ronaldo. *Frequência Imodulada*. In: _MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Orgs). *Cildo: estudos, espaços, tempos*. São Paulo: Ubu Editora, 2017. P. 162-165.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHO, Flávio de. *Experiência no 2: Realizada sobre uma procissão de Corpus-Christi. Uma possível teoria e uma experiência*. Original de 1931. Rio de Janeiro: Nau editora, 2001.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 1 – Artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Rio de Janeiro: Organizacao Simoes, 1952.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*, Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE G. e GUATTARI F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia – Vol.4*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou o Gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

FLUSSER, Vilém. *A escrita- Há futuro para escrita?* São Paulo: Annablume, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin; rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012 – p. 27-38.

GARCIA, Marília. *Parque das Ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GEHL, Jan. *Cidade para pessoas / Jan Gehl*; tradução Anita Di Marco. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GINZBURG, Jaime. *A interpretação do rastro em Walter Benjamin*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG; Jaime. *Walter Benjamin; rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012 – p.107-132.

GLOOWCZEWSKI, Bárbara. *Devires Totêmicos – cosmopolítica dos sonhos*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONDAR, J. O. *Lembrar e esquecer – desejo de memória*. In: GONDAR, J.; COSTA, I.M.. (Org.). *Memória e Espaço*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, v. , p. 35-43.

HERRMANN, Dudude. *Caderno de Notações: A poética do movimento no espaço de fora*. Belo Horizonte: Dudude, 2011.

HERZOG, Werner. *Caminhando no gelo*. Trad. Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

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

JAQUES, Paola Berenstein. (Org.) *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012

KASTRUP, Virgínia. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia*. – Porto Alegre: Sulina, 2015. P.32-51.

KLINGER, Diana. *Literatura e ética: Da forma para a força / 1a ed.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LABBUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. Tradução Sérgio Maduro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores, 2005.

MARQUEZ, Renata Moreira. *Geografias portáteis [manuscrito]: arte e conhecimento espacial*. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Instituto de Geociências, 2009.

MARICONDA, L. F. *Brassai: poéticas visuais e trajetórias urbanas*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. *Estratégias da arte em uma era de catástrofes*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

PASSOS, Eduardo e BARROS, Regina Benvvides. *A cartografia como método de pesquisa-intervenção*. In: *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015. P.17-31.

PEIXOTO, Nelson. Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo: Editora Marca D' Água, 1996.

PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Traduzido por Ivo Barroso. Prefácio de Ricardo Luis Silva. São Paulo: G. Gili, 2016.

POE, Edgar Allan. *O homem das multidões*. In: *Ficção completa, poesia e ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PRYSTHON, Ângela. O Cosmopolitismo e as Cidades: transitando por velhos e novos conceitos. Disponível na Internet <<http://www.eca.usp.br/associa/alaic/boletin18/comunicacionyciudad/AngelaPrysthon.htm>>. Acessado em 02.04.2019.

PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano / Alberto Pucheu*. Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2013.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

RODRIGUES JUNIOR, Luiz Rufino. *Pedagogia das encruzilhadas*. In: *Revista Periferia*, v.10, n.1, p. 71 - 88, Jan./Jun. 2018.

ROLNIK, Raquel. *Que é cidade*. São Paulo, Brasiliense, 1995.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

_____. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

SANTOS, Antonio Bispo. *Somos da terra*. *PISEAGRAMA*, Belo Horizonte, número 12, página 44 - 51, 2018.

SANTOS, Milton. *Técnica, Espaço, Tempo*. São Paulo: Edusp, 2008.

SARDUY, Severo. *Escrito sobre um Corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SEVERO, André. *Consciência errante*. São Paulo: Escrituras Editora, 2004.

SMITHSON, Robert. *Um Passeio pelos Monumentos de Passaic*, Nova Jersey. 1967. Trad. Agnaldo Farias In: Espaço & Debates v. 23, São Paulo, NERU, 2003. p. 121-129.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.