

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

CAMMILA REGO FERREIRA

DESLOCAMENTOS COMO POÉTICA:
O CAMINHAR ATRAVÉS DAS NARRATIVAS

Versão Corrigida

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

DESLOCAMENTOS COMO POÉTICA:
O CAMINHAR ATRAVÉS DAS NARRATIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, como requisito parcial para realização da defesa de Mestrado, na linha de pesquisa: Produção e circulação da arte.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Hunold Lara

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Fd Ferreira, Camilla Rego
 Deslocamentos como poética: O Caminha através das
Narrativas / Camilla Rego Ferreira; orientador Arthur
Hunold Lara - São Paulo, 2021.
 82 f.

 Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação
Interunidades em Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Estética e História da Arte.

 1. arte contemporânea. 2. estética. 3. caminhar.
4. deslocamentos. 5. derivas. I. Lara, Arthur Hunold,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do(a) orientador(a)

Nome do(a) aluno(a): Cammila Rego Ferreira

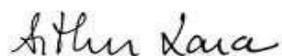
Data da defesa:

17/11/2021

Nome do Prof(a). orientador(a): Arthur Hunold Lara

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 17/01/2022



Assinatura do(a) orientador(a)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Estética e História da Arte.

Banca Examinadora:

Profa. Dra.: Arthur Hunold Lara

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Profa. Dra.: Katia Canton Monteiro

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr.: Tiago Mesquita

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento:

Prof. Dr.: Sonia Marta de Carvalho Salcedo Del Castillo

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro

Julgamento:

Para meu irmão e melhor amigo, Leonardo

Mais do que os laços de sangue, construímos juntos uma relação de profundo companheirismo. Obrigada por ser quem primeiro me incentivou a dar início a esta pesquisa. Por estar sempre ao meu lado, apoiar, compartilhar e aconselhar, desejo que você conquiste tudo o que ousar sonhar!

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Arthur Hunold Lara por acreditar nas minhas ideias e apoiá-las, por proporcionar o desenvolvimento do grupo de pesquisa Nébula, no qual, junto com minhas colegas orientandas, conseguimos criar um espaço de troca e parceria. Agradeço a Neusa e ao Paulo, que fazem um trabalho impecável à frente da secretaria do Programa do PGEHA, obrigada pela paciência, apoio e por estarem sempre dispostos a ajudar. Meu agradecimento também à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa que possibilitou a concretização da dissertação.

Aos meus pais, meu profundo agradecimento e reconhecimento, que deixaram de ter para me dar, sem vocês nada disso seria possível. Minha mãe Helena, obrigada pelo apoio incondicional, por acreditar em mim e me incentivar a todo momento, se hoje estou aqui é porque você sempre esteve o meu lado. Ao meu pai, por me incentivar a ser melhor, espero que hoje eu esteja a par do que imaginou, e que juntos, a gente continue encontrando nossas semelhanças.

Agradeço imensamente aos irmãos Jéssica e Gilberto que me acolheram quando mudei para São Paulo, foi no lar de vocês que dei o primeiro passo para esta pesquisa; e ao Francisco Eduardo, também por me acolher em sua casa, ser minha família estendida e proporcionar o ambiente para que eu pudesse estudar tranquilamente.

Obrigada a todos que de alguma forma estiveram ao meu lado durante esse percurso; à Lívia, por me apresentar aos textos bíblicos e ser minha principal companhia nesses tempos de quarentena, nossa convivência me fez evoluir intelectualmente e sou muito grata; à Mariana, amiga recente, mas a qual pude

recorrer nos momentos de necessidade; às minhas amigas Camila e Fernanda que mesmo longe estão presentes. Agradeço também ao Pedro, pelas trocas na reta final da pesquisa.

Por fim, gostaria de exaltar aqueles que escolhem pesquisar ou fazer da pesquisa um ofício, o caminho é árduo, mas necessário. Meu reconhecimento e admiração aos professores e mestres que tive, e a todos que fazem do ensino uma escolha de vida.

RESUMO

Deslocamentos como poética: O Caminhar através das Narrativas propõe a investigação dos deslocamentos na arte contemporânea a partir das práticas do caminhar. Sob um viés poético, utilizando uma miscelânea de recursos intrínsecos ao caminhar, o trabalho busca relacionar a experiência do artista ao se movimentar no espaço com diferentes narrativas que abordam o tema. O primeiro capítulo, relaciona a construção de mito e sua importância para o desenvolvimento de narrativas sobre o caminhar, apresentando histórias e personagens que têm em comum o caminho como contexto simbólico e filosófico. Em seguida, observa-se como o caminhar passou a ser adotado como prática estética e movimento artístico. O segundo capítulo, discorre, a partir de uma perspectiva curatorial, sobre obras e artistas que praticam o caminhar, e como estes se associam com elementos do caminhar, designados como alegorias, como: rastros e marcações pelo caminho; símbolos: o círculo e a espiral, representativos da psique humana como símbolos universais e das relações do homem com a paisagem; e as peregrinações, travessias, procissões e errâncias, que buscam as semelhanças entre a experiência do caminhar e os processos – inclusive poéticos - que envolvem os percursos.

Palavras-chave: arte contemporânea; estética; caminhar; deslocamentos; derivas.

ABSTRACT

Displacements as Poetics: Walking through Narratives proposes the investigation of displacements in contemporary art based on walking practices. Under a poetic perspective, using a miscellany of resources intrinsic to walking, the work seeks to relate the experience of the artist in moving through space with different narratives that address the theme. The first chapter relates the construction of myth and its importance to the development of narratives about walking, presenting stories and characters that have the path in common as a symbolic and philosophical context. Next, it is observed how walking came to be adopted as an aesthetic practice and artistic movement. The second chapter discusses, from a curatorial perspective, about works and artists who practice walking, and how these are associated with elements of walking, designated as allegories, such as: tracks and markings along the way; symbols: the circle and the spiral, representative of the human psyche as universal symbols and of man's relations with the landscape; and pilgrimages, crossings, processions, and wanderings, which seek the similarities between the experience of walking and the processes - including poetic ones - that involve pathways.

Keywords: contemporary art; aesthetics; walking; displacements; drifts.

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	9
II.	NARRATIVAS DO CAMINHAR	15
2.1.	O caminhar e o mito.....	16
2.2.	O caminhar e a estética.....	30
III.	POÉTICAS DO CAMINHAR	35
3.1.	As alegorias.....	35
3.2.	Rastros e Marcações.....	38
3.3.	Símbolos: Círculo e Espiral.....	55
3.4.	Peregrinações, Travessias, Procissões e Errâncias.....	65
IV.	CONCLUSÃO	89
V.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	95

I. INTRODUÇÃO

Deslocamentos como poética: O Caminhar através das Narrativas relaciona a construção narrativa de mito e uma miscelânea de histórias e personagens que envolvem o caminhar para investigar as semelhanças com as poéticas de deslocamento na arte contemporânea a partir do desenvolvimento da experiência do artista ao se movimentar caminhando. A partir de um viés poético e de livre associação, relaciona os deslocamentos na produção artística contemporânea e os processos oriundos das experiências que envolvem o caminhar na arte, associados ao ato de andar, designados como alegorias: marcações e rastros do percurso, o uso de símbolos universais, as peregrinações, travessias, procissões e errâncias.

Durante o desenrolar da pesquisa teórica, o estudo das práticas do caminhar fez emergir uma curiosidade por diferentes histórias que discorriam sobre o tema, Ao aprofundar a leitura sobre o caminhar, em “Novas Derivas” de Jacopo Crivelli Visconti, “Walkscapes - O Caminhar Como Prática Estética” de Francesco Careri e “A história do Caminhar” de Rebecca Solnit, observou-se a repetição de elementos simbólicos e narrativas mitológicas, que atribuíam ao caminhar sentidos ainda mais interessantes do que os vislumbrados anteriormente.

Ao pesquisar algumas das histórias da humanidade, encontrou-se a importância do movimento primordial, designado aqui como o ato de andar, o qual compreende-se como um dos fatores fundamentais para as primeiras migrações. Nesse sentido, observou-se a necessidade de estudar o comportamento do homem paleolítico e das sociedades chamadas pré-históricas e seus reflexos na organização social, pelo historiador Yuval Noah Harari. A partir daí, buscou-se relacionar, as obras e práticas artísticas do caminhar com narrativas como as bíblicas, mitológicas, simbólicas, contos de fadas, entre outras. A pesquisa sobre o conceito de mito também se tornou

fundamental, pois conforme será observado adiante, contribuíram e continuam a contribuir fortemente para a construção narrativa de nossa sociedade, como pode ser visto no pensamento de Mircea Eliade e de Joseph Campbell. De certa forma, esta dissertação busca entrelaçar interesses: o desenvolvimento do caminhar a partir das migrações e o desenvolvimento da ideia de mito enquanto narrativa.

As referências acima citadas representam uma costura da pesquisa, uma metodologia encontrada para amarrar os significados intrínsecos às práticas do movimento primordial. Estas são, com efeito, parte do arcabouço teórico utilizado para que fosse possível construir as "alegorias" que sinalizam e categorizam a pesquisa curatorial – Rastros e Marcações; Símbolos: Círculo e Espiral; Peregrinações, Travessias e Errâncias.

Assim, a pesquisa propõe uma abertura para a reflexão sobre a frequente presença de contextos simbólicos nas práticas de deslocamentos na arte contemporânea, estabelecendo assim, pontos de semelhança entre artistas e obras que exercem ou exerceram o caminhar enquanto deslocamento do corpo no espaço.

Com as disciplinas cursadas durante o mestrado houve a ampliação do objeto de estudo incluindo a análise de aspectos como transformações na comunicação, tecnologia e meio ambiente. Assim, no contexto da pesquisa, o espaço passou a ser, além de um meio expositivo, um veículo de experimentação para as manifestações da arte que nele se movimentam. Deste modo, foi escolhido buscar apresentar um panorama das práticas do caminhar.

Especialmente no momento socioeconômico e político experimentado no Brasil, uma pesquisa deve exercer sua função basilar de contribuir para a reflexão de forma ativa e propositiva, afinal, apostar na observação apurada do presente é primordial para ajudar a construir futuros possíveis.

A partir da reflexão sobre problemas e obstáculos que percebemos ao nos locomover e diante do vertiginoso crescimento populacional, da falta de políticas públicas e dos jogos de poder que insistem em operar no campo da individualidade, o corpo se encontra em contínua transformação, um organismo vivo e impermanente, que se alimenta, se adapta, se reproduz.

Nesse sentido, os questionamentos acerca da mobilidade e de suas transformações na paisagem e no espaço se afluíram e deram origem à produção de uma videoarte, conforme descrito a seguir:

No ano de 2016, na iminente inauguração do VLT - Veículo Leve Sobre Trilhos na cidade do Rio de Janeiro, realizei minha primeira experimentação de trajeto documentado em vídeo, utilizando a bicicleta como corpo-veículo.

A experiência teve como objetivo questionar as relações entre deslocamento, meio ambiente, paisagem e políticas públicas adotadas pelo Estado. O chamado VLT - Veículo Leve sobre Trilhos - foi inaugurado na cidade do Rio de Janeiro integrando a operação urbana do Porto Maravilha, como um modelo sustentável de transporte. Movido a eletricidade, contribuiria para preservar a identidade do Rio ao oferecer a opção de Alimentação Pelo Solo (APS), com energia captada por meio de um terceiro trilho instalado entre os trilhos de rolamento do trem, dispensando o uso de fiação aérea.

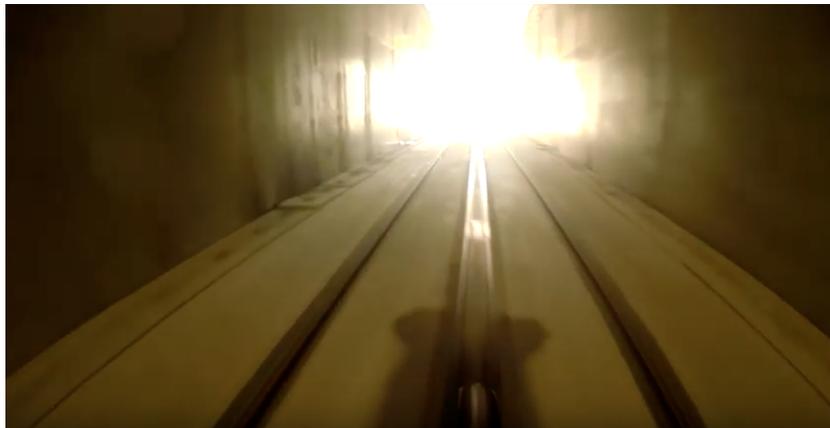
A implantação teve um custo de R\$ 1,157 bilhão, sendo R\$ 532 milhões com recursos federais do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) da Mobilidade, e R\$ 625 milhões viabilizados por meio de uma parceria público-privada (PPP) da Prefeitura do Rio.¹

Embora recorra-se ao manto da sustentabilidade para justificar o empreendimento bilionário, houve falta de planejamento na integração com outros meios de transporte, como o metrô, trem, e veículos sustentáveis, como a bicicleta. A construção da via do VLT, uma espécie de ciclofaixa com trilhos, exclui categoricamente a existência de ciclistas e deste meio de transporte.

Do percurso realizado e documentado, foi produzido uma videoarte, dando início ao escopo desta pesquisa:

O corpo infiltrado no espaço-tempo da urbe suplicando por cumprir com seu propósito mais primordial, estar em movimento. Fluído, diante o massacre da permanência, das barreiras que parecem intransponíveis, invisíveis, que nos distanciam uns dos outros e de nós mesmos. O corpo-molécula-urbana resiste em estado entrópico, líquido, preenchendo os circuitos vazios, se ramificando em teias territoriais, criando trajetos, em paralelas, perpendiculares, retas, curvas e entranhas (FERREIRA, 2018).

¹ Fonte: <https://www.vltrio.com.br/#/transparencia>, Acesso em: 30 jul. 2018.



Fotos: Still do filme Veículo Leve Sob Trilhos. Camilla Ferreira
<https://www.youtube.com/watch?v=7LkSgy3DhIA>, Acesso em: 30 jul. 2018.

O aprofundamento nas poéticas dos deslocamentos foi intensificado em 2016 com a minha mudança do Rio de Janeiro para São Paulo e ingresso na USP. Durante o ano de 2018, morei no bairro de Santo Amaro e cerca de três vezes por semana realizava o trajeto ida e volta entre o campus Butantã e a zona sul da cidade.

O percurso tinha início com uma caminhada de 15 minutos até o metrô Alto da Boa Vista (Linha Lilás). De lá seguia para o sul da cidade, com destino à estação Santo Amaro, na qual realizava a integração com a CPTM, linha de trem, fazendo o trajeto até a estação Cidade Universitária. Nesta estação, cerca de 10 minutos de caminhada até chegar ao campus Butantã, onde era possível pegar um ônibus circular, ou, nos casos de aulas no PGEHA, caminhar por mais 25 minutos. O tempo de percurso para cada perna era de aproximadamente 1 hora e 40 minutos, somando mais 3 horas de locomoção total em cada dia.

Durante esse período ficou clara a percepção de que um mesmo trajeto, mesmo percorrido diversas vezes, jamais será igual. A experiência do deslocamento é sempre única; o tempo, a paisagem, o veículo, e até o nosso estado de espírito influenciam esta vivência. Como afirma Francesco Careri,

(...) o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo (CARERI, 2013, p. 32).

É nesse sentido que esta pesquisa encontra seu fundamento no campo estético: nas poéticas que se relacionam com o deslocamento, com o movimento do corpo e na apreensão do espaço e da paisagem.

II. NARRATIVAS DO CAMINHAR

*Para além da curva da estrada
Talvez haja um poço, e talvez um castelo,
E talvez apenas a continuação da estrada.
Não sei nem pergunto.
Enquanto vou na estrada antes da curva
Só olho para a estrada antes da curva,
Porque não posso ver senão a estrada antes da curva.
De nada me serviria estar olhando para outro lado
E para aquilo que não vejo.
Importemo-nos apenas com o lugar onde estamos.
Há beleza bastante em estar aqui e não noutra parte qualquer.
Se há alguém para além da curva da estrada,
Esses que se preocupem com o que há para além da curva da
estrada.
Essa é que é a estrada para eles.
Se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos
saberemos.
Por ora só sabemos que lá não estamos.
Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva
Há a estrada sem curva nenhuma.
s.d.*

Fernando Pessoa

2.1 O caminhar e o mito

É missão do artista penetrar o mais fundo possível naquele âmago secreto onde uma lei primitiva sustenta o seu crescimento. Que artista não desejaria habitar a fonte central de todo o movimento espaço-tempo (esteja ele situado no cérebro ou no coração da criação), de onde todas as funções extraem a sua seiva vital? Onde se esconde a chave secreta de todas as coisas? No ventre da natureza, na fonte original de toda criação?... Coração a palpitar, somos levados cada vez mais para baixo, em direção à fonte primordial.

Paul Klee

O ato de caminhar pode ser considerado como um movimento fundamental; comum a todos os seres humanos, está presente desde os primeiros passos até o fim da vida, quando o corpo passa a se despedir da existência até então conhecida. Mais do que um deslocamento espacial no sentido de ir e vir de um lugar para outro, o caminhar em sua essência representa a nossa conexão com o pulso do universo.

A experiência do caminhar tanto permite o deslocamento do corpo enquanto matéria, mas também nos coloca diante de uma compreensão particular da paisagem e dos percursos experimentados; como afirma Rebecca Solnit, andar é um “ato universal ao qual investimos significados muito pessoais e que, assim, confere sentido único para cada um de nós” (ANDRADE; LINKE, 2017, p. 16).

A história da origem da humanidade enquanto expansão geográfica advém da história do caminhar, pois são nas caminhadas que os territórios

conhecidos foram mapeados pelo homem primitivo e pela migração dos povos, onde foram realizados os trajetos intercontinentais que delinearão as moradas humanas em nosso planeta.

O caminhar faz sua história não somente no que se refere à expansão territorial; o caminhar também conta um pouco da história da humanidade. Através dos deslocamentos, os primeiros homens criaram narrativas que reverberam até os dias atuais. Afinal, o caminhar, em seu sentido simbólico, está intrinsecamente ligado à jornada, ao percurso que fazemos pela vida.

A história das origens da humanidade pode ser narrada junto à história do caminhar, e trata-se de uma história de migração dos povos, de intercâmbios culturais e religiosos que ocorreram ao longo de trajetos intercontinentais, "nas caminhadas dos primeiros homens que habitaram a terra que se deve o início da lenta e complexa operação de apropriação e de mapeamento do território" (CARERI, 2018, p. 44).

Segundo afirma o historiador Yuval Noah Harari,

Os caçadores-coletores dominaram não só o mundo dos animais, plantas e objetos à sua volta como também o mundo interno de seu próprio corpo e sensações (...) Moviam-se com um mínimo de esforço e ruído e sabiam como sentar, caminhar e correr da maneira mais ágil e eficiente. O uso constante e variado do corpo os tornava tão aptos quanto maratonistas (HARARI, 2015, p. 56-7),

Segundo o autor, o uso do corpo como veículo dos primeiros homens foi um dos fatores significativos para evolução da espécie humana, os Homo Sapiens começaram a se espalhar a partir da África Central pela península

Arábica e Eurásia, há aproximadamente 70 mil anos atrás, e há cerca de 45 mil anos, atravessaram o mar aberto e chegaram à Austrália Para Harari,

A maioria dos bandos sapiens vivia se deslocando, vagando de um lado para o outro em busca de alimento. Seus movimentos eram influenciados pela mudança das estações, pela migração anual de animais e pelo ciclo de crescimento das plantas. Eles costumavam viajar de um lado para o outro no mesmo território. (...) Essas perambulações foram o motor da expansão humana pelo mundo (ibid., p. 57).

Por sua vez, o historiador afirma que as conquistas territoriais se deram a partir de uma revolução cognitiva, quando uma série de mutações genéticas possibilitaram o desenvolvimento da comunicação através da linguagem. E acrescenta:

Podemos conectar uma série limitada de sons e sinais para produzir um número infinito de frases, cada uma delas com um significado diferente. Podemos, assim, consumir, armazenar e comunicar uma quantidade extraordinária de informação sobre o mundo à nossa volta.” (...) um humano moderno pode dizer aos amigos que esta manhã, perto da curva do rio, ele viu um leão atrás de um rebanho de bisões. Pode então descrever a localização exata, incluindo os diferentes caminhos que levam à área em questão. Com essas informações, os membros do seu bando podem pensar juntos e discutir se devem se aproximar do rio, expulsar o leão e caçar os bisões (ibid., p. 31).

O desenvolvimento da comunicação tornou possível uma melhor organização social, fato que hoje pode parecer simples, mas que teve importante papel para a expansão territorial das sociedades, como, por exemplo, ao possibilitar ser possível descrever uma localização com exatidão

ou discorrer sobre os trajetos e referências para chegar em determinado local, ou mesmo organizar milhares de pessoas em prol de um objetivo em comum.

Para Harari, mais do que a construção da linguagem, o fato que haveria de contribuir em definitivo para organizações sociais arcaicas foi o surgimento da ficção, em especial o dos mitos. Em suas palavras, "um grande número de estranhos pode cooperar de maneira eficaz se acreditar nos mesmos mitos" (ibid.,i p. 35). Nesse sentido, os mitos operam nos fundamentos que construíram a nossa sociedade; a cooperação entre pessoas existe porque estas partilharam e partilham de imaginários coletivos, sejam religiosos, políticos, financeiros; a existência de leis, justiça, direitos humanos; a arte, os deuses e o cosmo.

Pode-se dizer então que os mitos possuem uma importante função, a de revelar referenciais para todas as atividades humanas, sobretudo no que tange à nossa ancestralidade, que aqui podemos entender, a partir da nomenclatura de Mircea Eliade, como os "Entes Sobrenaturais". De acordo com este autor:

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje - um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no "princípio". (ELIADE, 2019, p. 16).

Mircea Eliade considera o mito como uma história sagrada que se manifesta através das percepções da realidade pelos seres humanos, de modo que se torna uma história "verdadeira" pelo fato de essa realidade passar a

existir a partir de sua concepção. O autor afirma ainda que o mito é “a narrativa de uma criação” ou “o tempo fabuloso do 'princípio’”.

Assim, o homem e nossa sociedade conforme conhecemos podem ser considerados nesta análise como resultado do mito e de seus desdobramentos: "o mito lhe ensina as "histórias" primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio modo de existir no Cosmo o afeta diretamente" (ibid., p. 16).

Joseph Campbell corrobora a mesma ideia ao afirmar que: "os símbolos da mitologia não são fabricados; não podem ser ordenados, inventados ou permanentemente suprimidos. Esses símbolos são produções espontâneas da psique e cada um deles traz em si, intacto, o poder criador de sua fonte" (CAMPBELL, 2010, p. 6).

A importância das primeiras narrativas enquanto histórias sagradas, combinadas à influência destas para a organização social das civilizações, tanto antigas como contemporâneas, encontram respaldo na afirmação de Eliade:

Pelo fato de relatar as gesta dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividade humanas significativas. Quando o missionário e etnólogo C. Strehlow perguntava aos Arunta australianos a razão porque celebraram determinadas cerimônias, obtinha invariante a mesma resposta: "Porque os ancestrais assim o prescreveram (ELIADE, 2019, p. 12).

Estas narrativas se transmitiram pela tradição oral e são até hoje representativas para a ideia de jornada existencial. Uma das mais antigas que

se tem conhecimento é a epopeia de Gilgámesh, descoberta na região mesopotâmica numa placa de argila em escrita cuneiforme, vindo a ser traduzida por volta de 1890 d.C por Sin-léqi-unnínni (c. século XIII-XII a.C.). A história conta a jornada do quinto rei de Úruk, uma antiga cidade da Suméria que passa por experiências existenciais marcantes, levando-o a compreender os limites da natureza humana que se impõem para todos os indivíduos, até para ele, Gilgámesh, filho de uma deusa.

Afirma um trecho da epopeia:

De início, após louvar os feitos tradicionalmente atribuídos a Gilgámesh, na condição de alguém que repôs o que foi destruído pelo dilúvio, apresentam-se os seus excessos como rei – o desafio constante aos jovens de Úruk para disputas e o direito de dormir a primeira noite com as noivas (ele antes, o marido depois). Essa desmedida, que deixa clara quanto sua natureza é superior à do comum dos mortais, leva a que os habitantes da cidade se dirijam aos deuses em busca de uma solução. Como resposta, decidem eles criar um companheiro à altura de Gilgámesh, do que se encarrega a deusa Arúru, que o faz usando de argila. Assim surge Enkídu, uma espécie de personificação do homem primitivo, que vive desnudo junto dos animais, com eles comendo relva e bebendo água na cacimba. Inteirado da presença desse ser estranho na estepe, Gilgámesh encarrega uma prostituta sagrada, Shámhat, de ir até ele para que, com ela tendo relações sexuais, Enkídu seja atraído para a cidade. É assim que ele aprende a comer pão e beber cerveja, marcas da vida civilizada, sendo conduzido por Shámhat até a cidade de Úruk, onde enfrenta Gilgámesh no momento em que, dirigindo-se à câmara nupcial, o rei se prepara para exercer seu direito à primeira noite. Lutam os dois na rua, de um modo espetacular, o que serve para selar sua profunda amizade. Enfim, Gilgámesh encontrou um igual. (BRANDÃO, 2017, p. 16-7).

Após o encontro com Enkídu, ele e Gilgámesh realizam grandes feitos heroicos, até que Enkídu é condenado pelos deuses e morre acometido por uma grave doença. Gilgámesh continua a enfrentar desafios e viver aventuras, mas desta vez rodeado pela dúvida de sua suposta imortalidade, sugerindo que o herói carrega consigo algo que não é material: a experiência humana.

Um relevante exemplo de narrativa simbólica para o deslocamento está no texto bíblico do Gênesis, o primeiro dos cinco livros que compõem o Velho Testamento. Quando Adão coabita com Eva, esta dá à luz ao primeiro ser concebido por uma mulher, Caim. Depois Eva dá à luz a Abel, seu irmão. Caim é lavrador e Abel pastor de ovelhas, e, em um certo momento, ambos levam ao Senhor uma oferta; Caim oferece o fruto da terra e Abel os frutos de seu rebanho. A oferta de Caim não agrada ao Senhor, e Caim é tomado pela ira e pela inveja. Então leva seu irmão Abel para o campo e o mata. E Deus diz a ele:

Que fizeste? A voz do sangue de teu irmão clama da terra a mim. 11 És agora, pois, maldito por sobre a terra, cuja boca se abriu para receber de tuas mãos o sangue de teu irmão. 12 Quando lavrares o solo, não te dará ele a sua força, **serás fugitivo e errante pela terra**. 13 Então, disse Caim ao Senhor: É tamanho meu castigo, que já não posso suportá-lo. 14 Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua presença hei de esconder-me; **serei fugitivo e errante pela terra**; (...) 16 Retirou-se Caim da presença do Senhor e habitou na terra de Node, ao oriente do Éden (BÍBLIA, Gênesis 4).

Em “*Walkscapes: Caminhar como prática estética*”, Francesco Careri cita o mito de Caim e Abel como a primeira separação da humanidade em dois modos de apreensão do espaço: os sedentários, que seriam os habitantes das cidades, e os nômades, os habitantes do deserto ou dos espaços vazios. Caim

seria a alma sedentária, voltado para a agricultura, e Abel a alma nômade e pastoreira, uma espécie de divisão entre os proprietários de terra, e os que habitam a terra e por ela se deslocam. A característica nômade de Abel está vinculada ao lúdico, à aventura, ao tempo livre, configurando a experimentação como possibilidade de desenvolvimento de um universo pessoal e da percepção do espaço. Esta relação entre nomadismo e sedentarismo, chamada de “ambiguidade originária” instaura a compreensão do espaço simbólico: “Da atividade de caminhar através da paisagem para inspecionar o rebanho deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem” (CARERI, 2013, p. 36).

Careri faz notar que o Senhor pune Caim com a eterna errância. Resta a Caim, antes sedentário, ser forçado ao nomadismo. Com efeito, a partir daí, observamos um sentido divinatório do ato de peregrinar, que será analisado mais à frente na narrativa de Moisés, conforme afirma Richard Sennett: “um Deus que prometeu aos seus seguidores dar um sentido divino ao seu aflito peregrinar” (ibid., p. 38).

A necessidade da construção simbólica do espaço se desenvolve a partir das errâncias dos primeiros homens na terra, que se deslocavam em busca de alimento e cujos movimentos eram influenciados pelas estações, migração dos animais e ciclo de crescimento das plantas alimentícias. Como diz Harari: “Eles costumavam viajar de um lado para o outro no mesmo território (...) Essas perambulações foram o motor da expansão humana pelo mundo.” (HARARI, 2015, p. 57).

Careri, por sua vez, afirma:

Enquanto o nomadismo se desenvolve sobre vastos espaços vazios, mas, de todo modo, conhecidos, e prevê um retorno, a errância desenvolve-se num espaço vazio ainda não mapeado e não tem metas definidas. Em certo sentido, o percurso nômade é uma evolução cultural da errância, uma espécie de especialização dela (CARERI, 2013, p. 50).

Além de Caim e Abel, é possível observar a errância em outros mitos. Nas sociedades egípcias arcaicas existe, a presença de *ka*, o espírito da eterna errância, que simboliza o movimento, a vida, a energia e a memória das migrações e peregrinações. O hieróglifo de *ka* - dois braços levantados para o alto - é um dos símbolos mais antigos da humanidade, e aparece em diversas sociedades e culturas distintas, o que leva ao entendimento de que seria um símbolo reconhecível pelas populações errantes (ibid., p. 64).

Também na Bíblia, observamos a figura de Satã, destinado a ser um errante pela terra: "No dia em que os filhos de Deus vieram se apresentar a Iahweh, entre eles veio também o Satã. Iahweh então perguntou ao Satã: "De onde vens?" – "Venho de dar uma volta pela terra, andando a esmo", respondeu o Satã" (BÍBLIA, Jó 2).

Já na cultura Yorubá, a errância encontra-se através do arquétipo de Exu, o andarilho, mensageiro e comunicador. Senhor dos caminhos, Exu:

Caminha pelo mundo, mostrando as encruzilhadas que estão pelos muitos caminhos". Carrega consigo a memória e a mensagem da nossa ancestralidade, pois "não é possível caminhar pela vida sem histórias. Elas são como os fios de conta de Exu, que o identificam em suas múltiplas cores e possibilidades (NASCIMENTO, 2017, p. 10).

No Tarot Mitológico, o arquétipo do Louco é representado na primeira carta dos Arcanos Maiores, e é ele um ser errante, quem seguirá a jornada contada através das cartas do Tarot. O Louco simboliza o deus Dioniso, filho do rei dos deuses, Zeus, e da mortal Sêmele, que passa pela primeira provação ainda no ventre de sua mãe, quando Hera, esposa de Zeus, furiosa com a infidelidade do marido, se disfarça de babá e sugere a Sêmele que teste a devoção de seu amado pedindo que o deus se apresenta em sua divina glória. Zeus, que havia prometido a Sêmele conceder tudo que ela desejasse, manifestou-se como trovão e raio e a consumiu em chamas, mas Zeus consegue salvar o feto e, com a ajuda de Hermes, costura-o em sua coxa; e assim nasce Dioniso, um estranho ser com chifres. Hera não se dá por vencida e, desta vez, envia os Titãs para cortar a criança em pedaços. Zeus consegue salvar o coração de Dioniso e o transforma em uma poção de sementes de romã, que é oferecida a Perséfone por Hades, o deus do submundo. Assim, Perséfone fica grávida e dá à luz a Dioniso-laco, aquele que nasceu duas vezes, deus da luz e do êxtase. O Louco representa o personagem que vai caminhar pelo mundo na jornada da vida (BURKE; GREENE, 2018, p. 29-31).

A peregrinação de Moisés pode ser considerada um dos primeiros grandes deslocamentos coletivos já narrados. Contada no livro *Êxodo*, da Bíblia Sagrada, narra a saída de Moisés e dos hebreus do Egito, enfrentando inúmeras provações enviadas por Deus – como pragas, punições e 40 anos de isolamento no deserto – no caminho à terra prometida de Canaã. A peregrinação se apresenta como um processo de purificação através de um intenso sofrimento em dedicação à fé, do qual apenas aqueles que verdadeiramente se entregam genuinamente ao poder divino conseguem chegar ao final:

Deus guia o povo pelo caminho”

[...]

Tendo Faraó deixado ir o povo, Deus não o levou pelo caminho da terra dos filisteus, posto que mais perto, pois disse: Para que, porventura, o povo não se arrependa, vendo a guerra, e torne ao Egito. 18 Porém Deus fez o povo rodear pelo caminho do deserto perto do mar Vermelho; e, arregimentados, subiram os filhos de Israel do Egito. (...) 21 O Senhor ia adiante deles, durante o dia, numa coluna de nuvem, para os guiar pelo caminho; durante a noite, numa coluna de fogo, para os alumiar, **a fim de que caminhassem de dia e de noite** (BÍBLIA, Êxodo).

O esforço que o peregrino empreende, então, se transubstancia na própria ideia de uma revelação religiosa mais profunda; por esta razão, pode-se afirmar que a ideia da peregrinação continua intrínseca aos ritos religiosos até hoje. A Haje, como é chamada a peregrinação à cidade de Meca, é um dos pilares fundamentais da fé islâmica, sendo requerida a todo fiel muçulmano ao menos uma vez na vida. No cristianismo, uma das peregrinações mais importantes é o caminho de Santiago de Compostela, cujo percurso a pé, com início e fim determinados, encontrou popularidade inclusive pelo mundo secular. Como observa Rebecca Solnit: “O Peregrino alcançou uma narrativa própria e, dessa maneira, tornou-se parte da religião composta de relatos de viagem e transformação.”(SOLNIT, 2016, p. 93).

As primeiras concepções geográficas da humanidade também podem ter sido influenciadas a partir da ligação com eventos míticos. Em sociedades primitivas como os aborígenes australianos, é notável o chamado “*walkabout*” Como afirma Careri,

O walkabout (...) é o sistema de percursos através dos quais as populações da Austrália mapearam todo o

continente. Cada montanha, cada rio e cada poço pertence a um conjunto de histórias/percursos - as vias dos cantos - que, entrelaçando-se continuamente, formam uma única "história do tempo do Sonho", a história das origens da humanidade. Toda a cultura dos aborígenes australianos - transmitida de geração em geração pela tradição oral ainda ativa - funda-se sobre uma complexa epopéia mitológica feita de estórias e de geografias radicadas no mesmo espaço. Cada via tem o seu próprio canto e o conjunto das vias dos cantos constitui uma rede de percursos errático-simbólicos que atravessam e descrevem o espaço como uma espécie de guia cantado. É como se o Tempo e a História cada vez fossem atualizados ao caminhá-los, voltando a percorrer os lugares e os mitos ligados a eles numa deambulação musical ao mesmo tempo religiosa e geográfica (CARERI, 2013, p. 44).

Por sua vez, o “tempo do sonho” eram espíritos ancestrais que formaram o mundo e as leis que o regem (CAMPBELL, 1989, p. 13), consistindo nos percursos traçados e documentados através de cantos e contos mitológicos, passados por gerações pela tradição oral, como verdadeiros mapas ou guias geográficos que descreviam o espaço desbravado. O termo do povo australiano Aranda, *altjiranga mitjina*, se refere aos ancestrais míticos que vagaram sobre a terra no tempo chamado *altjiranga nakala*, a "ancestral era". A palavra *altjira* significa um sonho e um ancestral, ou seja, seres que aparecem nos sonhos (ibid., p. 19).

Joseph Campbell cita essa passagem mitológica como

Os arquétipos a serem descobertos e assimilados são precisamente aqueles que inspiraram, nos anais da cultura humana, as imagens básicas dos rituais, da mitologia e das visões. Esses "seres eternos do sonho" não devem ser confundidos com as figuras simbólicas, modificadas individualmente (...). O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o

mito e o sonho simbolizam, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique (ibid., p. 13).

Em outra passagem, Campbell desenvolve que

A grande massa de homens e mulheres dá preferência ao caminho menos eivado de aventuras das rotinas tribais e cívicas comparativamente inconscientes. Mas esses peregrinos também são salvos em virtude dos auxílios simbólicos herdados da sociedade, os rituais de passagem, os sacramentos geradores de graça, dados à humanidade antiga pelos redentores e mantidos ao longo dos milênios. Apenas àqueles que não conhecem nem um chamado interno, nem uma doutrina externa, cabe verdadeiramente um destino desesperador; falo da maioria de nós, hoje, nesse labirinto fora e dentro do coração (ibid., p. 14).

Na obra de Joseph Campbell, o principal resultado reconhecido de seu corpo teórico foi o chamado monomito: uma superestrutura mítica que comporta as etapas mais recorrentes dentro das jornadas de herói nas mitologias do mundo. Porém, é importante estabelecer um contraponto, pois esse próprio conceito não possui um rigor universalista. Individualmente, nenhum mito possui todas as etapas descritas por ele. A ideia de monomito absoluto tem as restrições intrínsecas de uma visão ocidental, masculina e com traços colonialistas, o que posteriormente foi revisto por alguns autores, que se inspiraram na visão de Campbell para trazer alternativas ao tema, como a *Jornada da Heroína* (1990) de Maureen Murdock, e a *Jornada do Coletivo* (2017) proposta por Jeff Gomez. Contudo, a obra de Campbell, fundamentada no monomito, ainda encontra forte apelo, principalmente na indústria do cinema, sendo uma grande influência em *Star Wars* (1977) e servindo de base para o manual de roteiro *A Jornada do Escritor* (1992) de Christopher Vogler,

que se tornou influente num processo de standardização da narrativa do roteiro em Hollywood a partir da década de 90.

Como afirma o autor David Barro "o caminhar é o encontro e a história de um trajeto contínuo de expulsões, fugas, viagens e subidas a calvários, de trânsitos e profetas errantes, de avanços e descidas, de marchas militares, procissões e sofridos enterros, de peregrinações ou trajetos." (BARRO, 2004) Dessa forma, o caminhar carrega consigo uma série de histórias vividas que serão reverberadas ao longo do tempo, e delas decorrerem novos percursos e narrativas que se transformam de acordo com a experiência, e de onde os mitos podem ser reescritos e ressignificados, ou que novos mitos podem vir à luz.

Assim, os mitos adentram a história do caminhar porque estão inseridos em uma gama de histórias, das religiões à literatura. Partindo dos mitos e seus desdobramentos, observa-se uma perspectiva da história do caminhar aplicada ao deslocamento enquanto prática estética em seus vários desdobramentos, como nas marcações e rastros, símbolos, peregrinações, migrações, jornadas, procissões, derivas, entre outros.

Como afirma Visconti,

Nesse sentido, o único caminho possível numa discussão teórica seja talvez limitar-se a refletir sobre como as obras e os mitos se perseguem, tangenciando-se até em seus aspectos mais prosaicos, percorrer os lugares onde os caminhos se cruzam, os fios se emaranham e se embaralham, tudo parece remeter a outra coisa, e **fica evidente que a meta é o próprio caminho.**" (VISCANTI, 2014, p. 36).

2.2 O caminhar e a estética

A partir dos primeiros percursos realizados pelo homem ancestral, observamos uma série de mitos que, com o ato de caminhar, contribuíram para moldar algumas das ideias sobre os deslocamentos. Aqui, veremos como o caminhar como prática estética se desenvolveu.

Inicialmente é necessário citar os intercursos que relacionam o caminhar ao campo da arquitetura, que embora, de forma geral, não configurem uma construção espacial constituída fisicamente, remetem à presença do homem no espaço não mapeado, às percepções do percurso e às consequências da travessia na paisagem, sejam estas transformadoras do espaço ou da própria experiência do indivíduo. Por conseguinte, observa-se a importância do *menir*, elemento que é tido como representativo da primeira transformação física da paisagem de um estado natural para o artificial, ou seja, é considerado o primeiro objeto oriundo do universo da errância e do nomadismo. Segundo Careri, “antes dos menires a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar” (CARERI, 2013, p. 51).

Nesse sentido, o *menir* se insere como a primeira marcação no espaço realizada pelo Homem, estabelecendo assim, um novo sistema de relações com a paisagem. Ressalta-se que muito provavelmente os menires possuíam várias funções, como parte de cultos à natureza, marcos sagrados, delimitação de propriedades, sistemas de orientação territorial como guias para rotas intercontinentais, e também pontos para encontro de pessoas e celebrações.

Esta perspectiva, de que o ato de caminhar pode ser apreendido não apenas como um mero deslocamento, mas algo intimamente ligado aos

processos da cognição e de ocupação do espaço, pode ser observada desde a Antiguidade Clássica. Um exemplo disso se encontra na chamada Escola Peripatética (nome que significa caminhar, deambular, itinerar - que também pode ser aplicado a um viajante, aquele que nunca para no mesmo lugar).

A denominação peripatética pertence a um conjunto de filósofos da Grécia Antiga, partindo de Aristóteles, que deu à luz a escola filosófica que parte do hábito do filósofo de caminhar durante suas lições. Propunha um espaço informal de discursos e divagações sobre ciência e filosofia sem um local definido a princípio. O modo de ser da Escola Peripatética se alinhava à natureza ambulante do próprio conhecimento filosófico e a irrequietude do indivíduo criativo. (FURLEY, 2003).

Já o precedente mito poético construído por Caim e Abel culminou no que conhecemos hoje como “errantes modernos ou nômades urbanos”, que segundo Paola Berenstein Jacques, não mais caminham livres pelos campos como nômades ou peripatéticos, mas sim, pelas grandes metrópoles, imbuídos geralmente de um pensamento crítico quanto ao espaço e suas formas de ocupação. Dentre os errantes e nômades urbanos estão artistas, escritores ou pensadores que praticaram errâncias urbanas: “Através das obras ou escritos desses artistas é possível se apreender o espaço urbano de outra forma, partindo do princípio de que os errantes questionam a construção dos espaços de forma crítica” (JACQUES, 2004).

Por sua vez, cabe destacar a figura do flâneur, criada pelo poeta Charles Baudelaire (1821-1867) no século XIX, que já descrevia as flanâncias realizada por um tipo urbano de personagem, uma figura que se caracterizava como um caminhante errante, vadio ou observador. Posteriormente, o flâneur seria

analisado por Walter Benjamin (1892-1940) na década de 1930 para estabelecer uma crítica à modernização das cidades engajadas pelo capitalismo. Há de se destacar que ambos praticavam a “flânerie”, ou seja, a investigação do espaço urbano através do caminhar, e que suas obras influenciaram de forma incontornável a compreensão contemporânea das práticas artísticas que envolvem o ato de andar (ibid.).

De fato, o flâneur, para Walter Benjamin, foi um elemento de crítica e resistência, atributos que seriam reproduzidos por diversas figuras, como João do Rio, pseudônimo do literário Paulo Barreto (1881-1921), que escreveu:

Eu amo a rua. Esse sentimento de natureza toda íntima não vos seria revelado por mim se não julgasse, e razões tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos vós”

[...]

A rua era para eles apenas um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações... Ora, a rua é muito mais do que isso, a rua é um fator de vida das cidades, a rua tem alma! (...) A rua faz as celebridades e as revoltas, a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça (...) Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos flâneur e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (RIO apud JACQUES, 2004).

No início do século XX, em 1921, o movimento Dadá inicia uma série de excursões urbanas pela cidade de Paris. Isto marca o que seriam as primeiras deambulações contemporâneas, ações experimentais que de certa forma levaram a tradição das flanâncias para o campo estético (CARERI, 2013, p.

71-4). O movimento Dadá não praticava nenhum tipo de intervenção espacial, física ou material, como deixar objetos ou rastros, documentando-as em panfletos, fotos, artigos na imprensa e relatos narrativos. Como afirma Careri,

Antes da ação do Dadá, a atividade artística podia inserir-se no espaço público por meio de operações de mobiliário urbano, como a instalação de objetos escultóricos nas praças e nos parques. A operação do Dadá ofereceu aos artistas uma nova possibilidade de agir sobre a cidade (ibid., p. 75).

Alguns anos depois, André Breton (1896-1966) marca a passagem do Dadá para o surrealismo realizando uma deambulação no interior da França com três companheiros, para conversar e caminhar por vários dias consecutivos em uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”. Ao retornar, Breton escreve o que seria o Primeiro Manifesto do Surrealismo, definindo surrealismo como: “automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento”. Segundo Careri, uma viagem sem escopo nem meta, que se transformou “na experimentação de uma forma de escrita automática no espaço real, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental.” (CARERI, 2013, p. 78).

Após as primeiras deambulações dadaísta e surrealistas, Guy Debord (1931-1994) cunha um novo termo, a deriva, que pretendia uma investigação sobre os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo, chamada psicogeografia alia-se à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo. (JACQUES, 2003, p. 87). Em 1958, Debord descreve a prática da deriva que se tornaria texto-manifesto da Internacional Situacionista,

que como resume Jacopo Crivelli Visconti: “consiste em perambular, sobretudo a pé, mas eventualmente também de outras formas, sem rumo pré-definido, escolhendo ao acaso, ou com base em sensações e impressões extemporâneas, a direção a ser tomada a cada momento” (VISCONTI, 2014, p. VII). A errância urbana praticada pela Internacional Situacionista, reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade estética e política de subverter o sistema capitalista da época.

Em contraposição aos movimentos anteriores, a deriva abarca um mote revolucionário da prática do caminhar “Não era mais tempo de celebrar o inconsciente da cidade; era preciso experimentar modos de vida superiores através da construção de situações na realidade cotidiana: era preciso agir, e não sonhar” (CARERI, 2013, p. 85).

Assim, a deriva se desenvolveu em um movimento eminentemente artístico, cujas ideias reverberam até os dias atuais. Com efeito, observamos a difusão da prática das derivas também como um reflexo das mudanças sociopolíticas ao redor do mundo e como estas influenciaram a concepção de inúmeras obras de arte (VISCONTI, 2014, p. X).

Quando Visconti nos apresenta as “novas derivas”, destaca que são “antes de mais nada, jornadas pessoais e programaticamente abertas aos desvios.” (ibid., p. XVIII), e que se deslocar de um lugar a outro não pode ser considerado uma deriva, embora ambas as ações estejam relacionadas ao ato de movimentar-se. Na deriva, existe uma atribuição propositalmente estética atrelada a uma construção narrativa, “é sugestivo notar como, ao redor do ato de andar, ou da própria ideia de deslocamento, aglutinam-se memórias e reflexões” (ibid., p. XX). Visconti afirma ainda que grande parte da produção

artística se abstém da tarefa de contar histórias através de narrativas lineares, que, por sua vez, apresentam indícios para que o espectador possa deduzir um encadeamento de acontecimentos, deslocando o lugar da narrativa para uma linguagem mais contemporânea. Contudo, no âmbito das derivas, justamente pelo fato de o ato de andar não produzir um objetivo prático, a ação, necessariamente, demanda um espaço para o relato.

É a partir destas perspectivas que o segundo capítulo irá se desdobrar, analisando artistas e obras que encontram no caminhar um universo repleto de simbolismos narrativos, e por que não, de aventuras.

III. POÉTICAS DO CAMINHAR

3.1. As alegorias

As experiências e práticas da arte contemporânea de deslocamento no espaço foram denominadas por Jacopo Crivelli como Novas Derivas.

"Evidentemente, se deslocar para outra cidade, país ou continente a trabalho não é a mesma coisa que realizar uma deriva, mas ambas as atividades pertencem inegavelmente ao âmbito do movimento. E mais do que a produção artística, a teoria contemporânea parece ter assimilado esse caráter nômade, que pressupõe a consciência de que o mesmo texto vai ser lido e entendido de maneira distinta em lugares distintos, e que exatamente por isso não pertence a um mais do que a(os) outro(s) (VISCANTI, 2014, XVIII).

A pesquisa tem recorte nas derivas realizadas a partir do movimento do corpo do artista, especificamente no ato de andar, correlacionando seus

desdobramentos à construção de uma imagética simbólica e narrativa, e que, na experiência da deriva, materializa-se no movimento. O movimento corporal pelo espaço é orientado e produz narrativas que se apresentam como símbolos e arquétipos, e se retroalimentam, justamente por serem parte das memórias sagradas que seguem sendo praticadas e construídas pela sociedade. As chamadas novas derivas se desenvolvem dentro de um universo que pode ser definido como relacional, considerando ao redor do ato de andar ou da ideia do deslocamento, a presença de memórias e reflexões individuais e coletivas (ibid., p. XV - XX)

A partir dos aspectos observados acima, foram escolhidas alegorias do percurso, que representam elementos dos deslocamentos, e desta forma, resultam na metodologia encontrada para estabelecer um recorte curatorial. Assim, será possível notar que estas agregam artistas que praticam a caminhada para um resultado de produção artística, e outros que se deslocam de um lugar para outro, mesmo que esta prática não esteja atrelada ao campo significativo final de suas obras, como algo materialmente tangível.

Há de se notar que diversas obras escolhidas se relacionam com narrativas ancestrais, arquetípicas e mitológicas que foram desenvolvidas ao longo de séculos, contribuindo para a concepção das visões contemporâneas especialmente no âmbito das derivas.

Visconti afirma que na maioria das obras que envolvem um movimento e que podem ser inscritas como novas derivas nos deparamos com um acontecimento que pede para ser relatado de maneira convencional (VISCANTI, 2014, p. 17) Tais relatos são como histórias: construções narrativas que se

aproximam do universo das fábulas e da mitologia, isto é, tipos narrativos que em geral estão inseridos na sociedade.

Cabe destacar que em algumas obras em que estas narrativas se apresentam constituem uma costura dentro da curadoria da pesquisa a partir da definição de alegorias representativas dos percursos, como os rastros e marcações; os símbolos, representados pelo círculo; e as peregrinações, travessias, procissões e errâncias, consubstanciadas nas experiências.

Como afirma ainda Visconti,

Se essas obras reconfiguram um espaço para a narrativa no âmbito da produção artística, um espaço em que é ainda possível contar uma história, narrar de forma poética um acontecimento, ao mesmo tempo insistem na impossibilidade de desvendar todos os mistérios. (...) No fundo, é exatamente no que carrega de misterioso que a obra de arte se assemelha à própria metrópole, esse universo a ser percorrido e vivenciado, mas que não pode nunca ser relatado ou dissecado de maneira objetiva. Nesse sentido, o único caminho possível numa discussão teórica seja talvez limitar-se a refletir como as obras e os mitos se perseguem, tangenciando-se até em seus aspectos mais prosaicos, percorrer os lugares onde os caminhos se cruzam, os fios se emaranham e se embaralham, tudo parece remeter a outra coisa, e fica evidente que a meta é o próprio caminho (VISCANTI, 2014, p. 36).

3.2 Rastros e Marcações

ras·tro

Marca ou pegada deixada pela passagem de uma pessoa ou de um animal.

Traço ou reflexo que certas coisas deixam como marca de sua presença: “Foi aquela explosão de mil estrelinhas. E, depois desse brilho, tudo o que se viu foi um rastro de fumaça no céu acima”.

Sinal que nos conduz a alguma coisa ou a alguma pessoa: “O desaparecimento misterioso de pessoas e objetos, sem deixar rastro e sem nunca mais serem vistos, é um fato consumado de que ninguém mais duvida”.

Vestígio; pegada ou sinal deixado ao caminhar.

Qualquer sinal que fica quando algo passa: o rastro do navio.

[Figurado] Sinal; o que dá pistas do aparecimento de: o ladrão não deixou rastro.²

Os rastros se apresentam como um importante elemento em diversas histórias sobre o caminhar, em geral associados à marcação do percurso e mapeamento de territórios, para que seja possível o retorno ao caminho antes realizado ou para que os caminhantes possam encontrar trajetos.

Adriano Labbucci, em seu ensaio filosófico *Caminhar, uma revolução*, afirma que colocar os pés em movimento através do caminhar sempre significou um ciclo contínuo em direção a si mesmo e ao mundo. Aquilo que o homem aprendeu a ler primeiro não teriam sido as tábuas sumérias ou

² <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/rastro/>;
<https://www.dicio.com.br/rastro/#:~:text=Significado%20de%20Rastro,passa%3A%20o%20rastro%20do%20navio>, Acesso em 30 de junho de 2021.

hieróglifos egípcios, e sim, “os rastros no solo, pegadas de seus semelhantes e dos animais que ele caçava ou dos quais fugia” (LABBUCCI, 2013, p. 12).

Os rastros também são tema do universo literário, em contos de fadas, narrativas mitológicas, entre outros, e conseqüentemente, encontram-se como elemento do universo das derivas, demonstrando que ambos possuem uma estreita e prolífica relação entre si no que se refere à criação de um imaginário. Como afirma Visconti,

a metrópole constitui um universo imensamente rico e estimulante, em perene metamorfose, cativante, cheio de mistério e fascínio, reservatório inexaurível de histórias, equivalente contemporâneo do bosque em que se perderam por séculos os protagonistas de tantos contos e fábulas (VISCANTI, 2014, p. 12).

A referência de perder-se está longe de ser casual. Visconti cita Walter Benjamin: “não achar o caminho numa cidade pode ser desinteressante e banal. Requer apenas ignorância. Mas perder-se numa cidade - como alguém poderia se perder numa floresta - requer outro tipo de preparação.” (BENJAMIN apud VISCANTI, 2014, p. 15). Nesse sentido, tais histórias podem exemplificar as narrativas construídas ao longo de séculos, e por conseguinte, os elementos que são parte destas aventuras – como o rastro, o fio, a linha, entre outros – encontram-se transversalmente nas práticas de deslocamento na arte contemporânea.

O conto de fadas de João & Maria, originalmente escrito pelos irmãos Grimm, conta a história de dois irmãos que são abandonados pelos pais em uma floresta, e embora demarquem o caminho percorrido, permanecem perdidos largados à própria sorte. Conta a narrativa:

(...) João foi ao quintal, catou um punhado de pedrinhas brancas e guardou nos bolsos de sua calça. No dia seguinte, tomaram o caminho da floresta. Como o menino, volta e meia, parava e olhava para trás, o pai perguntou:

— João, porque está parando tanto? Assim vai nos atrasar! Bem depressa ele respondeu:

— É o meu gatinho branco, que está no telhado para se despedir de mim. Na verdade, João não estava olhando nenhum gato. O que ele fazia era marcar o caminho com as pedrinhas. E assim, caminharam juntos até uma grande clareira. A mãe ordenou às crianças que esperassem ali e desapareceu entre as árvores.

(...) Maria, ao ver que estavam sozinhos, começou a chorar, mas João disse à irmã que podia ficar tranquila, pois ele havia marcado o caminho. E foi assim, seguindo as pedrinhas brancas, que os dois irmãos conseguiram voltar para casa.

De manhã, antes de saírem para a floresta novamente, a mãe deu um pedaço de pão velho às crianças. Sem as pedrinhas brancas, João marcou o caminho de volta com pedacinhos de pão.

Os dois saíram procurando, mas não encontraram nada, pois os passarinhos haviam comido todo o pão deixado pelo caminho.

Estavam perdidos! **E a única coisa que podiam fazer era caminhar** (IRMÃOS GRIMM, 2000, p. 15).

Na história, observamos a presença do rastro deixado pelas pedrinhas brancas, e, posteriormente, pelo miolo de pão. A marcação do caminho tem como objetivo fundamental o retorno para casa em segurança, frustrado em razão da própria natureza do elemento usado pelos personagens: as migalhas de pão, que são absorvidas pelo espaço, na figura dos passarinhos, impossibilitando o retorno dos irmãos. A seguir, os personagens dão início a uma aterrorizante jornada, contando somente com sua astúcia para sobreviver.

A partir deste tema, destacam-se uma série de obras cujos motes narrativos configuram uma clara alusão às referências vistas acima, especialmente no rastro, analisado aqui com base em duas perspectivas: o

rastro efêmero relacionado às migalhas de pão, ou seja, aquele que é absorvido pelo espaço, que perde-se ou desaparece, em geral em virtude da essência do elemento utilizado; e o rastro fixo, uma analogia às pedrinhas que marcam a primeira volta para casa de João e Maria, elementos que mantêm sua marca por um período maior que o efêmero, também em decorrência do elemento utilizado pelo artista.

O belga Francis Alÿs (1959) é um dos mais prestigiados artistas contemporâneos no contexto das derivas. Sua obra está direcionada de forma consistente à sensibilidade poética e imaginativa, aliando ações e práticas a questões políticas, sociais e econômicas com objetivo de evocar reflexões sobre nosso tempo. O próprio artista descreve sua obra como "uma espécie de argumento discursivo composto de episódios, metáforas ou parábolas" (ALYS apud DAVID ZWIRNER, s.d.)³.

A prática artística de Alÿs incorpora tanto o caminhar em seus diversos desdobramentos, como, explicitamente, abre espaço para as narrativas dos contos de fadas. Como afirma Visconti: "se o roteiro responde às expectativas e atende às preocupações de uma sociedade em dado momento e lugar, converter-se-á num relato, que poderá sobreviver ao próprio acontecimento e transcender sua natureza histórica" (VISCANTI, 2014, p. 20).

O rastro efêmero, que se perde ou é absorvido no espaço com o tempo fica evidente na obra *Sometimes Making Something Leads to Nothing* [Às vezes fazer algo resulta em nada] (1997), quando Alÿs empurra um bloco de gelo gigante pelas tórridas ruas da Cidade do México até que se derreta

³ Disponível em: < <https://www.davidzwirner.com/artists/francis-alyis/biography>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

completamente. Aqui, vemos a intenção do artista fundamentada no “desejo não apenas de não criar um objeto tangível, mas até, se possível, de criar algo apenas para testemunhar seu posterior desaparecimento” (ibid., p. 40).



<https://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Nesse sentido, observamos as mesmas características na obra de Richard Long (1945), *A line made by walking* [Uma linha feita ao caminhar] (1967), que conta com um único registro fotográfico, em que aparece nitidamente uma linha marcada na grama a partir do deslocamento de Long, que caminha indo e voltando repetidas vezes até que seu percurso deixe um rastro perceptível. Cabe imaginar que, após algumas horas, a grama retornaria à sua normalidade, apagando a linha para sempre.



<https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Nesta ação aparentemente simples, Long manifesta o desejo de desvincular o ato criativo das amarras do mercado da arte e estabelece uma forte ligação com o território. Desta forma, o artista aponta para questões conceitualmente complexas, como a efemeridade da obra e a importância do registro, muitas vezes confundido com a própria obra, e que, nesse caso, apenas nesta forma, emaranhado estas demarcações.

O trabalho de Long está entre os primeiros a envolver de maneira explícita o ato de caminhar aliada a uma construção narrativa da memória.

Como declarou o artista: “o ato de andar permanece, apesar ou para além de ter-se tornado estratégia artística de uma carreira de várias décadas, ainda muito ligado à infância, e notadamente à lembrança das caminhadas que fazia com o pai” (LONG apud. VISCONTI, p. XIX). Para o artista, toda ação na natureza deve ser mínima e transitória, e embora Long seja “classificado” como pertencendo ao âmbito da Land Art, essa categoria o coloca em polo oposto ao que realmente atua, tanto pela menor escala em que opera quanto pela maneira de se relacionar, de interferir (ou não) na natureza, já que as obras de Long realizam essencialmente intervenções conceituais.

A partir de *A line made by walking* o inglês Richard Long manifesta a experiência da paisagem, estabelecendo em sua prática uma íntima conexão com a natureza. O artista realizou posteriormente diversas e repetitivas caminhadas abordando temas como o tempo, o espaço e a distância, que se desdobraram em esculturas, instalações, mapas, registros fotográficos, entre outros. Em 2000, Long escreveu:

O andar, em si, possui uma história cultural desde os peregrinos aos poetas errantes japoneses, aos românticos ingleses e aos contemporâneos caminhantes de longas distâncias. A minha primeira obra feita a caminhar, em 1967, era uma linha recta num campo de erva, que era também o meu próprio caminho, para ir a ‘parte nenhuma’. Nos posteriores, ainda que mais precoces, trabalhos com mapas, que documentavam caminhos simples, mas muito precisos, em Exmoor e Dartmoor, a minha intenção era criar uma arte nova que era também uma nova maneira de caminhar: o caminho como arte. Cada caminho seguiu a minha própria rota formal, por uma razão original, era diferente de outras formas de caminhar, como viajar; apesar de não ser conceptual por definição, materializava uma ideia particular. Deste modo, o caminho - como arte - proporcionou-me um meio ideal para explorar as relações entre tempo, a distância, a geografia e a

medida. Estes estão documentados ou escritos no meu trabalho, usando a forma mais apropriada para cada ideia. Todas estas formas alimentam a imaginação. São uma destilação da experiência (LONG apud BARRO, 2004, p. 15)

Outra obra associada ao rastro, agora de fato marcando propositalmente o território é *¿Quién puede borrar las huellas?* [Quem pode apagar os rastros?] (2003), de Regina José Galindo (1974). A artista guatemalteca pratica a performance para questionar e denunciar a violência e desigualdade social relacionadas à discriminação racial e de gênero, e os abusos contra os direitos humanos. Segundo Loris Romano, Galindo é “uma artista que vai além dos seus próprios limites, através de atuações radicais, perturbadoras e eticamente incômodas”.

A performance, que recebeu o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Jovem Artista na 51ª Bienal de Veneza (2005), é certamente radical e uma das mais celebradas da artista. Nesta obra, Galindo caminha da Corte de Constitucionalidad até o Palácio Nacional de Guatemala carregando uma bacia com sangue humano. Ao longo do percurso, a artista para molhar os pés na bacia e continua andando, deixando ao longo do caminho um rastro de pegadas sangrentas em memória às vítimas do conflito armado na Guatemala e em oposição à candidatura presidencial de Efraín Ríos Montt, descrito no website de Galindo como ex-militar, genocida e golpista.

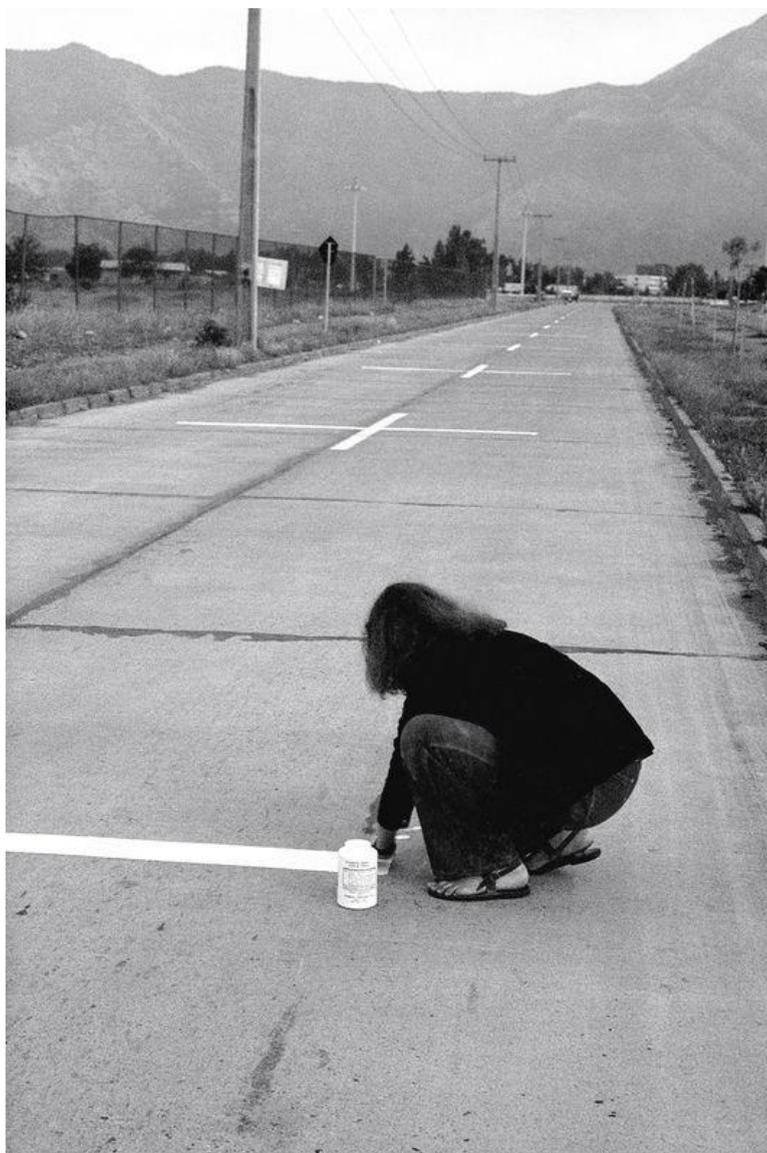


<https://danilopezestetica.wordpress.com/category/performance-regina-jose-galindo/>

Da mesma forma, a obra *Una milla de cruces sobre el pavimento* [Uma milha de cruces sobre o pavimento] (1979) da chilena Lotty Rosenfeld (1943), também possui forte crítica política; trata-se de uma tentativa de recuperar os espaços públicos dominados pelo regime ditatorial de Augusto Pinochet, que assume o poder no Chile em 1973 após golpe militar contra o presidente eleito democraticamente Salvador Allende. Ao colocar fitas adesivas nas linhas brancas que separam as faixas do tráfego nas rodovias, a artista transforma as sinalizações de trânsito em cruces, uma referência aos assassinatos políticos praticados no país.

A abordagem da artista é associada ao sinal positivo na soma aritmética e na palavra "mais" na expressão de quantidade, intensidade ou limite, quando acompanhada de uma negação. Futuramente, o "mais" seria utilizado por Rosenfeld em ações através de imagens anti totalitárias pelo coletivo de artistas CADA (Colectivo de Ações de Arte), fundado pela artista no mesmo ano de "Una milla de cruces sobre el pavimento". Em 1983, dez anos após o

golpe de estado, o grupo desenhou o símbolo “No +” [Não +], que seria apoderado por artistas e ativistas políticos como um basta para denunciar as injustiças sociais da época. Por meio de seu trabalho, Rosenfeld buscou transformar a assimilação dos sinais e signos chamando atenção para realidade social e política, uma forma de manter na memória coletiva as feridas causadas pela ditadura.



The Green Line (2004) é mais uma obra em que Francis Alÿs deixa um rastro, aqui como prerrogativa para expor os graves conflitos territoriais entre Israel e Palestina. Alÿs teve como ponto de partida a performance *The Leak* [O vazamento] realizada em 1995 em São Paulo, quando saiu de uma galeria, deu a volta na cidade e voltou para a galeria deixando um rastro de tinta azul que escorria de uma lata aberta que levava em suas mãos.

Em 2004, o artista decidiu revisitar a obra, desta vez com cunho predominantemente político. Em Jerusalém, usando uma tinta verde, Alÿs caminhou ao longo da fronteira do armistício, conhecida como 'linha verde', desenhada em um mapa por Moshe Dayan no final da guerra entre Israel e Jordânia em 1948. Esta linha permaneceu como fronteira até a Guerra dos Seis Dias em 1967, quando Israel ocupou territórios habitados por palestinos a leste da linha.

A ação de Alÿs de deixar fluir tinta verde atrás de si reacendeu a memória da linha verde, que mais tarde viria a encorajar o artista a buscar diálogos para que os países refletissem sobre sua ação. Com efeito, Alÿs teve a intenção de questionar qual poderia ser o papel dos atos poéticos em situações políticas de confronto, como afirmou o artista: "Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic." [Às vezes fazer algo poético pode tornar-se político e outras vezes fazer algo político pode tornar-se poético].



<https://www.antiatlas.net/francis-aly-the-green-line-en/>

O rastro pode ser representado através de diversas alegorias, como em obras que usam os elementos da linha ou do fio. A mitologia grega também é rica em tais narrativas. O autor Paulo Sérgio de Vasconcellos, por exemplo, descreve a história de Teseu e o Minotauro:

Na ilha de Creta reinava Minos. Um dia, Possêidon enviou-lhe, surgido do mar, um touro, que o rei lhe deveria sacrificar. Minos, porém, guardou para si o animal. A esposa de Minos, Pasífae, apaixonou-se pelo animal. Essa paixão deve ter sido uma vingança de Possêidon, o rei do mar, ou de Afrodite, a deusa do amor, de cujo culto a rainha tinha descuidado. Vivia em Creta

um célebre arquiteto, escultor e inventor, Dédalo. Foi esse homem quem construiu para Pasífae uma novilha de bronze, oca, para que a rainha, pondo-se em seu interior, pudesse atrair o touro. Assim Pasífae se uniu àquele animal. Da união nasceria um monstruoso homem com cabeça de touro — o Minotauro. Quando nasceu o filho de Pasífae e do touro, Minos, envergonhado, fez com que Dédalo construísse um labirinto para aí deixar aquela criança monstruosa. Com seus inúmeros corredores, salas e galerias, criados de maneira a fazer perder a direção e confundir até o mais astuto dos homens, o labirinto só era dominado pelo próprio Dédalo: quem ali entrasse, não conseguiria mais sair.

Com o passar dos anos, o Minotauro foi crescendo no labirinto, longe dos olhares das pessoas. Ora, Minos, tendo derrotado os atenienses em batalha, exigiu deles um tributo sinistro: todos os anos, Atenas deveria enviar sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo Minotauro. Pode-se imaginar o terror que deveria se apossar de quem, perdido na confusão dos caminhos tortuosos, sentia aproximar-se de si aquela criatura grotesca que habitava o labirinto... Disposto a pôr um fim a essa situação, o herói ateniense Teseu foi um dia a Creta, junto com os outros jovens destinados à morte certa. Quando Teseu chegou à ilha, Ariadne, filha de Minos e Pasífae, apaixonou-se pelo jovem. Desejando salvá-lo da morte no labirinto, a moça lhe deu um novelo com um fio: Teseu deveria desenrolá-lo à medida que penetrasse naquele emaranhado. Quem tivera a idéia fora Dédalo. Foi assim que o herói, depois de matar o Minotauro, encontrou facilmente a saída, seguindo o caminho criado pelo fio de Ariadne.

Ao saber do que ocorrera, Minos, enfurecido, aprisionou Dédalo e seu filho Ícaro no labirinto, pois julgava que o arquiteto tinha sido cúmplice daquela traição. Haveria de ser a morte para os dois, se Dédalo, sempre astucioso e inventivo, não tivesse encontrado um meio de escapar. Fez, com penas de aves coladas com cera, um par de asas para si e outro para o filho. Antes de saírem por uma das altas janelas do labirinto, Dédalo fez uma recomendação a Ícaro.

Que ele, sob hipótese alguma, se aproximasse do sol; deveria voar nem muito alto nem muito baixo, entre o céu e a terra. Partiram. Mas Ícaro não obedeceu ao conselho paterno. Chegando demasiado perto do sol, a cera das

asas derreteu, e as penas dispersaram-se nos ares. De repente o moço se viu agitando braços nus. Chamando em vão pelo pai, Ícaro caiu nas águas azuis do mar Egeu (VASCONCELLOS, 2006, p. 24-5).

No caso desta narrativa grega, o fio se constitui como o principal elemento para a demarcação do percurso. E assim o herói Teseu consegue sair do labirinto e alcança com sucesso o retorno para casa e para sua amada Ariadne.

A obra *Fairy Tales* [Contos de fadas] (1995) de Francis Alÿs consiste em uma associação direta aos contos de fadas. Nesta performance, o artista caminhou pelas ruas de Estocolmo vestindo um casaco de lã de onde uma linha, presa no ponto de onde o artista tinha saído, ia se desenrolando, até desfazer o casaco completamente.

Aqui, o rastro do fio de lã, praticamente invisível em meio à cidade, é a alegoria que marca o itinerário do artista. No entanto, diferentemente do mito de Teseu, como afirma Visconti, o artista não parece ter nenhuma intenção de voltar atrás, de reencontrar seus passos. Ao contrário, Alÿs sabe que o rastro que deixa é fadado ao desaparecimento quando resta ser absorvido pelo fluxo da cidade.



<https://www.stedelijk.nl/en/collection/82244-francis-elys-fairy-tales>

O fio foi também o elemento escolhido pelo artista Marcius Galan (1972) na ação Cadastrar (2002) realizada durante a exposição *Marrom*, em São Paulo. Dentro da galeria, foi colocada uma máquina de cadarço, conhecida como máquina trançadeira, que produzia um fio ininterruptamente. Assim, Galan prendeu o cadarço em seu tênis e, a partir daí, caminhou ao longo de algumas horas, passo após passo, cada vez percorrendo apenas a distância que a máquina lhe permitia, conforme esta produzia metros e metros do fio.

O artista caminhou pelas ruas criando de forma espontânea seu itinerário e lidando não só com as limitações relacionadas à espera - para

avançar era preciso calcular mentalmente o tempo de produção do cadarço -, mas também com os riscos de ter um fio preso em seus pés.





<http://marciusgalan.com/pt-br/projects/cadarco/>

Marcus Galan encontra inspiração na experiência anônima das grandes cidades usando da comunicação visual e da arquitetura para ações, esculturas, vídeos e projetos conceituais. Segundo o curador Rodrigo Moura: "Presos dentro destes espaços e perdendo todo o sentido do tempo ou da vida exterior, a aparição das suas obras provoca-nos, interrompendo temporariamente e desafiando as nossas certezas" (MOURA, 2015).

Nesse sentido, voltando a Joseph Campbell, observa-se a perspectiva de que tais narrativas são construções da própria necessidade de pertencimento do indivíduo e da sociedade de uma forma geral. Como afirma o autor,

Um panteão mitológico é fluido e, à medida que se transformavam as necessidades e percepções da sociedade, também se modificaram os relacionamentos e os deuses. Na realidade, as deidades são condicionadas pelo tempo e espaço, formadas a partir de ideias e imaginações tradicionais herdadas, mas arquitetadas segundo o contexto local de tempo e espaço. (CAMPBELL, 2016, p. 143)

E continua,

Uma das funções da mitologia é apresentar uma imagem do cosmo que o retrata como portador de sua realização mística, de modo que, contemplando qualquer de suas partes, seja possível ver um ícone, uma imagem sagrada, e que os muros do tempo e do espaço se abram para a profunda dimensão do mistério, uma dimensão dentro de nós, e também fora (ibid., p. 144)

3.3. Símbolos: Círculo e Espiral

Quando a alma quer experimentar alguma coisa, atira uma imagem para a sua frente e depois avança até ela.

Mestre Eckhart

A arte se apodera do simbolismo em suas múltiplas representações, de forma que os artistas caminantes também fazem uso dos símbolos universais para demarcar ou ativar seus percursos, por sua vez, estas representações ganham reverberações narrativas pois estão inseridas no contexto do imaginário coletivo. Aqui, analisaremos o círculo e seu desdobramento em movimento, configurado na espiral.

Segundo Jung, as imagens arquetípicas produzidas pelo ser humano comparam-se ao instinto dos animais, como na habilidade dos gansos para emigrar, a das formigas para se organizarem em sociedade, e a das abelhas,

que com um movimento comunicam a localização exata de alimento. Esses símbolos arquetípicos provêm de um imaginário coletivo milenar fundamentado na psique (JUNG, 2016, p. 68), onde os símbolos são mais do que referenciais imagéticos: podem ser considerados “sementes vitais, veículos vivos de potencialidades” (ibid., p. 6).

A vocação do homem na criação de símbolos reside especialmente em seu aspecto inconsciente, quando confere significados psicológicos, e assim os materializa, o que acontece tanto na religião como nas artes visuais. Segundo Jung,

A interligada história da religião e da arte, que remonta aos tempos pré-históricos, é o registro deixado por nossos antepassados dos símbolos que tiveram especial significação para eles e que, de alguma forma, os emocionaram. Mesmo hoje em dia, como mostram a pintura e a escultura modernas, continua a existir viva interação entre religião e arte (ibid., p. 312).

Assim, o círculo pode ser considerado um símbolo primordial, uma representação mitológica do self (Jung usou a palavra hindu mandala (círculo mágico) para designar este tipo de estrutura, que é uma representação simbólica do "átomo nuclear" da psique humana" (ibid., p. 213).

Com efeito, para Jung a mandala representa o símbolo do self porque expressa a psique em todos os seus aspectos, incluindo o relacionamento entre o homem e a natureza: “Não importa se o símbolo do círculo está presente na adoração primitiva do sol ou na religião moderna, em mitos ou em sonhos, nas mandalas desenhadas pelos monges do Tibete, nos planejamentos das cidades ou nos conceitos de esfera dos primeiros

astrônomos, ele indica sempre o mais importante aspecto da vida — sua extrema e integral totalização.“ (ibid., p. 323).

O círculo também se encontra representado nos primórdios da arquitetura, dando origem em sua forma a construções seculares e sagradas de diversas civilizações. De acordo com Jung,

Um exemplo clássico aparece no relato de Plutarco sobre a fundação de Roma. De acordo com Plutarco, Rômulo mandou buscar arquitetos na Etrúria que lhe ensinaram costumes sacros e leis a respeito das cerimônias a serem observadas — do mesmo modo que nos "mistérios". Primeiro cavaram um buraco redondo — onde se ergue agora o Comitium, ou Congresso — e dentro dele jogaram oferendas simbólicas de frutos da terra. Depois cada homem tomou um pouco de terra do lugar onde nascera e jogou-a dentro da cova feita. A esta cova deu-se o nome de mundus (que também significava o cosmos). Ao seu redor Rômulo, com uma charrua puxada por um touro e uma vaca, traçou os limites da cidade em um círculo. A cidade fundada nessa cerimônia solene tinha a forma circular.” (ibid., p. 325-326)

A primeira obra de Richard Long em que explora a relação do símbolo circular relacionando com forças efêmeras da natureza é *Turf Circle* (1966). Esta intervenção consistiu em escavar um círculo num gramado da cidade de Bristol, retirando a terra e substituindo-a com uma espécie de painel, também de grama, em forma de mandala, de modo que estivesse nivelado em plano rebaixado. Com este trabalho, Long deu início a uma jornada na qual marcou símbolos invisivelmente pela paisagem, que seriam objeto de inúmeras obras do artista.

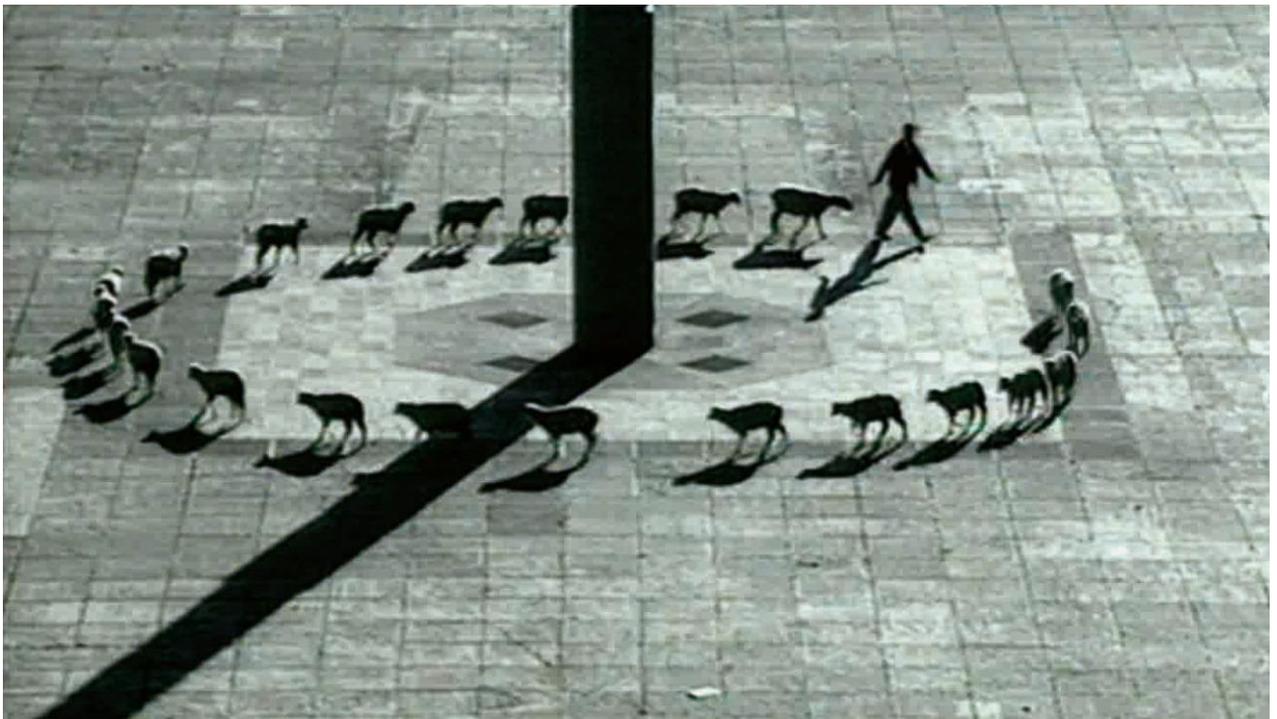


<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/turfcirc.html>

Já no que se refere ao deslocamento circular, destaca-se novamente Francis Alÿs, artista que faz uso do ato de caminhar enquanto narrativa e uso da imagética simbólica. Em *Cuentos Patrióticos* (1997) [Contos patrióticos], obra realizada em colaboração com Rafael Ortega na Cidade do México, Alÿs novamente caminha, desta vez em círculos ao redor do mastro da bandeira *Madre Patria* em Zócalo, uma monumental praça da cidade rodeada por instituições do governo. Conduzindo uma ovelha por uma coleira, a cada volta completa pelo mastro da praça outra ovelha se junta a ele, até que o círculo que compõe a volta esteja completo por ovelhas.

A ação, registrada por vídeo, é construída a partir de uma cena de repetição lenta que se torna perceptível gradualmente; ao passo que o observador sutilmente percebe que o círculo que está sendo percorrido é igual, a sombra do mastro não se altera, assim como a ovelha é a mesma, sendo adicionada ao filme continuamente.

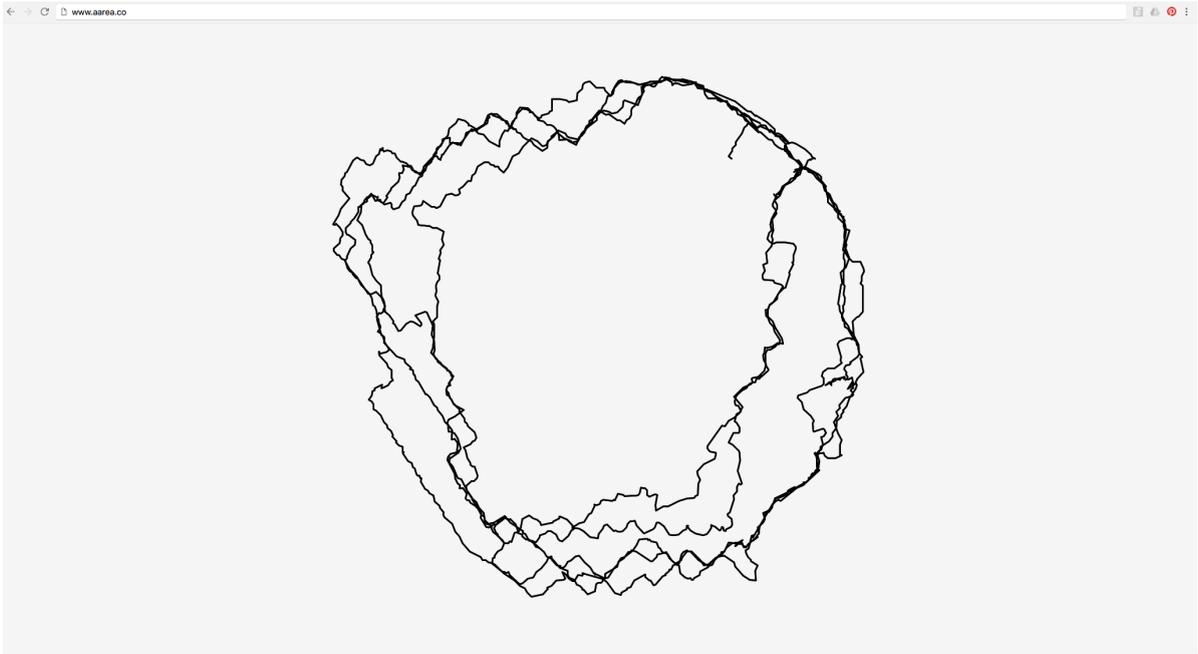
A intenção de Alÿs era a de expor tensões sociopolíticas, em especial um incidente histórico que ocorreu durante uma opressão do governo mexicano contra o levante estudantil de 1968, quando alguns milhares de funcionários públicos foram levados à praça para mostrar apoio ao governo, mas viraram as costas ao tribunal e baliram como ovelhas em sinal de protesto.



<https://experimentalstudiosite.wordpress.com/2016/02/08/francis-aly/>

Marcus Galan também buscou inscrever a forma de um círculo na cidade fazendo sucessivas caminhadas pelo mesmo perímetro em *Andando em círculos* (2018). Levando consigo um dispositivo eletrônico que projetava o trajeto em tempo real para um website, o artista caminhou por diversos dias percorrendo o mesmo caminho, sempre em uma tentativa de realizar uma circunferência mais próxima possível da perfeição circular.

A ação, realizada nas ruas de São Paulo, consistiu em transpor os desafios de uma malha urbana não planejada, onde o artista buscou encontrar atalhos e rotas alternativas para atingir sua caminhada circular, um desafio geométrico em contraposição à forma quadrangular dos quarteirões. A caminhada de Galan, que resultou em uma série de desenhos sobrepostos, aponta diretamente para brechas na estruturação das formas da cidade. De certa forma criticando o desenvolvimento urbano e expansão imobiliária, o artista caminha como estratégia estética para subverter as regras estabelecidas pelo cotidiano contemporâneo.



<http://marciusgalan.com/pt-br/projects/teste-2/>

O norte americano Robert Smithson (1938-1973) foi um artista prolífico ao desenvolver um pensamento radical sobre a ressignificação da paisagem e propor a experiência a partir da obra. A partir do final da década de 1950, produziu em uma série de suportes e desdobramentos – pinturas, desenhos, esculturas, esquemas arquitetônicos, filmes, fotografias, escritos, trabalhos de terraplanagem –, explorando principalmente os limites conceituais e físicos da paisagem para levantar questões sobre nosso lugar no mundo e como habitamos. Dentro do que se refere aos símbolos, Smithson realizou três obras seminais de terraplanagem.

Em *Spiral Jetty* (1970) [Cais espiralado], localizada na península de Rozel Point, em Utah, Estados Unidos, o artista utilizou mais de seis mil toneladas de rochas de basalto negro e terra do local, para construir uma espiral em que o espectador possa caminhar por cima. A forma em espiral alude à estrutura molecular dos depósitos de cristal de sal encontrados pelo

lago e as pedras de basalto de lava endurecida foram encontradas ao longo da península. Quando foi criada, os níveis da água estavam baixos, mas em 1972 a obra ficou submersa. *Spiral Jetty* é um percurso para caminhar e contemplar, uma escultura para ser vivida e experimentada. O ato de atravessar a obra foi tema de filme homônimo concluído meses depois que Smithson construiu a escultura.



<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>

Na obra *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) [Círculo partido/Colina espiral], Smithson construiu um círculo "partido" em uma pedreira de areia no nordeste da Holanda. Para tanto, escavou parte da costa, de forma que os diques resultantes inundaram formando um canal e um cais interligados. No centro da escultura, encontra-se uma única rocha glacial e na encosta acima construiu um morro com um caminho em espiral, de onde o círculo pode ser observado.

A obra representa o impacto das transformações na paisagem relacionando natureza e intervenção humana.



<https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circlespiral-hill>

Amarillo Ramp (1973) [Rampa de Amarillo] foi a última obra produzida pelo artista, feita de rochas e pedras a escultura iria emergir a partir da base de um lago artificial para criar uma ideia de entropia. Contudo, Smithson não terminou sua obra em vida. Aos trinta e cinco anos, enquanto fotografava *Amarillo Ramp*, o artista morreu em um acidente de avião ao lado do piloto

Gale Ray Rogers e do fotógrafo Robert E. Curtin. A escultura foi concluída após a morte de Smithson por sua esposa, Nancy Holt, e pelos artistas Tony Shafrazi e Richard Serra.



<https://holtsmithsonfoundation.org/amarillo-ramp>

Após observar as obras que representam os símbolos, em geral relacionando as ações do homem com o espaço e a natureza, a seguir são apresentadas as obras e artistas que se relacionam com a paisagem e o espaço e praticam o movimento através do caminhar.

3.4. Peregrinações, Travessias, Procissões e Errâncias

Andança

*Vim, tanta areia andei
Da Lua cheia, eu sei
Uma saudade imensa*

*Vagando em verso, eu vim
Vestido de cetim
Na mão direita, rosas
Vou levar*

*Olha a Lua mansa a se derramar
Ao luar descansa, meu caminhar
Meu olhar em festa se fez feliz
(me leva, amor)
Lembrando a seresta que um dia eu fiz
(Por onde for, quero ser seu par)*

*Já me fiz a guerra por não saber
Que esta terra encerra meu bem-querer
E jamais termina meu caminhar
(me leva, amor)
Só o amor me ensina onde vou chegar
(Por onde for, quero ser seu par)*

*Rodei de roda, andei
Dança da moda, eu sei
Cansei de ser sozinha*

*Verso encantado, usei
Meu namorado é rei
Nas lendas do caminho
Onde andei*

*No passo da estrada, só faço andar
Tenho meu amor pra me acompanhar
Vim de longe léguas, cantando, eu vim
(me leva, amor)
Vou, não faço tréguas, sou mesmo assim
(Por onde, for quero ser seu par)*

*Já me fiz a guerra por não saber
Que esta terra encerra meu bem-querer
E jamais termina meu caminhar
(me leva, amor)
Só o amor me ensina onde vou chegar
(Por onde for, quero ser seu par)*

*Composição: Edmundo Souto, Danilo Caymmi,
Paulinho Tapajós
Voz: Beth Carvalho*

Adriano Labbucci afirma que o caminhar supera o pensamento ocidental dominante de que uma determinada tarefa deve estar empenhada apenas na obtenção de resultados, no sentido de que não é uma ação instrumentalizada ou medida pela eficácia: “Caminhar é, ao mesmo tempo, meio e fim, travessia e meta; nele predomina a dimensão do prazer e da curiosidade como fim em si, não como instrumento para qualquer outra coisa” (LABBUCCI, 2011, p. 28).

Este aspecto do caminhar que se encontra no caminho e na meta está presente de forma incontornável nos artistas que praticam a peregrinação, as travessias e as errâncias. Para Labbucci, uma poesia, aqui a de Konstantínos Kaváfis, capta com profundidade esta perspectiva, narrando o retorno de Odisseu à sua terra natal, a ilha de Ítaca e nos apresenta o “arquétipo de todas as viagens e mito fundador da nossa cultura”(ibid., p. 28):

*Quando saíres para empreender a viagem para Ítaca,
pede que seja longo o caminho,
pleno de aventuras, pleno de conhecimentos.
Os lestrigões e os ciclopes,
o irado Poseidon não temas!*

*No teu caminho jamais os encontrarás,
se tiveres teu pensamento altivo, se nobres
emoções achegas ao teu espírito e corpo.*

Os lestrigões e os ciclopes,
o selvagem Poseidon, não encontrarás,
se não os levares contigo, na tua alma,
se a tua alma não os erguer diante de ti.

Pede que seja longo o caminho.
Muitas sejam as manhãs de verão
nas quais - com que felicidade, com que alegria -
entrarás nos portos que verás pela primeira vez,
demora-te nos mercados fenícios,
e belos produtos adquiras, madreperolas e corais,
âmbar e ébanos,
e voluptuosos perfumes de todo tipo, quando puderes,
abundantes e voluptuosos perfumes,
a muitas cidades egípcias vais,
aprende e aprende dos sábios.

Sempre em teu espírito tenha Ítaca.
O desembarque, esse é o teu destino.
Mas não apresses absolutamente a viagem.
É melhor que dure muitos anos;
e já velho atraques à ilha;
rico com tudo o que tiveres ganho pelo caminho,
sem contar com a riqueza que Ítaca te dará.

Ítaca te deu uma bela viagem.
Sem ela não te terias colocado a caminho.
Mas não há de dar-te além.

Se também a achares pobre, Ítaca não te enganou.
Tendo tu ficado tão sábio, e com tanta experiência,
não foi senão porque agora sabes o que são as Ítacas.

(KAVÁFIS apud LABBUCCI, 2011, p. 28-30).

As epopeias *Ilíada* e *Odisseia* atribuídas ao poeta grego Homero, cuja data em que viveu ainda é controversa, traçaram ao longo de séculos de tradição oral a jornada de Odisseu: a primeira narrando a Guerra de Tróia, e a segunda, o retorno de Odisseu para casa, uma viagem que perdurou cerca de dez anos, cheia de aventuras e histórias carregadas de simbolismo.

O poema de Kaváfis pode ser interpretado como uma metáfora para a experiência da jornada da vida. "Pede que seja longo o caminho" pois é nele que está toda a riqueza do aprendizado acumulado, contudo "O desembarque, esse é o teu destino", porque é na meta que a jornada se encontra com o sagrado, na recompensa pela jornada, seja ela qual for. Rebecca Solnit afirma que existe na peregrinação uma simbiose entre a jornada e a chegada:

Viajar sem chegar seria tão incompleto quanto chegar sem ter viajado". Isto acontece porque a peregrinação tem como premissa tanto um esforço físico quanto mental ou espiritual, e o destino final é alcançado através da força do corpo e da vontade: "Na peregrinação, a jornada fulgura com a esperança de que chegar ao destino concreto trará consigo benefícios espirituais (SOLNIT, ANO, p. 93).

Para Maria Angélica Melendi, são nas narrativas de viagem que a noção do espaço se intensifica ao aderir ao movimento do tempo, do enredo e da história, trazendo as dimensões da transformação e da metamorfose que ocorrem em todas as jornadas como um movimento de trânsito interminável que constitui a prática estética do caminhar

Paulo Nazareth (1977) é conhecido por ser um caminhante obsessivo, narrando seus percursos e coletando objetos. Como observa Melendi, o artista "caminha por essas estradas, rasura as pegadas de seus pés descalços e escreve, pelo direito e pelo avesso as palavras e as histórias que nunca cessaram de passar de boca em boca, nessas terras tão distantes de Deus" (NAZARETH, 2012).

Descendente dos índios Krenak pelo lado materno e de italianos e negros pelo lado paterno, sua obra carrega a força de sua ascendência expondo o apagamento histórico da diáspora africana, e revisitando-a. Em sua forma anacrônica de deslocamento das ideias no tempo, o artista parece buscar experimentar a partir das caminhadas as narrativas de seus ancestrais.

Nazareth faz uso do deslocamento não somente das ideias que perpassam os tempos, mas do próprio corpo como veículo que reflete essas experiências, acumulando uma série de obras em que o caminhar e as dinâmicas de deslocamento encontram na memória seus alicerces. Ao perambular, confronta as diferenças e semelhanças dos povos nativos e afro-americanos, vivenciando o que representa a confusão de cores e de etnias no olhar do outro, e nele mesmo.

A prática de Nazareth contrapõe-se à afirmação de Visconti de que “a maioria das derivas sugeridas pelos artistas desse continente é apenas mental.” (VISCONTI, 2014, p. 84), e que na América Latina “os artistas parecem se movimentar ainda, e prevalentemente, no âmbito insondável da imaginação” (ibid., p. 93), quando abarca múltiplas práticas de deslocamento - das ideias, do caminhar, da migração, do nomadismo, da peregrinação - aliadas à construção de seu próprio espaço no mundo, espaço por onde também percorreram seus antepassados, e que, justamente por isso, torna possível sua existência.

Em *Notícias de América (Viagem a pé da América do Sul à América do Norte)* (2011-2012), Nazareth caminhou de Belo Horizonte aos Estados Unidos. Com os pés descalços, ou quase, suas havaianas iam ficando cada vez mais gastas e sujas, e conservando, assim como seus pés, a poeira acumulada pelo

trajeto. Segundo o artista, a proposta da ação era "caminhar pelos desertos, florestas e praias da América Latina, sem nunca lavar os pés, para depois fazê-lo nas águas do Rio Hudson." Durante a travessia, foram feitos registros fotográficos do artista em diferentes situações, muitas segurando cartazes como "vendo minha imagem de homem exótico". Antes de chegar em Nova York e lavar seus pés, Nazareth fez uma parada em Miami, na feira de arte Art Basel, onde apresentou a instalação Art market/Banana market, que consistia em uma kombi lotada de bananas que estavam à venda por 10 dólares cada unidade.





<https://www.premiopipa.com/2017/05/paulo-nazareth-caminha-literalmente-para-residencia-artistica-em-ny-como-parte-do-premio-pipa-2016/>

O acúmulo de poeira nos pés ao caminhar é tema recorrente na obra do artista. Em *Projecto levar poeira de aqui para lá* (2013) ele registra em vídeo uma caminhada pela estrada de terra com os pés descalços. A ação, realizada em Nova Lima, Minas Gerais, tem a seguinte descrição: "carregar poeira nos pés daqui para todos os cantos de onde vieram gente para essas terras de acá (NAZARETH, 2013).



<https://vimeo.com/199737553>

Em *AQUI É ARTE ARTEexperience - Panfleto* (2009), Paulo Nazareth emula a caminhada por meio da poesia, narrando uma situação para ser executada ou até imaginada, como em *Giveaway*: “caminhar por diversas partes do mundo calçado apenas com chinelo de dedo. deixar que a poeira se acumule nas rachaduras que surgirem em seus pés. transportar essa poeira para outras partes do mundo”. Já em *Projeto: Hotéis & Albergues Baratos em Tijuana* (s/d), também apresenta uma narrativa poética, criando as instruções da ação que será realizada: “Passar uma noite em cada hotel e albergue barato de Tijuana/México - durante a alvorada caminhar até a fronteira - olhar para o Norte e esperar até que o dia amanheça - quando o sol se colocar no meio do céu voltar para trás e buscar outro hotel”.

ARTE XPERIENCE
EXPERIÊNCIA



caminhar por diversas partes do mundo calçado apenas com chinelo de dedo. deixar que a poeira se acumule nas rachaduras que surgirem em seus pés. transportar essa poeira para outras partes do mundo.
[walk around the world with shoes only flip-flops. let the dust accumulate in the cracks that appear on your feet. carry this dust to other parts of the world.]

P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Belo Horizonte dez. 2009

<https://mendeswooddm.com/zh/artist/paulo-nazareth>

“Usando uma pedra como travesseiro, deixo-me transportar através das nuvens.” Santoka Taneda, que entre 1926 e 1940 percorreu mais de 48 mil km a pé (LABBUCCI, 2013, p.15). Este poema de estilo Haiku do peregrino japonês Santoka Taneda parece ter sido escrito para descrever a prática do artista Hamish Fulton (1946).

Fulton é um artista caminhante que pode ser considerado um peregrino por essência, que ao longo da carreira realizou caminhadas e travessias ao

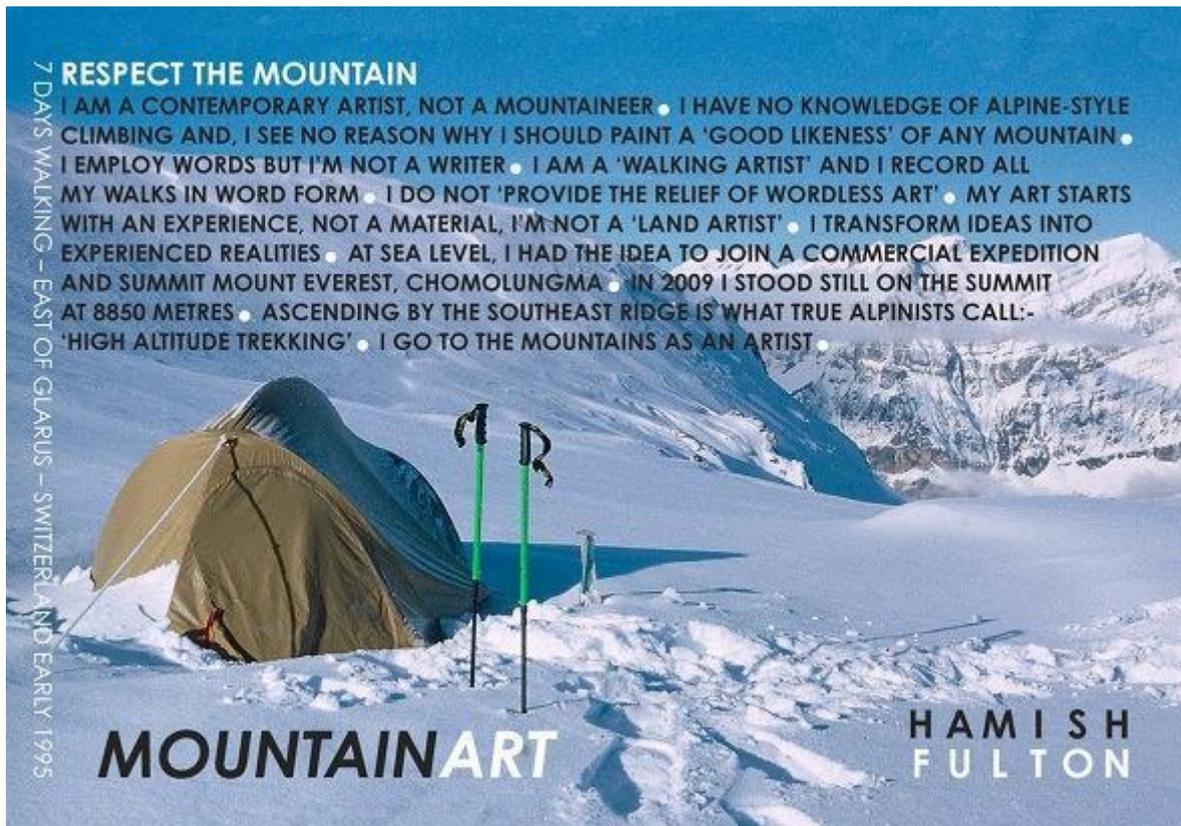
redor do mundo tanto na natureza quanto na cidade; sua intenção é a de transformar ideias em experiências reais. Ganhou destaque no final dos anos 60, assim como Richard Long, explorando na arte conceitual novas formas escultóricas através da aproximação com a natureza e produzindo trabalhos fotográficos sobre a experiência do caminhar.

Rotas, mapas, percursos, diários, datas, fotos, desenhos, colagens e anotações, transformam-se em obras de arte através de um rígido processo de documentação. Embora seja um artista que explora diversos suportes, o cerne de sua obra não está nos registros, e sim na experiência do percurso, influenciada principalmente pelo meio ambiente e o contato com culturas tradicionais.

Com efeito, o processo criativo de Fulton, que se desdobra ao caminhar, traz à tona uma relação com o espaço que só é possível quando se tem a oportunidade de viver as experiências dos percursos. Não há em sua prática qualquer ato de interferência na natureza; ele apenas caminha, sem deixar rastros propositais ou modificar os locais por onde passa. Como o artista declarou, uma caminhada não é uma recriação nem um estudo da natureza, caminhar é uma maneira de melhorar a si mesmo, física e mentalmente, a fim de experimentar um estado temporário de euforia, uma conexão íntima entre sua mente e o ambiente. Como diz o artista: “O caminhar é antigo e contemporâneo; o caminhar é a relação com tudo.”

O artista Hamish Fulton, que permeia diversas alegorias elencadas nesta pesquisa, realizou inúmeras caminhadas ao redor do mundo, em mais de 25 países, algumas com Richard Long, como quando, em 1972, visitaram as linhas de Nazca no Peru e caminharam 20 mil pés em Illampu na Bolívia, e em

1975, quando escalaram o Monte Everest pela face sudoeste junto a um grupo de diversos alpinistas e carregadores levando toneladas de equipamento. Nesta travessia, não chegaram ao topo do monte. Mais de 30 anos depois, em 2009, Fulton faria novamente a escalada ao Monte Everest, desta vez alcançando o cume de 8.850 metros de altitude sem utilizar equipamentos de oxigênio.



<https://livepaola.wordpress.com/2010/08/01/hamish-fulton-walking-artist/>

No âmbito das travessias, o artista Cildo Meireles, embora não seja um peregrino ou faça da caminhada uma prática estética, realizou junto ao fotógrafo Edouard Fraipont uma das mais ousadas obras no contexto das travessias. Em *Mutações Geográficas: Fronteira Vertical (Yaripo)* (1969/1998-2015), Fraipont realizou a difícil travessia até o ponto mais alto do

Brasil, o Pico da Neblina no estado do Amazonas, guiado por índios lanomâmis e passando por intempéries climáticas e exaustão física até chegar ao local de destino. O projeto, parte da série *Arte Física*, foi idealizado em 1969 e realizado 46 anos mais tarde, e consistiu em retirar aproximadamente 1 centímetro do cume e substituí-lo por um fragmento maior de kimberlito (rocha de onde são extraídos os diamantes). No estudo para o trabalho, Cildo Meireles instruiu que “no lugar do ponto extremo do pico, poderia ser implantado um rubi, uma esmeralda, um diamante ou algo do fundo do Brasil”. Para os curadores da mostra *Entrevendo*, uma grande retrospectiva do artista realizada no Sesc Pompeia em 2019: “Além de transformar a geografia física do país, a obra também realiza uma inversão entre fronteira e valores, trazendo para o alto algo que estava no fundo e reunindo materiais que estão nas fronteiras extremas da escala de valor” (REBOUÇAS; MATOS, 2019, p. 67).



<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36923/Cildo-Meireles-Arte-f%C3%ADsica-Muta%C3%A7%C3%B5es-geogr%C3%A1ficas-Fronteira-vertical-Yaripo>

Em 1931, o multifacetado artista Flávio de Carvalho realizava a polêmica ação *Experiência nº 2*, onde caminhou no meio de uma procissão de Corpus-Christi usando um chapéu de veludo. Ocorre que na época era tradição da religião católica manter a cabeça descoberta em sinal de respeito. Assim, o uso do chapéu pelo artista foi interpretado como uma ofensa pelos fiéis, sendo necessária intervenção policial para proteção da sua integridade física.

Como publicou o Estado de São Paulo em 1931,

Domingo, às 15 horas quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de 'Corpus Christi', um

rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarca, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa atitude e exigiram em altos brados que ele se descobrisse. Ele, no entanto, sorrindo para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inúmeros populares tentaram linchá-lo, investindo contra ele. O rapaz pôs-se em fuga, ocultando-se na leiteria Campo Belo, situada à rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O subdelegado de plantão na Polícia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

Na Polícia Central, para onde foi conduzido, declarou a vítima da exaltação popular, ser o Engenheiro Flávio de Carvalho, de 31 anos de idade, residente à praça Oswaldo Cruz, 1." ("Numa procissão. Uma experiência sobre a psicologia das multidões que resultou em sério distúrbio",).

(O ESTADO DE SÃO PAULO, 9 de junho de 1931 apud GIL, 2013).

Já em *Experiência nº 3* (1956), o clamor popular deu-se pela curiosidade, quando Flávio de Carvalho subverte as normas tradicionais de indumentária masculina e sai pelas ruas usando o New Look, uma veste composta por uma saia plissada, uma blusa com mangas bufantes e meia calça. Ao caminhar pelo centro da cidade de São Paulo, o artista arrasta uma multidão de curiosos que passa a acompanhá-lo durante o percurso. Nesse sentido, ambas as ações do artista podem ser elencadas no âmbito das procissões como prática artística.



<https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/bienal-de-berlim-comeca-evocando-flavio-de-carvalho/>

Outra ação ousada foi a errância realizada pelo artista experimental Artur Barrio (1945). Em *4 dias 4 noites* (1970), Barrio lançou-se em uma deriva solitária e alucinada pelas ruas da cidade do Rio de Janeiro. A partir de instruções que criou, como as de não se alimentar, não se hidratar e não dormir, saiu todo vestido de branco de seu apartamento, caminhando e perdendo-se pela cidade até chegar à completa exaustão. Esse estado de exaustão elevou o artista a uma espécie de transe, possibilitando um aguçamento da percepção sensorial diante das situações que experimentou. Barrio chegou a anunciar o desejo de escrever um *Caderno Livro* de 400 páginas sobre a experiência, contudo, a ação não contou com qualquer tipo de registro, e constam apenas alguns relatos sobre a experiência.

Em entrevista concedida no contexto do Panorama da Arte Brasileira (2001) declarou:

...no “4 dias 4 noites”, houve a descoberta dessa realidade do corpo. E foi complicado entender esse caminho, para mim, ao menos na época. Eu observei também outro acontecimento, da doença - toda essa brutalidade, da realidade do corpo. E o sair pela cidade também estava ligado ao alimento, ou seja: o deslocamento no espaço, o tempo e a falta de alimento, a falta de grana. Porque eu não tinha dinheiro. Não falava. E, numa cidade, é estranho, realmente... a falta de comunicação. A partir de um determinado dado, se você não fala, a coisa fica muito complexa. Acho que foi uma radicalização excessiva. Eu pensava o seguinte: que esse projeto me alimentaria para futuros trabalhos. Tinha consciência de que poderia chegar a um limite absoluto, a uma iluminação perceptiva, e, a partir daí, lançar um trabalho que realmente rompesse com tudo. (BARRIO, 2001, p. 82).

Em *Roadworks* (1985) [Obras de estrada], a inglesa Mona Hatoum (1952) caminhou por cerca de uma hora pelas ruas de Londres com botas presas em seus pés. O trabalho é uma resposta ao contexto ocorrido no bairro de Brixton, que foi palco de graves conflitos sociais e econômicos, onde a comunidade afro-caribenha sofria com o desemprego, criminalidade e moradias precárias. Em 1981, um motim generalizado foi desencadeado pela força desproporcional da polícia local, e alguns anos depois, em 1985, um novo motim ocorreu após o assassinato de uma mulher negra pela polícia. Hatoum declarou sua solidariedade com a comunidade negra: 'Encontrei-me nesta rara situação de criar obras que, embora pessoais/autobiográficas, tinham uma relevância imediata para a comunidade de pessoas a que se dirigia' (HATOUM apud CAPUCINE, 2016).



<https://ichi.pro/pt/rastreando-o-efemero-o-que-ficou-para-tras-117196608192520>

Merecem destaque ainda, dentro das poéticas de deslocamentos, artistas que experimentam ou convidam o espectador para viver uma aventura através da criação narrativa, e por vezes, dos encontros.

A francesa Sophie Calle (1953) é uma artista conceitual, fotógrafa, diretora de cinema e por vezes detetive. Desenvolveu uma prática reconhecível por seus elementos narrativos combinados a registros que esbarram nas fronteiras entre o íntimo e o público, a realidade e a ficção, a arte e a vida – onde o limiar da realidade que se reflete tanto na experiência pessoal da artista quanto no resultado da obra pode confundir o espectador.

A obra-livro *Suite vénitienne* (1980) pode ser lida como um relato de viagem, uma errância persecutória tratada a partir da poética literária, e porque não estética, que convida o leitor para que também seja parte da experiência da artista. A narrativa se dá quando Calle, que durante meses perseguiu estranhos, encontrou novamente com um deles:

Por meses eu segui estranhos na rua. Pelo prazer de acompanhá-los, não porque eles me interessavam particularmente. Fotografei-os sem que eles soubessem, tomei nota dos movimentos deles e, finalmente, os perdi de vista e os esqueci. No final de janeiro de 1980, nas ruas de Paris, segui um homem a quem perdi de vista, poucos minutos depois, no meio da multidão. Naquela mesma noite, por acaso, ele foi apresentado a mim em um vernissage. Durante o curso da nossa conversa, ele me disse que estava planejando uma viagem iminente para Veneza. Eu decidi segui-lo. (CALLE, 1988, p. 2).



<https://www.cartierbressonnoesunreloj.com/desentranando-el-misterio-a-quien-o-que-persigue-sophie-call>
[e/](#)

A partir daí, a artista traça uma perseguição pelas ruas de Veneza, que se opõe ao flâneur e assemelha aos modelos do stalker, como bem definiu Visconti:

(...) stalker é o caçador furtivo e silencioso que persegue sua caça, enquanto o flâneur entrega-se de maneira aparentemente passiva ao fluxo da cidade, mergulhando-se nele e exaltando-se nessa entrega a um ritmo completamente diferente daquele acelerado e sempre atarefado do burguês (VISCONTI, 2014, p. 30).

Assim observa o escritor e cineasta inglês Iain Sinclair, que segue a corrente psicogeográfica, na década de 1970, a característica do *flâneur* de vagar sem rumo pela cidade havia sido superada para o chamado de era do stalker:

Tínhamos entrado na era do stalker; viagens feitas com um propósito = com os olhos bem abertos e sem compromissos. O stalker era nosso modelo: caminhadas com um objetivo, sem perder tempo, sem vagar. (...) O stalker é um caminhante que (...) sabe onde está indo, mas não sabe porque ou como. (SINCLAIR apud VISCONTI, 2014, p. 30).

A canadense Janet Cardiff (1957) propõe ações que permeiam a ficção e a realidade, em geral construindo um universo fantástico para estimular o espectador a caminhar e fazer parte de uma história, guiando-o através da sua fala.

Em *Drogan's Nightmare* [O pesadelo de Drogan] (1998), parte da série *Walks* [Caminhadas], apresentada na 24ª Bienal de São Paulo, Cardiff conduzia o espectador através de um relato gravado disponível em walkman, fazendo-o deambular pelo espaço da bienal, saindo do prédio e adentrando no parque Ibirapuera.

A narrativa era construída de forma a colocar o espectador como personagem de sua história mergulhando em um universo alternativo, e caminhando, literalmente, da mesma forma e ao mesmo tempo que se deslocava pelo mundo real e pelo próprio espaço expositivo. A sobreposição das duas realidades se dá graças ao movimento proposto: a constante menção no texto de Cardiff a elementos reais que o espectador encontra em seu

caminho reforça a estranha sensação de realismo e credibilidade, em alguns momentos absolutamente surpreendentes, de algo que é, clara e abertamente, uma ficção.



<https://cardiffmiller.com/walks/drogans-nightmare/>

Quando Guy Debord define como encontros possíveis quando “o indivíduo é solicitado a se apresentar sozinho em determinada hora e lugar que lhe são marcados” (DEBORD apud VISCONTI, 2014, p. 33) abre-se caminho para os encontros, como aqueles propostos pela artista Anna Costa e Silva.

Em *Púrpura* (2018-2019), a artista promove encontros entre duas pessoas, conduzidas por narrativas previamente construídas para estimular o deslocamento do espectador/participante. Facilitados apenas por mulheres que

fazem as vezes de guias, a ação tem início em um ponto de encontro, onde um carro busca os participantes e os deixa em um determinado local. A partir daí, munido de um envelope contendo instruções, o participante começa seu percurso em espaços propositalmente impessoais – chamados pela artista de não lugares – aqueles com função clara: como um shopping, aeroporto ou supermercado. Essa escolha caracteriza-se como provocação para uma experiência estética, cujo objetivo é tanto praticar uma ação invisível, como subverter a função essencial do espaço, ou seja, caminhar e permear lugares de consumo, contudo não consumindo.

Assim, a artista constrói junto da mulher/guia, sujeito proponente da ação local, uma linha narrativa sobre esses espaços geralmente carregadas da biografia pessoal, que vai sendo transformada ao passo que guia e participante se encontram e caminham, como um convite para experimentar as possibilidades dos encontros. A intenção da artista é abrir brechas sobre a experiência, no que tange vivenciar o espaço de uma forma alternativa, mas também ir de encontro ao desconhecido.



<http://www.annacostaesilva.com/Purpura>

Já em *Eu, que estou à espera* (2016), Anna Costa e Silva promove a experiência do encontro conduzida pela narrativa que só é materializada pelo ato de caminhar. Na performance, bilhetes são espalhados por espaços públicos com um início de narrativa e um ponto de encontro; também é um encontro um a um, mas dessa vez o performer e o participante caminham à noite pela cidade. O objetivo da ação é pensar na cidade como um cenário para possíveis encontros, marcados ou espontâneos. Nesse sentido, ambas as obras orquestram acasos, levam em conta um espaço de suspensão do tempo, saindo de um lugar utilitário – inclusive nas relações com as pessoas – convidando para se deixar levar pela experiência de presença e do estar.

Em Duett (1998), Francis Alÿs relaciona o caminhar promovendo encontros através da errância, nesta ação duas pessoas se procuram pela cidade de Veneza, cada uma carregando metade de uma tuba, para quando finalmente se encontrarem apenas montar o instrumento e tocar uma única nota.



<https://www.pinterest.co.kr/pin/330170216422029767/>

IV. CONCLUSÃO

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Rir pra não chorar*

*Deixe-me ir
Preciso andar
Vou por aí a procurar
Sorrir pra não chorar*

*Quero assistir ao sol nascer
Ver as águas dos rios correr
Ouvir os pássaros cantar
Eu quero nascer
Quero viver*

*Se alguém por mim perguntar
Diga que eu só vou voltar
Depois que me encontrar*

Composição: Angenor De Oliveira
Voz: Cartola

Colocar-se em situações inesperadas, imaginando a experiência, atrevendo-se a sentir algo nunca antes vivenciado. Devorar um livro, escutar uma história cativante, lembrar um sonho logo após acordar, ou amar, genuinamente. Aquilo que acende a faísca e faz com que tudo ao redor se propague. A imaginação. Incentiva o movimento e rompe com a inércia. Tem esse poder da impermanência. Onde um pensamento puxa outro, que puxa o próximo, infinitamente. Assim como o fluxo de um rio, que corre, ramifica, deságua. Saindo de um lugar para outro, indo além, seguindo adiante, caminhando...

Deslocamentos como poética: O caminhar através das narrativas é uma pesquisa que tem origem em um entendimento pessoal sobre a experiência do movimento e seus reflexos na compreensão de realidades. O caminhar foi a escolha de recorte justamente porque se manifesta também como uma escolha de vida. Praticar o caminhar, onde a meta é a experiência do movimento, "a meta é o próprio caminho." (VISCONTI, 2014, p. 36).

À vista desta afirmação, o “caminho” que está sendo constantemente traçado nada mais é do que a jornada da vida; as experiências que vivemos e que nos transformam, continuamente, podem ser entendidas como representações da dádiva de estar vivo. A escolha das narrativas como elemento de introdução para a pesquisa curatorial deu-se, justamente, porque as histórias sagradas nos contam algo sobre como nos tornamos hoje o que somos, e assim, podemos acessar nelas uma infinidade de referenciais para buscar compreender nossa própria história, e porque não, buscar possibilidades de interpretação sobre certos enigmas da existência.

Embora a pesquisa não adentre teoricamente no campo de estudo da semiótica, há uma intenção de convidar o leitor para interpretar significados a partir de signos distribuídos ao longo do texto, tanto quando são apresentadas as narrativas quanto nas alegorias do percurso.

Ambas as propostas, a narrativa e a alegórica, são colocadas a fim de buscar pontos de encontro, semelhanças e dissonâncias; diferentes histórias ou alegorias poderiam ser escolhidas, outras poderiam ter sido agregadas, de certa forma, a pesquisa jamais poderia ser considerada um fim em si mesma, porque visa a abertura dos caminhos através das associações e fluxos de pensamento. Por esta razão encontram-se no caminho composições musicais,

para que exista um suspiro, a lembrança da melodia, o fragmento de um momento.

É importante mencionar a necessidade de estabelecer contrapontos às narrativas expostas para que não sejam interpretadas sob um viés universalista; os mitos são anacrônicos, de forma que a ideia do mito absoluto exige ampla reflexão, sob pena de repetir a comumente visão ocidental, masculina e colonialista.

O caminhar enquanto pensamento filosófico sugere o afastamento da visão positivista de que o conhecimento verdadeiro seria necessariamente o científico. No caminhar estão intrínsecos os campos do imaginário, da intuição, da espiritualidade e da transcendência. Assim, as narrativas descritas geralmente partem de uma aventura, onde seus personagens passam por provações ou desafios para seguir com suas jornadas, a beleza das histórias está, sobretudo, nos aspectos existenciais que surgem pelo caminho e que permitem a evolução da trajetória humana.

Mesmo que caminhar em si, como ato, possa não produzir nada além da própria experiência do caminhante, no que se refere aos campos citados acima, revela aspectos significativos sobre buscar formatos de habitar o mundo.

Tem uns dias
Que eu acordo
Pensando e querendo saber
De onde vem
O nosso impulso
De sondar o espaço
A começar pelas sombras sobre as estrelas
E de pensar que eram os deuses astronautas
E que se pode voar sozinho até as estrelas

Ou antes dos tempos conhecidos
Vieram os deuses de outras galáxias
Ou de um planeta de possibilidades impossíveis
E de pensar que não somos os primeiros seres terrestres
Pois nós herdamos uma herança cósmica
Errare humanum est

Composição e Voz: Jorge Ben Jor

Enquanto prática artística, o caminhar pode ser observado como um contra fluxo que produz dissonâncias, quando sugere questionamentos sobre contextos sociopolíticos. A produção de suportes através de registros para a finalidade mercadológica é necessária e fundamental para capitalizar os artistas, entretanto, o caminhar produz o que muitas vezes não é passível de tradução: a experiência.

Com efeito, as tensões sociopolíticas podem ser observadas em diversas obras como nas marcações da Linha Verde por Francis Alÿs, nas pegadas sangrentas deixadas por Regina José Galindo, nas cruzes do categórico NO+ de Lotty Rosenfeld, nas amarras de Mona Hatoum, na poeira levada pelos pés do caminhante Paulo Nazareth, nas procissões instrumentais de Flávio de Carvalho...

Os artistas caminhantes em geral se encontram na contramão da tendência dominante da arte contemporânea que renuncia à construção de narrativas. Estas são de fato relevantes para eles, pois também se configuram como argumento para contestar o *status quo*. O artista Francis Alÿs afirma que um dos objetivos de seu trabalho é justamente propor um espaço para o relato e criação de narrativas

Se o roteiro responde às expectativas e atende às preocupações de uma sociedade em dado momento e

lugar, converter-se-á num relato, que poderá sobreviver ao próprio acontecimento e transcender sua natureza histórica". Nesse sentido, é a narração consciente que gera a fábula, tangenciada pelo próprio desenvolvimento da ação, abrindo espaço para as narrativas: "assim como as sociedades altamente racionalistas da Renascença sentiram a necessidade de criar utopias, nós, em nosso tempo, precisamos criar fábulas. (ALYS apud VISCONTI, 2014, p.20-21).

Se a construção da narrativa é um espaço plural para que essas obras possam se desenvolver, também se faz fundamental comentar sobre o simbolismo que tais práticas engendram. Rebecca Solnit observa que o

“caminhar por vezes é, pelo menos desde o século XVIII, um ato de resistência à corrente vigente. Destacava-se quando seu ritmo não acompanhava o tempo, motivo pelo qual boa parte desta história do caminhar é uma história do Primeiro Mundo pós–Revolução Industrial, mais ou menos quando o caminhar deixou de ser parte do continuum da experiência e tornou-se uma opção consciente (SOLNIT, ANO, p.439)

Em certo ângulo, todas as obras apresentadas expõem uma crítica sociopolítica; mesmo naquelas em que esta perspectiva não seja claramente visível, como nas obras de Hamish Fulton e Richard Long, ainda assim, estes artistas levantam questionamentos, como por exemplo, quanto à relação do homem com a natureza e a paisagem. No caso de Fulton, há a escolha consciente da não intervenção, o que afasta o artista da tentativa de definir sua obra como Land Art ou pertencente a sistemas artísticos pré-definidos.

Nesse sentido, Visconti corrobora que a concepção de imaginários simbólicos “ênfatizam a possibilidade de criar uma obra de arte cujo valor não seja econômico, mas, por assim dizer, filosófico ou social.” (VISCONTI, 2014, p. 97). Dessa maneira, a razão basilar para que a prática do caminhar seja

considerada obra de arte ou uma experiência estética, reside justamente na possibilidade de promover uma reflexão através de uma representação simbólica, marcada pelo caráter subjetivo que a arte possui conforme cada observador.

É nesse lugar que a prática do caminhar se encontra com a arte, e assim, é possível praticar o caminhar como arte

“A quem pertence o corpo de cada um? Quem define, organiza e regulamenta seus movimentos e seus itinerários, prescreve seus exercícios e cuida, assim, de sua saúde? Até que ponto podemos acreditar, ingênua ou corretamente, que a esfera do corpo seja exclusivamente pessoal, e não o campo público de um conflito entre o poder e o indivíduo?” (VISCONTI, 2014, p. 95).

Estas são perguntas feitas por Jacopo Crivelli Visconti, que ecoam ainda mais no contexto sociopolítico, e sanitário, que estamos vivenciando. Afinal, a liberdade dos nossos corpos esbarra, nesse momento, em um impedimento de circulação sem precedentes, o que tornou ainda mais instigante a experiência de escrever sobre o caminhar.

Mesmo quando estamos envoltos por incertezas, talvez o melhor caminho seja olhar para o aqui e o agora, e buscar fazer desta, uma experiência possível. Até para o caminhante mais ávido por aventuras é através de um passo após o outro que se avança.

Como escreveu Fernando Pessoa: “Se nós tivermos que chegar lá, quando lá chegarmos saberemos; Aqui há só a estrada antes da curva, e antes da curva; Há a estrada sem curva nenhuma.”

V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é Contemporâneo? E outros ensaios**. Argos : Goiás, 2009.

ANDRADE, Victor; LINKE, Clarisse Cunha (organizadores). **Cidades de pedestres** : A caminhabilidade no Brasil e no mundo / Rio de Janeiro : Babilonia Cultura Editorial, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**; tradução Frederico Carotti e Denise Bottmann. São Paulo : Companhia das Letras; Edição: 1ª, 1992.

BARRO, David. **Richard Long** (introdução ao catálogo). Galeria Mário Sequeira. Braga - Portugal, 2004.

BARRIO, Artur. Entrevista concedida a Cecília Cotrim e Ivana do Rego Monteiro. Rio de Janeiro, 20 jul. 2001. Disponível em:
<<https://mam.org.br/wp-content/uploads/2019/11/panorama-2001-1-compactado.pdf>>.
Acesso em: 15 jul. 2021.

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

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

BERENSTEIN Jacques, Paola (org). Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

A BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade bíblica do Brasil, 2000.

BURKE, Juliet Sharman; GREENE, Liz. **O tarô mitológico**. Tradução Fulvio Lubisco - São Paulo: Madras, 2018.

CALLE, Sophie. **Suite vénitienne**. Seattle: Bay Press, 1988. (Versão original: Suite vénitienne. Paris: Éditions de l'Étoile, 1983).

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. Pensamento; Edição: 14^a, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. 1 ed. São Paulo: Editora G. Gili, 2018.

Capucine Perrot, Mona Hatoum, Performance Still 1985–95', in: **Performance At Tate: Into the Space of Art**, Tate Research Publication, 2016. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/mona-hatoum>>. Acesso em 20 jul. 2021.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006

DIEGUES, Isabel; SARDENBERG, Ricardo. **Paulo Nazareth**. Arte contemporânea LTDA. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de Eliane Aguiar. - 1^a ed. - Rio de Janeiro : Record, 2016.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. 2^a ed - São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FULTON, Hamish. **Walking Journey**. Londres: Tate Publishing, 2002.

_____. **Walking on the Iberian Peninsula**. Bombas Gens Centre d'Art - Madrid, 2018.

FURLEY, David (2003), "Peripatetic School", in: Hornblower, Simon; Spawforth, Antony (eds.), **The Oxford Classical Dictionary** (3rd ed.), Oxford University Press.

GIL, Thiago. Dossiê Flávio de Carvalho. In: Bienal de São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/368>>. Acesso em: 02 jun. 2021.

IRMÃOS GRIMM. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Contos, fábulas, lendas e mitos**. Brasília: Fundescola, 2000. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001614.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: Escritos situacionistas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003

_____. **Elogio aos errantes**: breve história das errâncias urbanas. In: *vitruvius*. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.053/536>. Acesso em: 15 jul. 2021.

JUNG, Carl G. *O Homem e seus Símbolos*; tradução Maria Lúcia Pinho. 3 ed - Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

HARARI, Yuval Noah. **Sapiens**: Uma Breve História da Humanidade. 30ª ed. São Paulo : L&PM, 2017.

HARVEY, David. **Cidades Rebeldes**: do Direito à Cidade à Revolução Urbana. São Paulo. Martins Fontes, 2014.

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

LONG, Richard. **A Line Made by Walking**. Londres: Afterall books, 2010.

MARTIN, Kathleen. **O livro dos símbolos**. Reflexões sobre imagens arquetípicas. Colônia: Taschen, 2012.

MOURA, Rodrigo. **Seção**, 2015. Disponível em: <http://marciusgalan.com/pt-br/texts/in-the-maze/> . Acesso em: 10 jun. 2021.

NASCIMENTO, Elilson Gomes. *Por uma mobilidade performativa*. 1ª edição, Rio de Janeiro, 2017.

NAZARETH, Paulo; Arte Contemporânea / Ltda. [textos Janaína Melo... et al] - Rio de Janeiro, Cobogó, 2012.

REBOUÇAS, Júlia; MATOS, Diego. **Entrevendo - Cildo Meireles**. São Paulo: Sesc Pompéia, 2019.

SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. Oakland: University of California Press, 1996.

SILVA, Cidinha; Introdução Wanderson Flor do Nascimento. Um Exu em Nova York. 1 ed - Rio de Janeiro: Pallas, 2018.

SOLNIT, Rebecca. **A Field Guide to Getting Lost**. Londres: Penguin Books, 2006.

_____. **A História do Caminhar**; tradução Maria do Carmo Zanini. São Paulo : Martins Fontes; 2016.

SIN-LEQI-UNNINN. **Ele que o abismo viu**: epopeia de Gilgamesh / tradução do Acádio, introdução e comentários Jacyntho Lins Brandão. -- 1. ed -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Mitos Gregos. São Paulo - Editora Sol, 1996.

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