

FRANCESCO CARERI

# WALKSCAPES

O CAMINHAR  
COMO PRÁTICA  
ESTÉTICA

Prefácio de Paola Berenstein Jacques

GG

Titulo original: *Walkscapes. El andar como práctica estética*  
Tradução: Frederico Bonaldo  
Edição: Carla Mello Moreira  
Preparação e revisão de texto: Marcos Visnadi e Cristian Clemente  
Ilustração da capa: Gravura rupestre, Bedolina, Val Camonica, cerca de 10.000 a.C.  
Design gráfico do livro e da capa: Toni Cabré/ Editorial Gustavo Gili, SL

Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação desta obra só pode ser realizada com a autorização expressa de seus titulares, salvo exceção prevista pela lei. Caso seja necessário reproduzir algum trecho desta obra, seja por meio de fotocópia, digitalização ou transcrição, entrar em contato com a Editora. A Editora não se pronuncia, expressa ou implicitamente, a respeito da acuidade das informações contidas neste livro e não assume qualquer responsabilidade legal em caso de erros ou omissões.

© do texto: Francesco Careri, 2002, 2013  
© da tradução: Frederico Bonaldo, 2013  
© do primeiro prefácio: Paola Berenstein Jacques, 2013  
© do segundo prefácio: Gilles Tiberghien, 2002

Impresso no Brasil  
ISBN: 978-85-65985-16-1  
Impressão: Edições Loyola

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Careri, Francesco  
Walkscapes : o caminhar como prática estética /  
Francesco Careri ; prefácio de Paola Berenstein  
Jacques ; [tradução Frederico Bonaldo]. --  
1. ed. -- São Paulo : Editora G. Gili, 2013.

Titulo original: Walkscapes : el andar como  
practica estetica.  
ISBN 978-85-65985-16-1

I. Arquitetura - Filosofia 2. Caminhada  
I. Jacques, Paola Berenstein. II. Título.

13-07933

CDD-712.01

---

Índices para catálogo sistemático:  
I. Arquitetura paisagística : Teoria e filosofia 712.01

**Editorial Gustavo Gili, SL**  
Rosselló 87-89, 08029 Barcelona, Espanha. Tel. (+34) 93 322 81 61

**Editora G. Gili, Ltda**  
Av. José Maria de Faria 470, Sala 103, Lapa de Baixo,  
CEP: 05038-190, São Paulo/SP - Brasil. Tel. (+55) (11) 3611-2443

FRANCESCO CARERI

# WALKSCAPES

## O CAMINHAR COMO PRÁTICA ESTÉTICA

Prefácios de  
Paola Berenstein Jacques e Gilles Tiberghien

GG®

# ÍNDICE

07 *O grande jogo do caminhar*  
Paola Berenstein Jacques

17 *A cidade nômade*  
Gilles A. Tiberghien

23 Breve nota do autor

## WALKSCAPES

27 **INTRODUÇÃO**

### **I. ERRARE HUMANUM EST...**

35 Caim, Abel e a arquitetura  
40 Espaço nômade e espaço errático  
51 Do percurso ao menir  
59 *O benben e o ka*

### **II. ANTI-WALK**

71 A visita dadaísta  
75 *O ready-made urbano*  
77 A deambulação surrealista  
80 A cidade como líquido amniótico  
82 Da cidade banal à cidade inconsciente  
83 A deriva letrista  
86 A teoria da deriva  
91 *O arquipélago influenciador*  
97 A cidade lúdica contra a cidade burguesa  
101 *O mundo como labirinto nômade*

### III. LAND WALK

- 111 A viagem de Tony Smith
- 114 Expansões de campo
- 121 Do menir ao percurso
- 123 Pisotear o mundo
- 132 O viandante sobre o mapa
- 136 A odisseia suburbana
- 143 A paisagem entrópica

### IV. TRANSURBÂNCIA

- 155 Com os pés descalços no caos
- 157 O arquipélago fractal
- 162 *Zonzo*

### 169 WALKSCAPES TEN YEARS LATER

- 175 Bibliografia
- 189 Referências fotográficas
- 191 Agradecimentos

# O GRANDE JOGO DO CAMINHAR

Paola Berenstein Jacques

*Walkscapes*, de Francesco Careri, é, desde seu lançamento em 2002, um pertinente convite ao caminhar, um convite ao *andare a Zonzo* (“andar à toa”). Como o título já indica, o livro trata do que seriam essas paisagens do caminhar – ou do caminhar como forma de ver paisagens e, também, como modo não somente de ver, mas sobretudo de criar paisagens. Careri defende, segundo suas próprias palavras, o “caminhar como forma de intervenção urbana” e a “errância como arquitetura da paisagem”, ou, como o subtítulo do livro revela, o caminhar como uma forma de arte, como uma prática estética. O autor é um caminhante compulsivo, e seu livro, mais do que um ensaio teórico ou histórico – como poderia parecer –, se baseia em uma ação empírica muito específica, que não é exatamente o caminhar ordinário pelos percursos habituais do cotidiano urbano, mas o tipo de caminhada que foi realizada por um grupo, o bando de Stalkers romanos.

O livro também pode ser visto como um tipo de tratado retroativo sobre o caminhar, já que o autor traça um histórico que vai desde os primeiros nômades até os artistas de *land art* dos anos 1960/1970, para inserir, nessa longa genealogia caminhante, a prática artística do grupo Stalker e, em particular, a primeira ação Stalker, chamada de *Stalker Attraverso i Territori Attuali*, uma caminhada de quatro dias e três noites, 60 km a pé, em torno de Roma, em 1995. Uma caminhada iniciática pelos chamados *Territori Attuali*, que não são nem a Roma histórica, cidade turística, nem o campo, mas os espaços intermediários em torno da cidade, na sua margem. Apesar de esse histórico começar no campo com os nômades e voltar ao campo com a *land art*,

a sua potência parece estar precisamente na prática do caminhar diretamente relacionada àquela experiência romana dos “territórios atuais”, que também não eram os espaços urbanos praticados pelos dadaístas, surrealistas e situacionistas citados no livro, que praticaram – com uma postura claramente provocativa e crítica ao urbanismo moderno – suas visitas, deambulações e derivas quase sempre pela *Paris intramuros* (ou, como diz o autor, dentro dos “muros de Zonzo”). A caminhada dos jovens Stalkers buscava atravessar os “muros de Zonzo”, sair da cidade mais praticada e conhecida de todos para ver o que está ao redor desses muros, visíveis ou invisíveis, nas margens da cidade tradicional, espaços que não aparecem nos guias turísticos, espaços urbanos indeterminados, marginais, periféricos, territórios em plena transformação, espaços mutantes que se parecem com a zona do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovski, que deu nome ao grupo. Espaços nômades, zonas intersticiais, nas fronteiras ou nos terrenos baldios da cidade.

A zona é talvez um sistema muito complexo de armadilhas... eu não sei o que se passa ali na ausência de pessoas, mas é só chegar alguém que tudo começa a se mexer... a zona é exatamente como se a tivéssemos criado nós mesmos, como nosso estado de espírito... não sei o que se passa, isso não depende da zona, isso depende de nós.

*Stalker*, filme de Andrei Tarkovski de 1979, reproduzido em “*Stalker laboratorio d'arte urbana*”, em [www.osservatorionomade.net](http://www.osservatorionomade.net).

A estratégia era ficar na zona, nós já a chamávamos de zona... ficar no vazio... a estratégia era ficar no interior de Roma, mas sempre ficando nos espaços de fora... e quando contamos isso para um amigo ele disse... ah, mas isso é *Stalker*, e, como procurávamos um nome para essa operação em Roma, *Stalker* soava bem.

Francesco Careri, palestra em Genebra em 13 de maio de 2005, reproduzida em “*Stalker à la Praille*”, Bande Itinerante, IAUG, 2005.

Esse tipo de caminhada exploratória dos Stalkers, essa prática específica de um tipo de espaço também específico, seria um tipo de exploração, um atravessar desses “territórios atuais”, que o autor

## O GRANDE JOGO DO CAMINHAR

9

também chama no livro de vazios da cidade – que, obviamente, ao se aproximar deles e ao adentrá-los, são sempre, como diziam os artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica, “vazios plenos”, plenos de descobertas e de possibilidades, espaços vagabundos que se fazem e desfazem como os “mitos vadios” de Oiticica e Granato. Oiticica também praticava errâncias urbanas pelo grande labirinto.<sup>1</sup> A sua descoberta do Rio de Janeiro (além da zona sul da cidade, onde morava), em meados dos anos 1960, se dá quase toda de ônibus – foi assim que ele conheceu todo o subúrbio carioca, tinha o hábito de pegar um ônibus e ir até o ponto final só para ver “onde dava” – ou a pé, andando pelas ruas, em particular nas suas frequentes subidas de morro, especialmente o Morro da Mangueira (conhecida favela carioca), e fazendo seus passeios noturnos pelas áreas mais marginalizadas da cidade, sobretudo pela região do Mangue (área de prostituição).

MITOS VADIOS SÃO MITOS VAZIOS: evocam de outro modo o VAZIO PLENO tão clamado em outras épocas e circunstâncias por LYGIA CLARK: eles se fazem e desfazem como o andar nas ruas do *delirium ambulatorium* noturno.

Oiticica, Hélio. “EU EM MITOS VADIOS/IVALD GRANATO”, texto datilografado de 24 de outubro de 1978.

*Walkscapes* é um convite ao leitor para esse andar vadio pelas ruas, chamado por Oiticica de *delirium ambulatorium*,<sup>2</sup> que dialoga com a prática caminhatória que Careri, membro fundador do grupo Stalker, chama de transurbância neste livro, que não seria um andar pelas ruas conhecidas, mas um atravessar esses outros territórios urbanos, um tipo de travessia, como o atravessar a zona mutante do filme homônimo. Os *stalkers*, no filme de Tarkóvski, são como guias, são os *experts* que sabem se mover pela zona mutante e são contratados, tal como os “coiotes” que guiam os imigrantes ilegais para atravessar as fronteiras. Os *Stalkers* do grupo romano são os guias exploradores, os praticantes ocasionais dos “territórios atuais”, espaços intermediários ou espaços do entre, do meio-lugar,<sup>3</sup> como os chamei, nessa mesma época, durante um triálogo público em 1996, com Antonella Tufano e Alain Guez (que caminhou com os

Stalkers romanos em Paris, a caminhada intitulada "Sortir de Paris", de 1997), que partia do debate entre lugar e não lugar proposto por Marc Augé. O meio-lugar seria bem próximo do espaço que Michel de Certeau chamou de lugar praticado. O meio-lugar não seria exatamente um lugar preciso, nem um não lugar, mas a sua prática, a sua apropriação ou seu uso.

Os limites espaciais se mostram menos rígidos. Entre interior e exterior, entre dentro e fora, entre privado e público, entre aqui e lá. Novamente o espaço do "entre". Entre dois. Estar "entre" não quer dizer ser uma coisa ou outra, quer dizer ser temporariamente uma coisa e outra. Estar no meio de [en train de]... Em transformação. É não somente estar no meio ou em um meio, mas ser o próprio meio. [...] Os terrenos baldios [terrain vague] são sempre no meio, eles são em suspensão, em um estado provisório, intermediário, inacabado. Eles poderiam ser considerados como não lugares segundo Marc Augé: "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar". Mas a temporalidade escapa dessas categorias herméticas. Ainda segundo Augé: "A possibilidade do não lugar não está ausente de todo e qualquer lugar". A possibilidade do lugar seria então também presente no não lugar. E seria exatamente nessas passagens que a ideia do meio-lugar teria seu papel. O terreno é baldio, mas no momento que decidimos fazer um piquenique ali ele se torna menos baldio e a passagem se faz.

"Dialogue: lieu/mi-lieu/non-lieu". In *Lieux Contemporains*. Paris, Descartes & Cie, 1997.

O mais interessante em *Walkscapes* talvez seja a descoberta que se revela nessa busca, nas caminhadas que transformam os ditos não lugares ou vazios urbanos em meios-lugares (ou em vazios plenos, como diziam Oiticica e Clark), ou seja, na prática dos espaços nômades ou dos "territórios atuais" da cidade, como dizem Careri e seu grupo, pelo exercício da transurbância. O caminhante, através das caminhadas transurbantes, da experiência desses espaços feita pelos pés, descobre que a tão sonhada Nova Babilônia, a dita cidade nômade ou cidade situacionista, inspirada pelos ciganos<sup>4</sup> e projetada

por Constant para o *homo ludens* de Huizinga, não só não poderia ser projetada por um arquiteto urbanista ou por qualquer planejador, como bem sabia Debord, mas que ela já existe, sempre existiu, em nossas cidades. O que Careri descobre é que a Nova Babilônia é aqui e agora, que basta estar atento para encontrá-la nas margens, sombras e sobras – que não estão necessariamente nas periferias ou nos subúrbios – das cidades espetacularizadas.

Em artigo intitulado “È qui New Babylon?” [É aqui Nova Babilônia?],<sup>5</sup> Careri conta que em seu primeiro encontro com Constant, em janeiro de 2000 no seu escritório em Amsterdam, ao perguntar a ele sobre sua relação com os ciganos e sobre a relação que poderia haver entre Nova Babilônia, cidade nômade, e os terrenos baldios (*terrain vague*),<sup>6</sup> Constant apontou para uma janela coberta com papelão e disse que ali, dez anos antes, havia um terreno baldio que ele frequentava, pois era onde um grupo Sinti acampava, acendia lareiras, tocava músicas e fazia festas. Constant ficou amigo dos músicos ciganos e tocava com eles nas festas. Quando eles foram expulsos dali, ele decidiu fechar a janela e cobri-la, pois, afinal, Nova Babilônia não estava mais ali fora, ela tinha se mudado para outro terreno baldio...

Nova Babilônia não é um projeto de urbanismo. Também não é uma obra de arte no sentido tradicional do termo, nem um exemplo de estrutura arquitetônica. Pode-se apreendê-la na forma atual, como uma proposta, uma tentativa de materializar a teoria do urbanismo unitário, para se obter um jogo criativo com um ambiente imaginário, que está aí para substituir o ambiente insuficiente, pouco satisfatório, da vida atual. A cidade moderna está morta, vítima da utilidade. Nova Babilônia é um projeto de cidade onde se pode viver. E viver quer dizer criar.

Constant, “Nouvelle Babylone”, texto de 1960 republicado em Ulrich Conrads (org), *Programmes et manifestes de l'architecture du XXème siècle*. Paris, Éditions de la Villette, 1991.

Nova Babilônia foi uma tentativa de Constant de materializar o pensamento urbano situacionista dos anos 1950/1960. O que por princípio já era contraditório, uma vez que ela seria uma forma, um modelo, para uma cidade que deveria ser o resultado aleatório, impossível

de ser planejado, de uma construção coletiva e livre. Essa contradição – que motivou a briga entre Debord e Constant e resultou no seu desligamento da Internacional Situacionista – fica evidente em uma simples comparação entre o discurso de Constant e o modelo proposto. O modelo acaba congelando, restringindo e aprisionando o próprio discurso, que pregava a mobilidade, a liberdade total e a criação da cidade pelos seus próprios habitantes. Constant partiu do projeto para os acampamentos de ciganos e Nova Babilônia deveria ser uma cidade nômade em escala global, ou melhor, uma cidade móvel para uma população nômade sem fronteiras, que iria se construindo seguindo os deslocamentos dessa população. Constant citava Vaida Voivod III, presidente da comunidade mundial dos ciganos, que dizia em 1963: “Nós somos o símbolo vivo de um mundo sem fronteiras, de um mundo de liberdade, sem armas, onde cada um pode viajar sem problemas das estepes da Ásia central até o litoral do oceano Atlântico, dos planaltos da África do Sul à floresta da Finlândia”.

A definição de Nova Babilônia seria então: “onde se constrói sob a cobertura, com ajuda de elementos móveis, uma casa coletiva; uma habitação temporária, constantemente remodelada; um campo de nômades em escala planetária”.<sup>7</sup> Os desenhos e maquetes da Nova Babilônia de Constant detalhavam essa megaestrutura que iria se desenvolver sobre as cidades existentes e que se ligaria em rede até envolver todo o planeta. Mas Nova Babilônia, antes de um modelo formal, seria interessante como “um modelo de reflexão e de jogo” e, por isso mesmo, utópico em seu sentido original de crítica ao presente através da visão futura, não passível de ser construído: um não lugar ou lugar nenhum.

Ter uma vida significa criá-la e recriá-la sem parar. O homem não pode ter uma vida se não a criou para si mesmo. Quando a luta pela existência for apenas uma lembrança, ele poderá, pela primeira vez na história, dispor livremente de toda a duração de sua vida. Conseguirá, com plena liberdade, moldar na sua existência a forma de seus desejos. Em vez de ficar passivo diante de um mundo que não o satisfaz, ele vai criar outro, onde poderá ser livre. Para poder criar a sua vida, precisa criar esse mundo. E essa criação, como a outra, é parte de uma mesma sucessão ininterrupta de recriações.

Nova Babilônia só poderá ser obra de seus habitantes, os neobabilônios, unicamente o produto de sua cultura. Para nós, ela só é um modelo de reflexão e de jogo.

Constant, "New Babylon". In Lambert, J.C., *New Babylon. Constant, art et utopie*. Paris, Cercle d'Art, 1997.

Podemos então pensar que Nova Babilônia se esconde nas brechas, nos interstícios, nas sombras e sobras da cidade espetacular contemporânea, e que o grande jogo do caminhar de Careri, diferente do "grande jogo do porvir" de Constant, que buscava a "exploração da técnica e sua utilização para fins lúdicos superiores",<sup>8</sup> seria um jogo do tipo detetive<sup>9</sup> em busca dessas situações lúdicas já existentes nas cidades, uma busca da cidade nômade escondida dentro da cidade sedentária ou, para falar como Deleuze e Guattari,<sup>10</sup> um jogo de procurar *nómos* dentro da *pólis*, um jogo de esconde-esconde, em que os jogadores caminhantes buscariam o próprio princípio do jogo na cidade e o descobririam principalmente nas diferentes apropriações e nos usos diversos desses "vazios plenos" urbanos feitos pelos neobabilônios. Os jogadores desse grande jogo urbano caminhatório e exploratório descobririam então que o próprio espaço do jogo, do *homo ludens*, resiste e sobrevive em todos esses espaços de indeterminação das nossas cidades.

Milton Santos chamou esses espaços indeterminados de espaços opacos, considerados como espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão, racionalizados e racionalizadores.<sup>11</sup> Essa distinção entre espaço opaco e espaço luminoso poderia ser também relacionada ao que Deleuze e Guattari chamaram de espaço estriado e espaço liso. Para esses autores, os nômades estão ligados ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado. Seria então o esquadramento do espaço estriado ou luminoso que impediria ou restringiria outros usos e apropriações, enquanto os espaços lisos, espaços indeterminados, espaços opacos ou nômades parecem, ao contrário, estimulá-los. O grande jogo do caminhar transurbante seria, então, buscar esses espaços nômades, opacos, lisos, dentro da

própria cidade luminosa – espaço estriado por excelência. Ou, como diz Francesco Careri, o jogo seria buscar a “cidade nômade que vive dentro da cidade sedentária” ou, ainda, buscar a Nova Babilônia que “vive nas amnésias da cidade contemporânea”.

Ao jogar esse jogo, ao procurar a Nova Babilônia nas cidades, o que se encontra, necessariamente, são seus “praticantes ordinários”, como dizia Michel de Certeau,<sup>12</sup> seus habitantes no cotidiano, os neobabilônios, que são os vários outros urbanos que habitam e, muitas vezes, constroem com suas mãos, esses espaços que não estão nos guias turísticos e muitas vezes também não estão nos mapas das cidades. Aqueles outros que Milton Santos chamou de “homens lentos” e que Ana Clara Torres Ribeiro chamou de “sujeitos corporificados”. Ao se jogar o grande jogo do caminhar, quem encontramos no meio do labirinto é o Outro urbano.

No epílogo do livro, Careri cita, pela primeira vez, seu encontro com o Outro,<sup>13</sup> esse Outro que não aparece no livro de 2002, mas surge, dez anos depois, a partir da experiência de tantas caminhadas, de vários jogos jogados, e o Outro encontrado são os vários outros da cidade. No caso do autor são sobretudo os rom<sup>14</sup> de Roma, os nômades urbanos que foram idealizados mas que são desmitificados pelo próprio encontro. Careri descobre, a partir do encontro com os outros, com os neobabilônios, que o medo de atravessar a zona, o medo de caminhar nesses espaços opacos, lisos e nômades, na verdade seria o medo desse encontro com a alteridade radical, e que o caminhar é um caminho para esse encontro, quase sempre dissensual e conflituoso. Mas, como sabemos, os dissensos e conflitos urbanos não só são legítimos e necessários para a constituição da esfera pública e também dos espaços públicos, mas seria exatamente da permanência dessa tensão entre as diferenças não idealizadas nem pacificadas que dependeria a construção de uma cidade menos espetacular e mais lúdica e experimental. Um processo que permanentemente misturaria, embaralharia e tensionaria as fronteiras entre espaços opacos e luminosos, lisos e estriados, nômades e sedentários, mantendo viva – a partir dessa tensão da coexistência e, sobretudo, dos seus diferentes usos – a Nova Babilônia, que assim sobrevive, resiste e insiste nos desvios das cidades contemporâneas.

- <sup>1</sup> Oiticica escreve no seu diário, no dia 15 de janeiro de 1961, a frase que ficou célebre: "Aspiro ao Grande Labirinto". Todo seu trabalho artístico está relacionado com esse Grande Labirinto – às vezes confundido com a favela da Mangueira, às vezes com o próprio Rio de Janeiro ou outras cidades onde morou, Londres ou Nova York, ou "Nova Babilônia lorque", como dizia –, que já poderia ser relacionado com a Nova Babilônia do situacionista Constant, que também aspirava aos labirintos, que seriam labirintos dinâmicos. A alusão aos labirintos é frequente nos textos situacionistas sobre a cidade. Ver a apresentação de *Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003. Sobre os labirintos de Hélio Oiticica, ver capítulo "Labirinto" em *Estética da ginga: a arquitetura da favela através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2001.
- <sup>2</sup> Sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica, ver o capítulo "Derivas: participação e jogo", in *Elogio aos errantes*. Salvador, EDUFBA, 2012.
- <sup>3</sup> O triálogo foi realizado em Clermont-Ferrand, em 6 de dezembro de 1996, e publicado em: "Triologue: lieu/mi-lieu/non-lieu", in Chris Younès e Michel Mangematin (org.). *Lieux Contemporains*. Paris, Descartes&Cie, 1997. O livro de Marc Augé citado: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Seuil, 1992.
- <sup>4</sup> Constant visitou um acampamento de ciganos com Pinot Gallizio em Alba, Itália, durante o encontro organizado pelo MIBI (Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista) em 1956. No ano seguinte, em Cosio d'Arrosca, Debord fundou, com os integrantes dos outros grupos também presentes em Alba, a Internacional Situacionista. Ao saber da morte de Constant em agosto de 2005, Francesco Careri, com Amin Linke e Luca Vitore, fizeram uma peregrinação a Alba (*Pellegrinaggio ad Alba*) em busca dos descendentes desses ciganos, que seriam os "primeiros" neobabilônios, os habitantes do projeto não realizado para um campo permanente de ciganos em Alba, que Constant depois chamou de Nova Babilônia.
- <sup>5</sup> Artigo publicado em *Lo Squaderno, Explorations in Space and Society*, n. 18, Dezembro 2010. Careri já havia mencionado esse encontro em *Constant. New Babylon, una città nomade*. Turim, Testo & Immagine, 2001.
- <sup>6</sup> "Utilizaremos um exemplo: o *terrain vague*. A partir do *terrain vague* trata-se de mostrar a dimensão temporal de um espaço nomeado: errante, vagabundo, que não se consegue apreender por causa de seu caráter movediço, de sua imprecisão ou de seu sentido mal definido, daquilo que não é definido, fixo, um caráter vago, impreciso ou indeciso." "Triologue: lieu/mi-lieu/non-lieu", in op. cit.
- <sup>7</sup> Constant, *New Babylon*, in Lambert, J. C. *New Babylon. Constant, art et utopie*. Paris, Cercle d'Art, 1997.

- <sup>8</sup> Constant, *O grande jogo do porvir, Potlatch 30*, Julho de 1959, reproduzido em *Apologia da deriva, escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2003.
- <sup>9</sup> O detetive é uma figura que surge várias vezes em narrativas ou análises de errâncias, ao menos desde a construção do *flâneur*, sobretudo em Walter Benjamin. Ele aparece também no pensamento situacionista, como em *Naked City*, o mapa psicogeográfico feito por Debord em 1957 que se tornou um ícone situacionista e é homônimo de um filme *noir* estadunidense de 1948, dirigido por Jules Dassin a partir de uma história escrita por Malvin Wald, de detetives investigando casos de assassinatos em Nova York, que foi rodado nas ruas de Manhattan.
- <sup>10</sup> “O *nómos* é a consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *pólis*, como o interior, um flanco da montanha ou a extensão vaga em torno da cidade (‘ou bem *nómos*, ou bem *pólis*’)” [...] “Espaço ‘liso’ do go, contra espaço ‘estriado’ do xadrez. *Nómos* do go contra Estado do xadrez, *nómos* contra *pólis*. É que o xadrez codifica e descodifica o espaço, enquanto o go procede de modo inteiramente diferente, territorializa-se e desterritorializa-se”, In *Mille Plateaux*. Paris, Ed. Minuit, 1980.
- <sup>11</sup> Ver Milton Santos. *A natureza do espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção*. São Paulo, Hucitec, 1996.
- <sup>12</sup> Ver Michel de Certeau. *A invenção do cotidiano. I. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.
- <sup>13</sup> Nesse ponto preciso nossos trabalhos se cruzam, uma vez que busquei entender a errância urbana exatamente como uma possibilidade crítica de experiência da alteridade na cidade. Ver *Elogio aos errantes*. Salvador, EDUFBA, 2012.
- <sup>14</sup> Forma usual de chamar os ciganos na Europa. O próprio Careri usa o termo, que se refere aos romenos, mesmo sabendo que o correto seria usar, como ele mesmo diz: “Rom, Sinti, Kale, Monouches e Romanichel”, o que mostraria as diferenças entre eles.

# A CIDADE NÔMADE

Gilles A. Tiberghien

Com *Walkscapes*, Francesco Careri faz algo mais que escrever um livro sobre o caminhar entendido como instrumento crítico, como modo óbvio de olhar a paisagem e forma emergente de um certo tipo de arte e de arquitetura. O autor fornece ao grupo Stalker, originariamente composto por jovens estudantes de Arquitetura, uma obra que de algum modo enraíza as suas atividades no passado, determina uma sua genealogia em cada caso, à maneira de André Breton, que considerava o surrealismo como uma espécie de cauda de cometa do romantismo alemão, e como fizeram os próprios românticos de Jena na sua revista *Athenaeum*, incorporando para si Chamfort, Cervantes e Shakespeare e declarando-os românticos *ante litteram*. Ou como Smithson, que no seu último texto sobre o Central Park fazia do seu criador, Frederick Law Olmstead, um progenitor da *land art*.

Mais que os surrealistas – aos quais, de todo modo, propõe aqui uma oportuna releitura com *Nadja* e *L'amour fou*, de Breton, e *Le paysan de Paris*, de Aragon –, Francesco Careri evoca o movimento dadá e as suas incursões na cidade de Paris, as suas caminhadas no campo francês.

No entanto, ainda mais próximo de nós, é aos situacionistas que o Stalker pode ser comparado. Os dois grupos compartilham o gosto pela investigação urbana, pela sensibilidade às transformações contemporâneas enquanto sintomas característicos de uma sociedade em mutação, por não dizer em decomposição. Eles sabem perscrutar o subconsciente da cidade, como à sua época fez Benjamin, assomando-se à Paris do século XIX.

Mas não nos equivoquemos: o Stalker é um grupo de todo informal, no qual, no conjunto dos demais, cada um dos membros sabe bem o que deve. Conforme os momentos, o número dos membros varia de sete a vinte. Em janeiro de 1996,<sup>1</sup> o grupo elaborou um manifesto; quando é lido, ele logo nos convence do seu caráter não dogmático e da sua função essencialmente heurística. *Walkscapes* participa desse espírito. Examina uma prática da qual o Stalker pretende ser a prolongação, a amplificação, o ajustamento e também, por que não, num certo sentido, o fim último. Com este livro, Francesco Careri põe à disposição do grupo as suas pesquisas históricas e também a sua inventividade teórica, propondo-nos uma releitura da história da arte através da prática do caminhar tal como ele a concebe, da edificação dos menires ao longo do Egito e da Grécia antiga até os artistas da *land art*.

A ideia que perpassa todo o livro e que o autor expõe de modo convincente é que, em todas as épocas, o caminhar tem produzido arquitetura e paisagem, e que essa prática, quase inteiramente esquecida pelos próprios arquitetos, tem sido reabilitada pelos poetas, pelos filósofos e pelos artistas capazes precisamente de ver aquilo que não há, para fazer brotar daí *algo*. Pense-se, por exemplo, em Emanuel Hocquard e em Michael Palmer, um poeta francês e um poeta americano respectivamente, que, em 1990, fundaram o Musée de la Négativité, após terem localizado um imenso buraco à beira da estrada do Norte, na França; ou então no artista Gordon Matta-Clark, que, nos anos 70, adquirira minúsculos lotes de terreno entre edifícios quase contíguos, declarando que “ao longo do ‘espaço negativo’ existe um vazio que permite que os componentes sejam vistos de maneira móvel, de modo dinâmico”.<sup>2</sup>

Pode-se encontrar o inventário de comportamentos análogos e das reflexões filosóficas induzidas pelo caminhar em um livro de Bruce Chatwin, que Francesco Careri cita muitas vezes: *Le vie dei canti* [Os caminhos dos cantos], uma espécie de hino ao pensamento nômade, mais que ao nomadismo. Com efeito, o caminhar permite que se vejam dinamizando as linhas, linhas de cantos (*song lines*) que delineiam o território aborígine, linhas de fuga que esburacam a tela da paisagem na sua representação mais tradicional, linhas de bruxas,

como diria Deleuze, que arrastam o pensamento atrás do movimento das coisas, ao longo de veios desenhados nas profundidades das águas pelas trajetórias das baleias, tão bem descritas por Melville em *Moby Dick*.

Mas o mundo que Francesco Careri e seus amigos preferem explorar é o das transformações urbanas sofridas por aquilo que numa época se chamava campo e do qual não resta mais que uma realidade “perfurada” ou “carcomida” – o autor recorre à imagem da pele de leopardo, “com manchas vazias construídas na cidade vazia e manchas cheias bem no meio do campo” –, um conjunto de territórios pertencentes aos *suburbs*, termo que, como explica Smithson, “significa, literalmente, ‘cidades de baixo’”, por ele descritas como “um abismo circular entre cidade e campo, um lugar em que os edifícios parecem se desvanecer da nossa vista, dissolver-se em babéis ou limbos empinados”. É aqui que “a paisagem se apaga por efeito de expansões e contrações siderais”.<sup>3</sup>

Esse conceito não é – aliás, não é mais – exclusivamente europeu, como testemunha a referência americana a Smithson. Pense-se também em John Brinckerhoff Jackson, grande observador e teórico da paisagem, falecido em 1996, que se interessou muito pelo traçado das ruas e pela sua organização no território americano, demonstrando como, longe de atravessar apenas paisagens e aglomerações, elas geravam novas formas de espaços nos quais habitar, criando assim novos tipos de socialidade. “As ruas já não conduzem apenas a lugares, elas mesmas são lugares”,<sup>4</sup> escrevia Jackson. Assim também são os percursos escolhidos pelo Stalker por ocasião das caminhadas “nos sótãos da cidade”, às margens das grandes artérias de comunicação.

Ora, Jackson, mesmo sem o ter inventado, introduziu, como ele próprio afirma, um “novo termo científico” no léxico da paisagem. O termo é “hodologia”, que deriva de *hodos*, palavra grega que significa estrada, caminho, viagem. Jackson toma-a de empréstimo de um psicólogo experimental, Kurt Lewin, que se serviu dela nos anos 30 para caracterizar o “espaço vivido” em que um indivíduo se situa no seu ambiente. Esse espaço contrapõe-se ao espaço geométrico do mapa ou do plano, ao espaço euclidiano racional, homogêneo e mensurável. A hodologia privilegia, com efeito, o caminhar em vez

- <sup>1</sup> Republicado em francês e italiano em *Stalker attraverso i territori attuali / à travers les territoires actuels*, com um texto de Guy Tortosa (Paris, Jean-Michel Place, 2000). Com relação ao primeiro percurso do grupo Stalker, veja-se também Careri, F. "Rome archipel fractal, voyage dans le comble de la ville", *Techniques & Architecture*, n. 427, pp. 84-87, 1996; Romito, L. "Stalker", In Lang, P. (org.). *Suburban Discipline*. Nova York, Princeton Architectural Press, 1997, pp. 130-141; Tiberghien, G. A. "La vraie légende de Stalker", In *Stalker*, catálogo da mostra (Bordéus, CAPC, Musée d'Art Contemporain). Lião, Fage, 2004, também publicado reduzidamente em *Vacarme*, n. 28, verão de 2004. Sites da internet: [www.stalkerlab.it](http://www.stalkerlab.it) e [www.osservatorionomade.net](http://www.osservatorionomade.net).
- <sup>2</sup> E. Hocquard. "Taches Blanches", In *Ma Haie. Un privé a Tanger II*. Paris, P.O.L., 2001; *Gordon Matta-Clark*. Marselha, Rmn Éditions, 1993, p. 314.
- <sup>3</sup> R. Smithson. "A Museum of Language in the Vicinity of Art", In Holt, N. (org.) *The Writings of Robert Smithson*. New York University Press, Nova York, 1979, pp. 74-76.
- <sup>4</sup> J. B. Jackson. *A Sense of Place, a Sense of Time*. New Haven, Yale University Press, 1994, p. 190.
- <sup>5</sup> Sobre esse ponto, cf. Davila, T. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Éditions du Regard, 2003, que propõe uma reflexão original sobre o que o autor define como "a cineplástica na arte".
- <sup>6</sup> J. B. Jackson. *Discovering the Vernacular Landscape*. New Haven, Yale University Press, 1984, p. 27. Para um maior aprofundamento na questão, veja-se Tiberghien, G.-A. *Hodologique* e os textos de J.-M. Besse que o completam em AA.VV. "Cheminements", In *Les Carnets du Paysage, II*. Paris, Actes-Sud/Ensp, 2004.
- <sup>7</sup> Jackson. *Discovering*, op. cit., p. 154. Este texto pode ser relacionado com o que escreve Francesco Careri: "Visitamos igrejas que pareciam depósitos industriais, fábricas abandonadas que pareciam catedrais em ruínas, ruínas romanas no estado em que foram vistas por Goethe, Poussin e Piranesi, espaços indefinidos por onde circulavam os personagens de Fellini e de Pasolini" (Careri. *Rome*, op. cit., p. 85).
- <sup>8</sup> Sobre isto, cf. Zanini, P. *Significati del confine*. Milão, Bruno Mondadori, 1997.

# BREVE NOTA DO AUTOR

Com relação à precedente edição espanhola/inglesa (Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002), o presente livro não teve modificações substanciais. O texto é o que se expediu para as traduções, tendo sido ampliado e atualizado na parte concernente às notas, à bibliografia e ao prefácio. No tocante à parte gráfica, as páginas de fundo azul permitirão ao leitor ter acesso a um importante volume de materiais heterogêneos. Trata-se, conforme o caso, de citações, fotografias, folhetos, comunicados de imprensa, poesias, mapas, verbetes de glossário, encartes temáticos, relatos. O livro poderia ser lido em paralelo apenas por esses documentos, que, no fundo, são os poucos testemunhos de quem se tem preocupado mais em caminhar que em deixar rastros.

# WALKSCAPES

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
descer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
guiar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	imersão
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhures	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	pessoas	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

# INTRODUÇÃO

O elenco da página ao lado é uma série de ações que podem ser lidas e realizadas enlaçando à vontade as palavras das três colunas verticais. Ações que só recentemente começaram a fazer parte da história da arte e que podem revelar-se um útil instrumento estético com o qual explorar e transformar os espaços nômades da cidade contemporânea. Antes de erguer o menir – em egípcio *benben*, “a primeira pedra que emergiu do caos” –, o homem possuía uma fórmula simbólica com a qual transformar a paisagem. Essa forma era o caminhar, uma ação aprendida com fadiga nos primeiros meses da vida e que depois deixa de ser uma ação consciente para tornar-se natural, automática. Foi caminhando que o homem começou a construir a paisagem natural que o circundava. Foi caminhando que, no último século, se formaram algumas categorias com as quais interpretar as paisagens urbanas que nos circundam.

## *ERRARE HUMANUM EST...*

O ato de atravessar o espaço nasce da necessidade natural de mover-se para encontrar alimento e as informações necessárias para a própria sobrevivência. Mas, uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo. Modificando os significados do espaço atravessado, o percurso foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados. O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e

a paisagem. A partir dessa simples ação foram desenvolvidas as mais importantes relações que o homem travou com o território.

A transumância nômade, geralmente considerada como o arquétipo de todo percurso, foi na verdade o desenvolvimento das intermináveis errâncias de caça do paleolítico, cujos significados simbólicos foram traduzidos pelos egípcios no *ka*, o símbolo da eterna errância. A errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração), transformando-se em percurso sagrado, dança, peregrinação, procissão. Foi só no último século que o percurso, ao se desvincular da religião e da literatura, assumiu o estatuto de puro ato estético. Hoje se pode construir uma história do caminhar como forma de intervenção urbana que traz consigo os significados simbólicos do ato criativo primário: a errância como arquitetura da paisagem, entendendo-se com o termo paisagem a ação de transformação simbólica, para além de física, do espaço antrópico.

Foi nessa perspectiva que foram aprofundados três importantes momentos de passagem da história da arte – todos eles absolutamente conhecidos dos historiadores – que tiveram como ponto de inflexão uma experiência ligada ao caminhar. Trata-se das passagens do dadaísmo ao surrealismo (1921-24), da Internacional Letrista à Internacional Situacionista (1956-57) e do minimalismo à *land art* (1966-67). Analisando esses episódios, obtém-se uma história da cidade percorrida que vai da *cidade banal* do dadá à *cidade entrópica* de Smithson, passando pela *cidade inconsciente* e *onírica* dos surrealistas e pela *lúdica* e *nômade* dos situacionistas. A que é descoberta pelas errâncias dos artistas é uma *cidade líquida*, um líquido amniótico em que se formam espontaneamente os espaços de *alhures*, um arquipélago urbano a ser navegado indo à deriva. Uma cidade em que os *espaços do estar* são ilhas do grande mar formado pelo *espaço do ir*.

## ANTI-WALK

O caminhar foi experimentado durante todo o início do século como forma da antiarte. Em 1921, o movimento dadá organiza em

Paris uma série de “visitas-excursões” aos lugares banais da cidade. É a primeira vez que a arte rejeita os lugares célebres para reconquistar o espaço urbano. A visita é um dos instrumentos escolhidos pelo dadá para realizar aquela superação da arte que será o fio condutor para a compreensão das vanguardas sucessivas. Em 1924, os dadaístas parisienses organizam uma errância em campo aberto. Descubrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade. No início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista, contestando a deambulação surrealista, começa a construir aquela teoria da deriva que, em 1956, em Alba, entrará em contato com o universo nômade. Em 1957, Constant projeta um acampamento para os ciganos de Alba, ao passo que Asger Jorn e Guy Debord fornecem as primeiras imagens de uma cidade fundada sobre a *dérive*. A deriva urbana letrista transforma-se em construção de situações experimentando comportamentos lúdico-criativos e ambientes unitários. Constant reelabora a teoria situacionista para desenvolver a ideia de uma cidade nômade – New Babylon –, levando o tema do nomadismo ao âmbito da arquitetura e fornecendo as raízes às vanguardas radicais dos anos seguintes.

## LAND WALK

A segunda metade do século vê o caminhar como uma das formas de arte utilizadas pelos artistas para intervir na natureza. Em 1966, aparece na revista *Artforum* o relato da viagem de Tony Smith numa estrada em construção. Daí nasce uma polêmica entre os críticos modernistas e os artistas minimalistas. Alguns escultores começam a explorar o tema do percurso primeiro como objeto e depois como experiência. A *land art* revisita, por meio do caminhar, as origens arcaicas do paisagismo e da relação entre arte e arquitetura, levando a escultura a apropriar-se novamente dos espaços e dos meios da arquitetura. Em 1967, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*,

uma linha desenhada com o pisoteio da erva de um prado. A ação deixa um rasto no terreno, o objeto escultórico está completamente ausente, o caminhar transforma-se em forma de arte autônoma. No mesmo ano, Robert Smithson realiza *A Tour of the Monuments of Passaic*. É a primeira viagem pelos espaços vazios da periferia contemporânea. A viagem entre os novos monumentos leva Smithson a fazer algumas considerações: a relação entre arte e natureza mudou, a natureza mudou, a paisagem contemporânea produz os seus próprios lugares autonomamente, no suprimido acham-se os futuros abandonados produzidos pela entropia.

## TRANSURBÂNCIA

A leitura da cidade atual, do ponto de vista da errância, baseia-se nas transurbâncias conduzidas pelo grupo Stalker em algumas cidades europeias, a partir de 1995. Perdendo-se no meio das amnésias urbanas, o Stalker encontrou aqueles espaços que o dadá definira *banais* e aqueles lugares que os surrealistas definiram como *o inconsciente da cidade*. O suprimido, o resíduo, a ausência de controle produziram um *sistema de espaços vazios* (o mar do arquipélago) que podem ser percorridos indo à deriva, como nos setores labirínticos da New Babylon de Constant: um espaço nômade ramificado como um sistema de *caminhos urbanos de rebanhos*, que parece ter sido realizado como produto da entropia da cidade, como um dos “futuros abandonados” descritos por Robert Smithson. Nas dobras da cidade, cresceram espaços em trânsito, territórios em transformação contínua no tempo. É nesses territórios que hoje se pode superar a milenar separação entre espaços nômades e espaços sedentários.

O nomadismo, na realidade, viveu sempre em osmose com a sedentariedade, e a cidade atual contém no seu interior espaços nômades (*vazios*) e espaços sedentários (*cheios*), que vivem uns ao lado dos outros num delicado equilíbrio de recíprocos intercâmbios. Hoje a cidade nômade vive dentro da cidade sedentária, nutre-se dos seus resíduos, oferecendo em troca a sua própria presença, como uma

nova natureza que pode ser percorrida somente se for habitada.

A transurbância é – como o tinha sido o percurso errático – uma espécie de pré-arquitetura da paisagem contemporânea. Portanto, o primeiro objetivo deste livro é desmentir todo imaginário antiarquitetônico do nomadismo e, por isso, do caminhar: é dos caçadores do paleolítico e dos pastores nômades que provém o *menir*, o primeiro objeto situado na paisagem a partir do qual a arquitetura se desenvolveu. A paisagem entendida como *arquitetura do vazio* é uma invenção da cultura da errância. Apenas nos últimos 10 mil anos de vida sedentária passou-se da arquitetura do espaço vazio à arquitetura do espaço cheio.

O segundo objetivo é compreender a inserção do percurso na história dos arquétipos da arquitetura. Nesse sentido, realiza-se uma excursão às raízes da relação entre percurso e arquitetura, e por isso entre errância e *menir*, numa época em que a arquitetura ainda não existia como construção física do espaço, mas que existia – dentro do percurso – como construção simbólica do território.

## PARA UMA NOVA EXPANSÃO DE CAMPO

Com o termo “percurso” indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico) e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa). Pretendemos propor o percurso como forma estética à disposição da arquitetura e da paisagem. No século xx, a redescoberta do percurso ocorreu primeiro no campo literário (Tzara, Breton e Debord são escritores), a seguir no campo escultórico (Andre, Long e Smithson são escultores), ao passo que no campo arquitetônico o percurso levou a buscar no nomadismo as bases históricas da antiarquitetura radical, e ainda não encontrou um desenvolvimento positivo. Por meio do percurso diversos campos disciplinares têm realizado uma própria “expansão de campo” (Rosalind Krauss) para confrontar-se com os próprios limites. Ao percorrer as margens das suas próprias disciplinas, muitos artistas procuraram não cair no abismo da negação,

conscientemente aberto pelo movimento dadá no início do século, mas superá-lo. Breton transformou a antiarte do dadá em surrealismo através da expansão à psicologia; os situacionistas, partindo novamente do dadá, procuraram transformar a antiarte numa ação estética unitária e interdisciplinar (o *urbanisme unitaire*) através da expansão à política; a *land art* transformou o objeto escultórico numa construção do território através de uma expansão à paisagem e à arquitetura.

O que mais se observou nos últimos anos foi a disciplina arquitetônica expandir o seu próprio campo na direção da escultura e da paisagem. Nesta direção também se encontra a ação de percorrer o espaço, já não entendida como uma manifestação da antiarte, mas como uma forma estética que quase atingiu o estatuto de disciplina autônoma. Hoje a arquitetura poderia expandir-se ao campo do percurso sem deparar com as armadilhas da antiarquitetura. A transurbância entre as margens da disciplina e entre os lugares onde se encontram cidades nômades e cidades sedentárias pode constituir um primeiro passo. Nesse espaço de encontro, o caminhar revela-se útil à arquitetura como instrumento cognitivo e projetual, como meio para se reconhecer dentro do caos das periferias uma geografia e como meio através do qual inventar novas modalidades de intervenção nos espaços públicos metropolitanos, para pesquisá-los, para torná-los visíveis. Com isso não se quer incitar arquitetos e paisagistas a deixar as mesas de desenho para colocar nas costas a mochila da transurbância nômade, nem teorizar sobre ausência total de percursos a fim de permitir que o cidadão se perca, embora, mais frequentemente, o *errar* pudesse ser considerado como um *valor* em vez de um *erro*. O que se quer é indicar o caminhar como um instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e *preenchida de significados*, antes que projetada e *preenchida de coisas*. Assim, 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

## INTRODUÇÃO

33

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. Hoje a arquitetura poderia transformar o percurso de antiarquitetura em recurso, expandir o seu próprio campo de ação disciplinar numa direção próxima a si, dar um passo na direção do percurso. O que segue pretende ser uma contribuição nessa direção.

“O traçado nômade, ainda que siga pistas ou itinerários rituais, não tem a função do percurso sedentário que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a própria parte e, a partir daí, regulando a comunicação entre as partes. O traçado nômade faz exatamente o contrário, distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto, indefinido, não comunicante.”

Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 (edição em português: *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1996).

# I. ERRARE HUMANUM EST...

## CAIM, ABEL E A ARQUITETURA

Da primitiva separação da humanidade em nômades e sedentários derivariam dois modos diversos de habitar o mundo e, por isso, de conceber o espaço. É convicção difundida que, ao passo que os sedentários – enquanto habitantes das cidades – devem ser considerados como os arquitetos do mundo, os nômades – enquanto habitantes dos desertos e dos espaços vazios – deveriam ser considerados “anarquitectos”, experimentadores aventureiros e, por isso, avessos à arquitetura e, mais em geral, à transformação da paisagem. Na realidade, talvez as coisas sejam mais complexas. Revisitando o mito de Caim e Abel em chave arquitetônica, pode-se observar como a relação que nomadismo e sedentariêdade instauram com a construção do espaço simbólico nasce de uma ambiguidade originária. Como se lê no Gênesis, de uma primeira divisão sexual da humanidade – Adão e Eva – segue, na segunda geração, uma divisão do trabalho e, portanto, do espaço. Os filhos de Adão e Eva encarnam as duas almas em que se dividiu, desde o princípio, a estirpe humana: Caim, a alma sedentária, e Abel, a nômade. Por vontade de Deus, Caim ter-se-ia dedicado à agricultura e Abel ao pastoreio. Assim, Adão e Eva deixaram aos seus filhos uma justa divisão do mundo: para Caim, a propriedade de toda a terra e para Abel, a de todos os seres viventes.<sup>1</sup>

No entanto, os pais, confiando ingenuamente no amor fraterno, não consideraram o fato de que todos os seres viventes tinham necessidade da terra para mover-se e para viver, e sobretudo de que também os pastores precisavam dela para apascentar o gado. Foi

assim que, logo após uma briga, Caim acusou Abel de ter invadido o seu território e – como se sabe – o matou, condenando-se à condição de eterno vagabundo pelo seu pecado fratricida: “Se cultivares a terra, ela não te dará mais o seu produto, e tu serás errante e fugitivo sobre a terra”.<sup>2</sup>

Segundo as raízes etimológicas dos nomes dos dois irmãos, Caim é identificável com o *Homo faber*, o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial, ao passo que Abel, realizando, no fim das contas, um trabalho menos fatigoso e mais divertido, poderia ser considerado o *Homo ludens* caro aos situacionistas, o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida. Com efeito, ao diferente uso do espaço corresponde um diferente *uso do tempo*, que deriva da primeira divisão do trabalho. O trabalho de Abel, que consistia em *ir* pelos prados apascentar o gado, era uma atividade privilegiada em relação às fadigas de Caim, que devia *estar* nos campos para arar, semear e colher os produtos da terra. Enquanto a maior parte do tempo de Caim é dedicada ao *trabalho*, e por isso é inteiramente um tempo útil-produtivo, Abel tem uma grande quantidade de tempo livre para dedicar à especulação intelectual, à exploração da terra, à aventura e ao *jogo*; é o tempo não utilitarista por excelência. O tempo livre, ou seja, *lúdico*, levará Abel a experimentar e a construir um primeiro universo simbólico em torno de si. 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. Por isso, já na origem, associam-se ao caminhar tanto a criação artística como o rechaço do trabalho, e eis o porquê da *obra* que se desenvolverá com os dadaístas e com os surrealistas parisienses, uma espécie de preguiça lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* antiartística que permeia o século xx.

Mas é interessante notar como, após o homicídio, Caim foi punido por Deus com a vagabundagem: o nomadismo de Abel transforma-se de condição privilegiada em punição divina. O *erro fratricida* é punido com a *errância* sem pátria, um eterno perder-se no país de

## Caim e Abel

“Os nomes dos filhos de Adão são uma cópia de opostos complementares. ‘Abel’ deriva do hebraico *hebel* e significa ‘hálito’ ou ‘vapor’: é um termo que se refere a toda coisa animada que se move e que é transeunte, incluída a sua vida. A raiz de ‘Caim’ parece ser o verbo *kanah*: ‘adquirir’, ‘obter’, ‘possuir’, e por isso ‘governar’ ou ‘subjugar’. Caim significa também ‘ferreiro’, e uma vez que em numerosas línguas – até mesmo em chinês – as palavras que significam ‘violência’ e ‘sujeição’ estão ligadas à descoberta do metal, talvez o destino de Caim e dos seus descendentes seja praticar as negras artes da tecnologia.”

Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Nova York, Viking, 1987 (edição em português: *O canto nômade*. Lisboa, Quetzal, 2000).

## *Homo ludens*

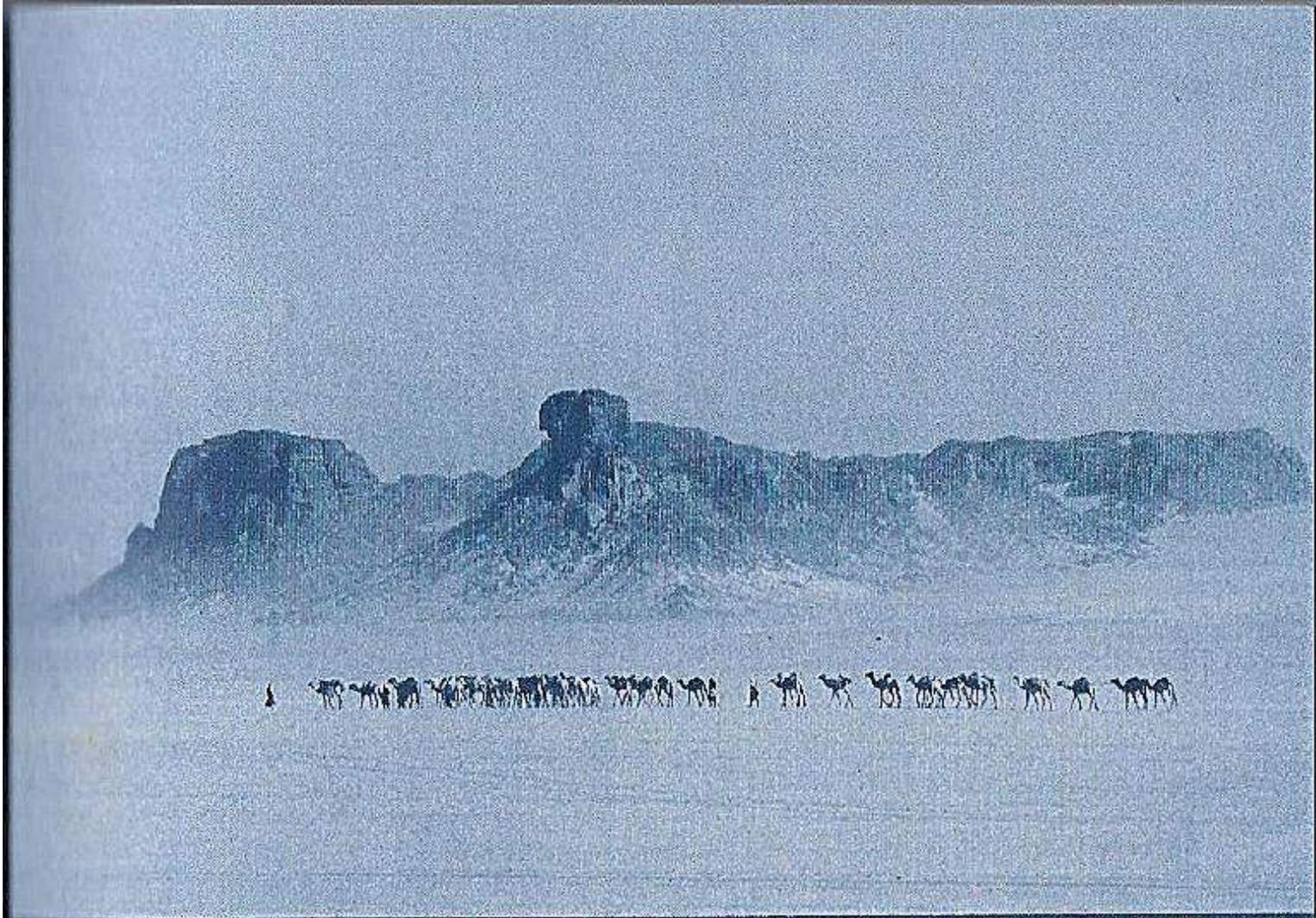
“Uma vez que não somos tão razoáveis como imaginara o século das Luzes, que venerava a Razão, pensamos acrescentar à primeira definição da nossa espécie *Homo sapiens* a de *Homo faber*. Ora, este segundo termo é ainda menos justo que o primeiro, porque *faber* pode qualificar também um animal. E isto vale tanto para o ato de fabricar como para o de jogar: muitos animais jogam. Por isso o termo *Homo ludens*, o homem que joga, que exprime uma função tão essencial como a de fabricar, parece-me merecer o seu posto depois do termo *Homo faber*.”

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Amsterdam, Leipzig, Pantheon, 1939 (edição em português: *Homo ludens. O jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Perspectiva, Edusp, 1971).

Nod, o deserto infinito onde antes dele Abel andara sem rumo. E é preciso sublinhar que, após a morte de Abel, será a estirpe de Caim que construirá as primeiras cidades: Caim, agricultor forçado à errância, dará início à vida sedentária, e portanto a outro pecado; traz consigo tanto as origens sedentárias do agricultor como as nômades de Abel, ambas vividas como punição e como erro. Mas, na realidade, como sublinha Eugenio Turri, segundo o Gênesis é Habal, um descendente direto de Caim, “o primeiro daqueles que habitam nas tendas e criam o gado”.<sup>3</sup> Os nômades provêm da estirpe de Caim, que era um sedentário forçado ao nomadismo, e trazem nas suas raízes (inclusive etimológicas) a errância de Abel.

Bruce Chatwin recorda como nenhum outro povo “sentiu mais que os hebreus as ambiguidades morais do assentamento. O seu Deus é uma projeção da sua perplexidade [...] Originariamente, Javé é um Deus do Caminho. O seu santuário é a Arca Móvel, a sua Morada, uma tenda, o seu Altar, um amontoado de pedras toscas. Mesmo prometendo aos Seus Filhos uma terra bem irrigada [...] no seu coração deseja o Deserto para eles”<sup>4</sup>. E Richard Sennett continua afirmando que na realidade “Javé foi um Deus do Tempo antes que do Lugar, um Deus que prometeu aos seus seguidores dar um sentido divino ao seu aflito peregrinar”<sup>5</sup>.

Essa incerteza sobre a arquitetura tem as suas origens na infância da humanidade. As duas grandes famílias em que se subdividiu o gênero humano vivem duas espacialidades diferentes: a da caverna e do arado, que escava nas vísceras da terra o próprio espaço, e a da tenda, que se desloca sobre a superfície terrestre sem gravar rastros persistentes. Aos dois modos de habitar a Terra correspondem duas modalidades de conceber a própria arquitetura: uma arquitetura entendida como construção física do espaço e da forma contra uma arquitetura entendida como percepção e construção simbólica do espaço. Observando as origens da arquitetura através do binômio nômades-sedentários, pareceria, portanto, que a arte de construir o espaço – ou seja, aquilo que normalmente é chamado de arquitetura – tenha sido originariamente uma invenção sedentária que evoluiu da construção dos primeiros vilarejos agrícolas até a das cidades e dos grandes templos. Segundo a convicção comum, a arquitetura



## Nômade

“*Nomos*, em grego, significa ‘prado’, e ‘nômade’ é um chefe ou um ancião do clã que preside a distribuição dos prados [...] O verbo *nemein* – ‘apascentar’, ‘pastar’, ‘organizar’ ou ‘espalhar’ – tem, desde os tempos de Homero, um segundo significado: ‘distribuir’, ‘repartir’, ‘dispensar’, referido sobretudo a terra, honras, carnes e bebidas. *Nemesis* é ‘a administração da justiça’ e portanto da ‘justiça dividida’. *Nomisma* significa ‘moeda corrente’: daí numismática [...] E, de fato, todos os nossos termos monetários – capital, economias, pecúnia, bens móveis, esterlino, talvez a própria ideia de crescimento – têm origem no mundo pastoril.”

Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Nova York, Viking, 1987 (edição em português: *O canto nômada*. Lisboa, Quetzal, 2000).

teria nascido como necessidade de um *espaço do estar* em contraposição ao nomadismo, entendido como *espaço do ir*.

Na realidade, a relação entre arquitetura e nomadismo não pode ser diretamente equiparada a “arquitetura ou nomadismo”, mas a uma relação mais profunda que liga a arquitetura ao nomadismo por meio da noção de percurso. Com efeito, é provável que tenha sido antes o nomadismo – e mais exatamente a errância – que deu vida à arquitetura, ao fazer com que surgisse a necessidade da construção simbólica da paisagem. Tudo isso começou antes do nascimento do próprio conceito de nomadismo e ocorreu durante as errâncias intercontinentais dos primeiros homens do paleolítico, muitos milênios antes da construção dos templos e das cidades.

## ESPAÇO NÔMADE E ESPAÇO ERRÁTICO

A divisão do trabalho entre Caim e Abel produziu duas culturas diferentes, mas não de todo autossuficientes. Com efeito, o nomadismo vive em contraposição, mas também em osmose com a sedentariedade: agricultores e pastores têm necessidade de um contínuo intercâmbio dos seus produtos e de um espaço *híbrido*, ou, melhor, *neutro*, em que o intercâmbio seja possível. O Sahel tem exatamente esta função: é a *beira* do deserto onde se integram pastoreio nômade e agricultura sedentária, formando uma margem instável entre a cidade sedentária e a cidade nômade, entre o cheio e o vazio.<sup>6</sup> Deleuze e Guattari descrevem essas duas diferentes espacialidades com uma imagem muito clara: “O espaço sedentário é *estriado* por muros, recintos e percursos entre os recintos, ao passo que o espaço nômade é *liso*, marcado somente por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto”.<sup>7</sup>

Em outras palavras, o espaço sedentário é mais denso, mais sólido e, por isso, *cheio*, ao passo que o nômade é menos denso, mais líquido e, por isso, *vazio*. O espaço nômade é um infinito vazio desabitado e muitas vezes impraticável: um deserto em que é difícil orientar-se, como um imenso mar onde o único rasto reconhecível



## Passos de australopiteco, Laetoli, Tanzânia

O testemunho mais antigo da existência do homem é a marca de um percurso ocorrido há 3.700.000 anos e que se solidificou no lodo vulcânico de Laetoli, na Tanzânia. As marcas dos passos, descobertas no fim dos anos setenta por Mary Leaky, foram deixadas por um *Australopithecus afarensis* adulto e por seu filho, que deambulavam em posição ereta. O estudo das articulações demonstrou que quem deixou as marcas era igualmente habilitado para trepar em árvores.

Guilaine, Jean. *La Préhistoire, d'un continent à l'autre*. Paris, Larousse, 1986.

é o sulco deixado pelo caminhar, um rasto móvel e evanescente. A cidade nômade é o próprio percurso, o sinal mais estável dentro do vazio, e a forma dessa cidade é a linha sinuosa desenhada pelo subseguir-se dos pontos em movimento. Os pontos de partida e de chegada têm um interesse relativo, enquanto o espaço intermediário é o *espaço do ir*, a essência mesma do nomadismo, o lugar em que cotidianamente se celebra o rito da *eterna errância*. Assim como o percurso sedentário estrutura e dá vida à cidade, o nomadismo considera o percurso como o lugar simbólico em que se desenrola a vida da comunidade.

A cidade nômade não é o vestígio de um passado impresso como rasto sobre o terreno, mas o presente que, de tempos em tempos, ocupa aqueles segmentos de território sobre os quais ocorre o deslocamento, aquela parte da paisagem caminhada, percebida e vivida no *hic et nunc* da transumância. Daí o território ser lido, memorizado e mapeado no seu devir. Na ausência de pontos de referência estáveis, o nômade desenvolveu a capacidade de construir o seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em contínua mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território. O mapa nômade é um vazio onde os percursos unem poços, oásis, lugares sagrados, terrenos bons para o apascentamento e espaços que mudam velozmente. É um mapa que parece refletir um *espaço líquido* em que os fragmentos cheios do *espaço do estar* flutuam no vazio do ir, em que percursos sempre diversos permanecem até ser apagados pelo vento. O espaço nômade é sulcado por vetores, por setas instáveis que são mais conexões passageiras que traçados: o mesmo sistema de representação do espaço que se encontra na planta de um vilarejo paleolítico esculpida na rocha de Val Camonica, nas plantas dos *walkabouts* dos aborígenes australianos e nos mapas *psicogeográficos* dos situacionistas.

Enquanto para os sedentários os espaços nômades são vazios, para os nômades esses vazios não são tão vazios, mas cheios de rastos invisíveis: toda deformidade é um evento, é um lugar útil para orientar-se e com o qual construir um mapa mental desenhado com pontos (lugares específicos), linhas (percursos) e superfícies (territórios homogêneos) que se transformam no tempo.

## Sabel

“A palavra ‘Saara’, que deriva de *sabra*, significa um espaço vazio ‘desprovido de apascentamento’, ao passo que ‘Sahel’, a orla meridional do Saara, deriva do árabe *sabel* e significa ‘borda’ ou ‘beira’. O Sahel é a margem do grande espaço vazio através do qual, como num grande mar, se ‘desembarca’ a algo estável e marcado pela presença do homem. Por isso o Sahel é o lugar onde se integram pastoreio nômade e agricultura sedentária, um confim mutável que forma o lugar do intercâmbio e dos contínuos reequilíbrios entre as duas culturas.”

Turri, Eugenio. *Gli uomini delle tende. Dalla Mongolia alla Mauritania*. Milão, Edizioni di Comunità, 1983.

## Terrain vague

“Um lugar vazio, sem cultivos nem construções, numa cidade ou num subúrbio, um espaço indeterminado sem limites precisos. Também é um lugar aparentemente esquecido onde parece predominar a memória do passado sobre o presente, um lugar obsoleto onde perduram certos valores apesar de um abandono completo do resto da atividade urbana; em suma, um lugar que é exógeno e estranho, fora do circuito das estruturas produtivas das cidades, uma ilha interna desabitada, improdutiva e muitas vezes perigosa, contemporaneamente à margem do sistema urbano e parte fundamental do sistema [...] Parece, enfim, como a contraimagem da cidade, seja no sentido de uma crítica sua, seja no sentido do indício de uma sua possível superação [...] A relação entre a ausência de utilização e o sentimento de liberdade é fundamental para compreender toda a potência evocativa e paradoxal do *terrain vague* na percepção da cidade contemporânea. O vazio é a ausência, mas também a esperança, o espaço do possível. O indefinido, o incerto também é a ausência de limites, uma sensação quase oceânica, para retomar um termo de Freud, a espera da mobilidade e da errância [...] A presença do poder convida à fuga da sua empresa totalizante, o conforto sedentário chama pelo nomadismo desprotegido, a ordem urbana chama pelo indefinido do *terrain vague*, verdadeiro índice territorial das questões estéticas e éticas que suscitam as problemáticas da vida social contemporânea.”

Solà-Morales, Ignasi de. “Urbanité Intersticielle”, *Inter Art Actuel*, n. 61, 1995.

A capacidade de *saber ver* lugares no vazio e por isso de *saber dar os nomes* a esses lugares é uma faculdade aprendida ao longo dos milênios que precedem o nascimento do nomadismo. Com efeito, a percepção/construção do espaço nasce com as errâncias conduzidas pelo homem na paisagem paleolítica. Se num primeiro período os homens podem ter-se servido das pistas abertas na vegetação pelas migrações estacionais dos animais, é provável que a partir de uma certa época eles mesmos tenham começado a abrir novas pistas, a aprender a orientar-se com referências geográficas e, por fim, a deixar na paisagem alguns sinais de reconhecimento sempre mais estáveis. A história das origens da humanidade é uma história do caminhar, é uma história de migrações dos povos e de intercâmbios culturais e religiosos ocorridos ao longo de trajetos intercontinentais. É às incessantes 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.

O *walkabout*, palavra intraduzível, exceto no sentido literário de “caminhar sobre” ou “caminhar em volta”, 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. A cada um desses percursos está ligado um canto e a cada canto está ligada uma ou mais histórias mitológicas ambientadas no território. Toda a cultura dos aborígenes australianos – transmitida de geração em geração por meio de uma tradição oral ainda ativa – funda-se sobre uma complexa epopeia mitológica feita de histórias 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.<sup>8</sup>

## Rua, *street*, *road*, *rue*

“Necessitou de um processo milenar a passagem da noção de percurso à de rua como superfície e, portanto, como objeto dentro de um assentamento mais estável e explícito [...] A palavra *street* deriva do latim *sternere*, ‘pavimentar’, e está ligada a todas as palavras de derivação latina com a raiz *str* que se referem ao construir [...] *road*, por sua vez, faz pensar no movimento em direção a uma meta e – incidentalmente – ao traslado a pé das pessoas e de mercadorias em animais de carga ou veículos. A sua raiz anglo-saxônica é *ride* (do inglês antigo *ridan*) e denota a passagem de um lugar a outro. Nesse sentido, corresponde à palavra francesa *rue*.”

Rykwert, Joseph. “The Street. The Use of its History”, In Anderson, Stanford (ed.). *On Streets*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1978.

## Via

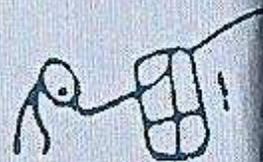
“O vilarejo é lugar em direção ao qual as ruas tendem, uma espécie de expansão da rua mestra, como o lago em relação ao rio [...] A palavra deriva do latim *vila*, que, junto com *via*, ou ainda mais antigamente *ved* ou *vella*, Varrão diz descender de *veho*, ‘transportar’, uma vez que a vila é o lugar em direção a e a partir do qual as coisas são transportadas. Foi dito *vellaturam facere* daqueles que viviam agrupados. Daí deriva a palavra latina *vilis* e o nosso ‘vil’, bem como *villain*. Isso dá testemunho do grau de degeneração a que se expuseram os habitantes de um vilarejo: exaustos pelo movimento que revolteia ao seu redor e os atropela, sem que eles mesmos jamais empreendam uma viagem.”

Thoreau, Henry David. “On Walking”, *The Atlantic Monthly*, vol. 9, n. 56, pp. 657-674, 1862 (edição em português: *Caminhada*. Florianópolis, Dracaena, 2012).

## Viagem, experiência, perigo, percurso

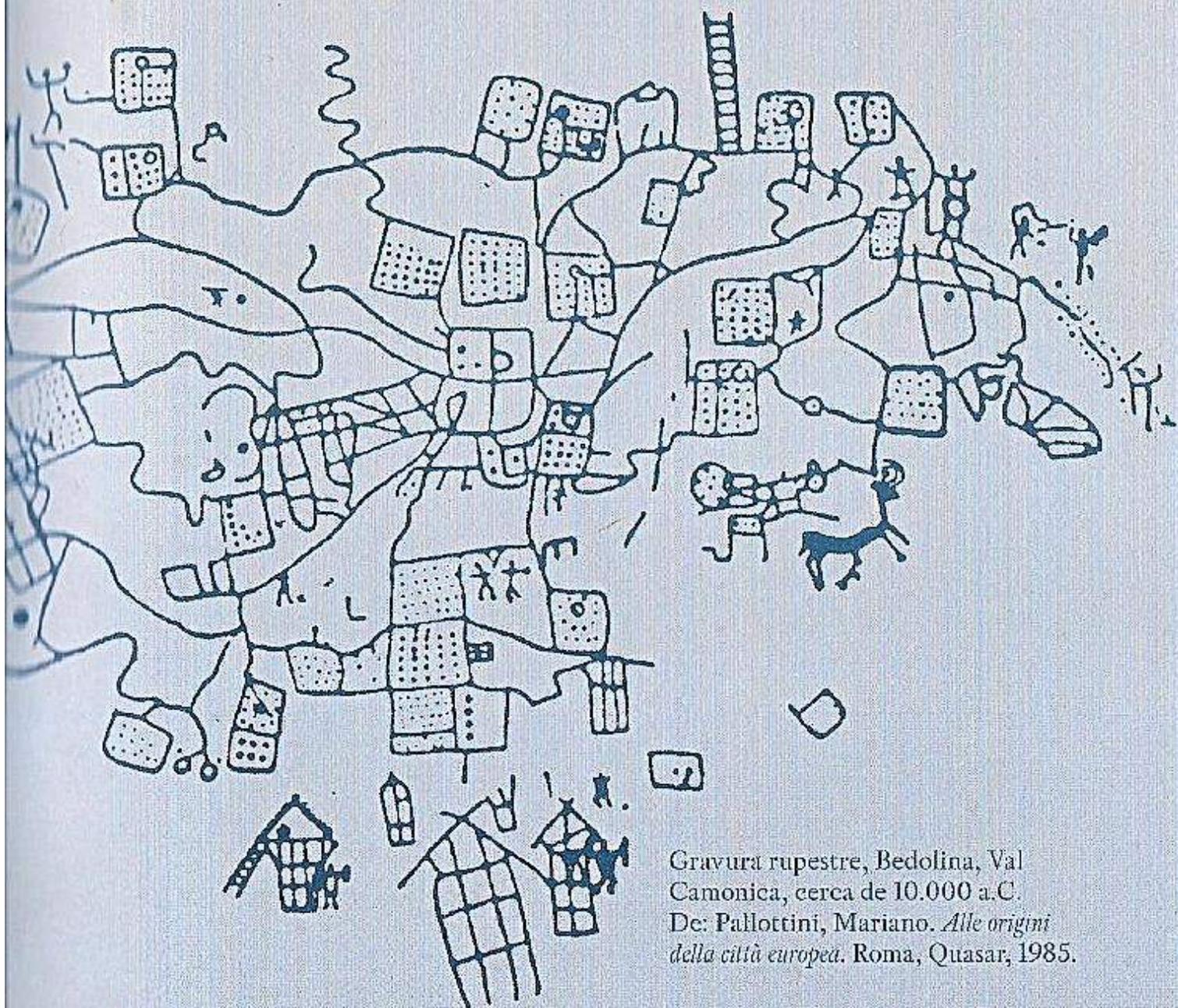
Na base da viagem há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma culpa, iniciação, incremento cultural, experiência: “A raiz indo-europeia da palavra ‘experiência’ é *per*, que foi interpretada como ‘tentar’, ‘pôr à prova’, ‘arriscar’, conotações que perderam na palavra ‘perigo’. As mais antigas conotações de *per* como prova aparecem nos termos latinos relativos à experiência: *experior*, *experimentum*. Esta concepção da experiência como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que mede as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante. Muitos dos significados secundários de *per* referem-se explicitamente aos motes ‘atravessar um espaço’, ‘alcançar uma meta’, ‘ir para fora’. A implicação do risco presente em ‘perigo’ é evidente nos cognatos góticos de *per* (nos quais P transforma-se em F): *ferm* (fazer), *fare* (ir), *fear* (temer), *ferry* (balsear). Uma das palavras alemãs que significam ‘experiência’, *Erfahrung*, vem do alemão antigo *irfaran*: ‘viajar’, ‘sair’, ‘atravessar’ ou ‘vagar’. A ideia profundamente arraigada de que a viagem é uma experiência que põe à prova e aperfeiçoa o caráter do viajante fica clara no adjetivo alemão *bewandert*, que hoje significa ‘sagaz’, ‘perito’ ou ‘versado’, mas que originariamente (nos textos do século XV) simplesmente qualificava quem tinha ‘viajado muito’”.

Leed, Erich J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Nova York, Basic Books, 1991.



## Mapa

Um dos primeiros mapas que representam um sistema de percursos encontra-se gravado numa rocha de Val Camonica, por onde se estende um conjunto de 130.000 gravuras realizadas entre 400 e 1.000 m de altitude. Trata-se de uma imagem que representa o sistema das conexões da vida cotidiana de um vilarejo paleolítico. Mais que decifrar os objetos, o mapa representa a dinâmica de um sistema complexo em que as linhas dos percursos no vazio entrelaçam-se para distribuir os diversos elementos cheios do território. Observam-se cenas de homens em atividade, sendeiros, escadas, cabanas, palafitas, campos cercados e áreas para o gado.



Gravura rupestre, Bedolina, Val Camonica, cerca de 10.000 a.C.  
De: Pallottini, Mariano. *Alle origini della città europea*. Roma, Quasar, 1985.

## Perder-se

“Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida em que aprendemos a aprender do espaço que nos circunda [...] já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina através da qual se adquiriam outros estados de consciência.”

La Cecla, Franco. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Roma-Bari, Laterza, 1988.

## Walkabout

“O barro desprende-se das suas pernas como a placenta se solta de um recém-nascido. Então, como num primeiro vagido, cada antepassado abriu a boca e gritou: ‘Eu sou!’. E esse primeiro ‘Eu sou!’, esse primordial dar nome, foi considerado, desde então e para sempre, o dístico mais sagrado do Canto do Antepassado. Todo Homem do Tempo Antigo deu um passo com o pé esquerdo e gritou um segundo nome. Deu um passo com o pé direito e gritou um terceiro nome. Deu nome ao poço, aos canaviais, aos eucaliptos: voltou-se à direita e à esquerda, chamou todas as coisas à vida e com os seus nomes teceu versos. Os Homens do Tempo Antigo percorreram todo o mundo cantando; cantaram os rios e as cadeias de montanhas, as salinas e as dunas de areia. Em todos os pontos das suas pistas deixaram uma esteira de música. Envolveram o mundo inteiro numa rede de canto; por fim, quando cantaram toda a Terra, sentiram-se cansados. Alguns se derrubaram no terreno, lá onde se encontravam. Outros se arrastaram para dentro das grutas. Outros ainda voltaram lentamente às suas Moradas Eternas, aos poços ancestrais que os tinham gerado. Todos voltaram para dentro.”

Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Nova York, Viking, 1987 (edição em português: *O canto nómada*. Lisboa, Quetzal, 2000).



Esse tipo de percurso ainda hoje visível nas culturas aborígenes pertence a um estágio da humanidade precedente ao do nomadismo, um percurso que definimos *errático*. Com efeito, é importante fazer uma distinção entre os conceitos de errância e de nomadismo. Enquanto o percurso nômade está ligado aos deslocamentos cíclicos do gado durante a transumância, o errático está ligado às perseguições às presas pelo homem coletor-caçador da era paleolítica. Em geral, não é correto falar de nomadismo antes da revolução neolítica do sétimo milênio antes de Cristo, estando tanto o nomadismo como o assentamento ligados à nova utilização da terra iniciada com a alteração climática subsequente à última glaciação.

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. Com efeito, é importante recordar que agricultura e pastoreio são duas atividades provenientes da especialização das duas primitivas atividades produtivas – a colheita e a caça –, ambas ligadas à errância. Essas duas atividades – que consistiam em buscar o alimento vagando no espaço – evoluíram no tempo graças à lenta domesticação dos animais (pastoreio) e das plantas (agricultura), e somente após muitos milênios geraram o espaço sedentário e o espaço nômade. Por isso, tanto o percurso do mundo sedentário como o percurso nômade derivam do percurso errático paleolítico. A noção de percurso pertence contemporaneamente às duas culturas, sedentária e nômade, isto é, tanto aos construtores das “cidades assentadas” como aos das “cidades errantes”.

Antes do neolítico, o espaço era completamente desprovido daqueles sinais que começaram a sulcar a superfície da Terra com a agricultura e os assentamentos. A única arquitetura que perpassava o mundo paleolítico era o percurso, o primeiro sinal antrópico capaz de insinuar uma ordem artificial nos territórios do caos natural. O espaço – que era para o homem primitivo um espaço empático, vivido e animado por presenças mágicas – começou a encontrar, no paleolítico, os primeiros elementos de ordem. Aquilo que era um

espaço irracional e casual, baseado na concretude da experiência material, começou a transformar-se lentamente em espaço racional e geométrico, gerado pela abstração do pensamento. Passou-se de um uso meramente utilitário, ligado à sobrevivência alimentar, a uma atribuição de significados místicos e sagrados ao espaço físico. Passou-se de um espaço *quantitativo* a um espaço *qualitativo*, preenchendo o vazio circunstante com um certo número de *cheios* que serviam para orientar-se. Desse modo, o espaço pluridirecionado do caos natural começou a transformar-se em espaço ordenado segundo as duas direções principais claramente visíveis no vazio: a direção do sol e a do horizonte.

Assim, no fim do paleolítico, a paisagem decifrada pelo homem provavelmente era como a do *walkabout*: um espaço construído pelos vetores do percurso errático, por uma série de elementos geográficos ligados a eventos míticos e montados sequencialmente, e provavelmente estava ordenado segundo as direções fixas do vertical e do horizontal: o sol e o horizonte.

O caminhar, mesmo não sendo a construção física de um espaço, implica uma transformação do lugar e dos seus significados. A presença física do homem num espaço não mapeado – e o variar das percepções que daí ele recebe ao atravessá-lo – é uma forma de transformação da paisagem que, embora não deixe sinais tangíveis, modifica culturalmente o significado do espaço e, conseqüentemente, o espaço em si, transformando-o em lugar. O caminhar produz lugares. Antes do neolítico, e, assim, antes dos menires, a única arquitetura simbólica capaz de modificar o ambiente era o caminhar, uma ação que, simultaneamente, é ato perceptivo e ato criativo, que ao mesmo tempo é leitura e escrita do território.

## DO PERCURSO AO MENIR

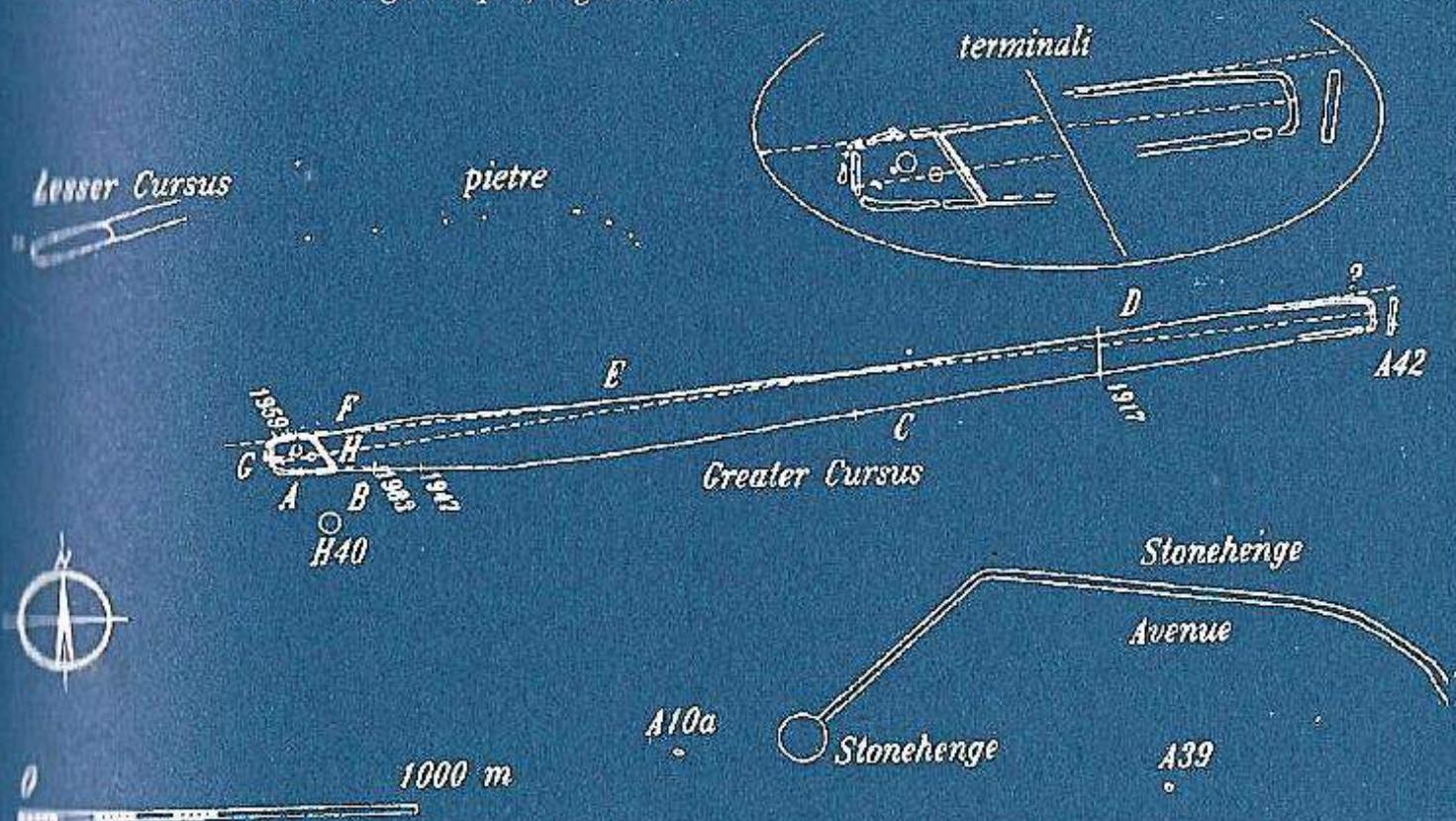
O primeiro *objeto situado* da paisagem humana nasce diretamente do universo da errância e do nomadismo. Enquanto o horizonte é uma linha estável, mais ou menos reta conforme a paisagem em que o observador se encontra, o sol tem um curso mais incerto, segue

uma direção que se mostra claramente vertical apenas nos dois momentos de aproximação do horizonte: na alvorada e no anoitecer. É provável que também tenha sido para estabilizar a direção vertical que se criou o primeiro elemento artificial do espaço: o menir.

Os menires aparecem pela primeira vez na era neolítica e constituem os objetos mais simples e mais densos de significados de toda a Idade da Pedra. O seu erguimento representa a primeira ação humana de transformação física da paisagem: uma grande pedra estirada horizontalmente sobre o solo é ainda apenas uma simples pedra sem conotações simbólicas, mas sua rotação em noventa graus e o seu fincamento na terra transformam-na em uma nova presença que detém o tempo e o espaço: institui um tempo zero que se prolonga na eternidade e um novo sistema de relações com os elementos da paisagem circunstante.

Com uma invenção dessa envergadura podiam-se satisfazer diversos escopos, e isso explica em parte o grande número de interpretações que se deram dos menires. Com efeito, é provável que muitos menires exercessem várias funções ao mesmo tempo: é quase certo que, em geral, estavam ligados ao culto da fertilidade, da deusa-mãe Terra, e ao culto do sol, mas provavelmente os menires também indicavam, de modos diversos, lugares onde heróis lendários encontraram a morte, lugares sagrados em que se fazia notar uma forte energia ctônica, lugares em que estava presente a água – aliás, também sagrada – ou mesmo delimitações de confins e de propriedades. O que nos interessa do megalismo não é tanto o estudo dos cultos a que as pedras podiam estar associadas, mas a relação que essas pedras instauravam com o território: onde eram fincadas. Podemos experimentar enfrentar este tema valendo-nos do nome com o qual ainda hoje os pastores de Laconi, na Sardenha, chamam os menires: *perdas litteradas*, isto é, “pedras letradas” ou “pedras das letras”.<sup>9</sup> Com efeito, a referência à escrita pode explicar ao menos três diferentes usos dos monólitos: material sobre o qual inscrever figuras simbólicas, elementos com os quais escrever sobre o território e sinais com os quais descrever o território. A primeira interpretação do termo *litteradas* pode simplesmente referir-se ao fato de que sobre a fachada principal de algumas pedras estão

## Greater Stonehenge Curpus, Inglaterra.



### Causeways, cursus, leys

“Os *causeways* (ruas elevadas) e os *cursus* que atravessam os territórios ingleses são altos terraplenos artificiais de muitos quilômetros de comprimento que provavelmente serviam como percursos rituais para avistar o nascer do sol e as grandes constelações. O Greater Stonehenge Cursus, descoberto nas proximidades de Stonehenge, em 1723, por William Stuckeley, tem 150 m de largura e se estende por quase três quilômetros. Era utilizado como caminho sagrado para observar o surgir das Plêiades.”

North, John. *Stonehenge. A New Interpretation of Prehistoric Man and the Cosmos*. Nova York, Free Press, 1996.

“Outro percurso ligado aos megálitos é o sistema dos *leys* ingleses, descoberto por Alfred Watkins, em 1921, em Herfordshire. É uma complexa teia de aranha de linhas que liga lugares importantes do ponto de vista geográfico e sacro. Colinas, passagens de montanhas, alinhamento de menires, poços sagrados, fossos, antigos cruzamentos de estradas formavam uma malha geométrica claramente visível e que ainda hoje se pode percorrer.”

Breizh, Arthur. *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*. Aosta, Keltia, 1996.

desenhados diversos símbolos, como nos obeliscos egípcios. A segunda indica que essas pedras eram empregadas para construir arquitetonicamente a paisagem como uma espécie de *geometria* – entendida etimologicamente como “medida da terra” – com a qual desenhar figuras abstratas a serem contrapostas ao caos natural: o ponto (o menir isolado), a linha (a agrupação rítmica de mais menires), a superfície (o *cromlech*, isto é, a porção de espaço cercada por menires dispostos em círculo). A terceira interpretação é que essas pedras, para além de uma geometria, revelavam a *geografia* do lugar, ou seja, que serviam para descrever tanto a sua estrutura física como a sua utilização produtiva e místico-religiosa, isto é, que eram sinais colocados ao longo de grandes caminhos de travessia.

Foi observado que muitas vezes as zonas de difusão do megalismo no neolítico coincidem com as do desenvolvimento da caça na era paleolítica. Esse fato faz com que se reflita acerca da ligação do menir com os percursos da errância paleolítica e com os da transumância nômade. Efetivamente, é um tanto difícil imaginar como os viajantes da Antiguidade conseguiam atravessar continentes inteiros sem a ajuda de mapas, estradas e sinais indicadores. Não obstante, um incrível tráfego de viajantes e de mercadores continuamente atravessava florestas impérvias e territórios desconhecidos aparentemente sem demasiada dificuldade. É bastante provável que os menires funcionassem como um sistema de orientação territorial facilmente inteligível para quem conhecia a sua linguagem: uma espécie de guia esculpido na paisagem que conduzia o viajante ao seu destino, orientando-o de um sinal a outro ao longo das rotas intercontinentais.

Os menires relacionavam-se com as rotas do comércio, cujo veículo muitas vezes era o pastoreio. Para os romanos, os menires não eram senão simulacros de Mercúrio, isto é, eram os antepassados naturais das *Hermae* que vigiavam o *quadrivium*, o cruzamento de estradas símbolo das quatro direções do mundo, onde o homem encontrava diferentes possibilidades de futuro, onde Édipo deparara com o seu destino incestuoso, onde, por isso, era bom pôr-se sob a proteção de um deus. Hermes ou Mercúrio, o mensageiro dos deuses,

era o deus dos viajantes e do comércio (*mercari* = comerciar), bem como dos ladrões e do lucro, e era o protetor das estradas e das encruzilhadas, no duplo significado dos percursos sobre a Terra e dos percursos das almas em direção ao Além.<sup>10</sup>

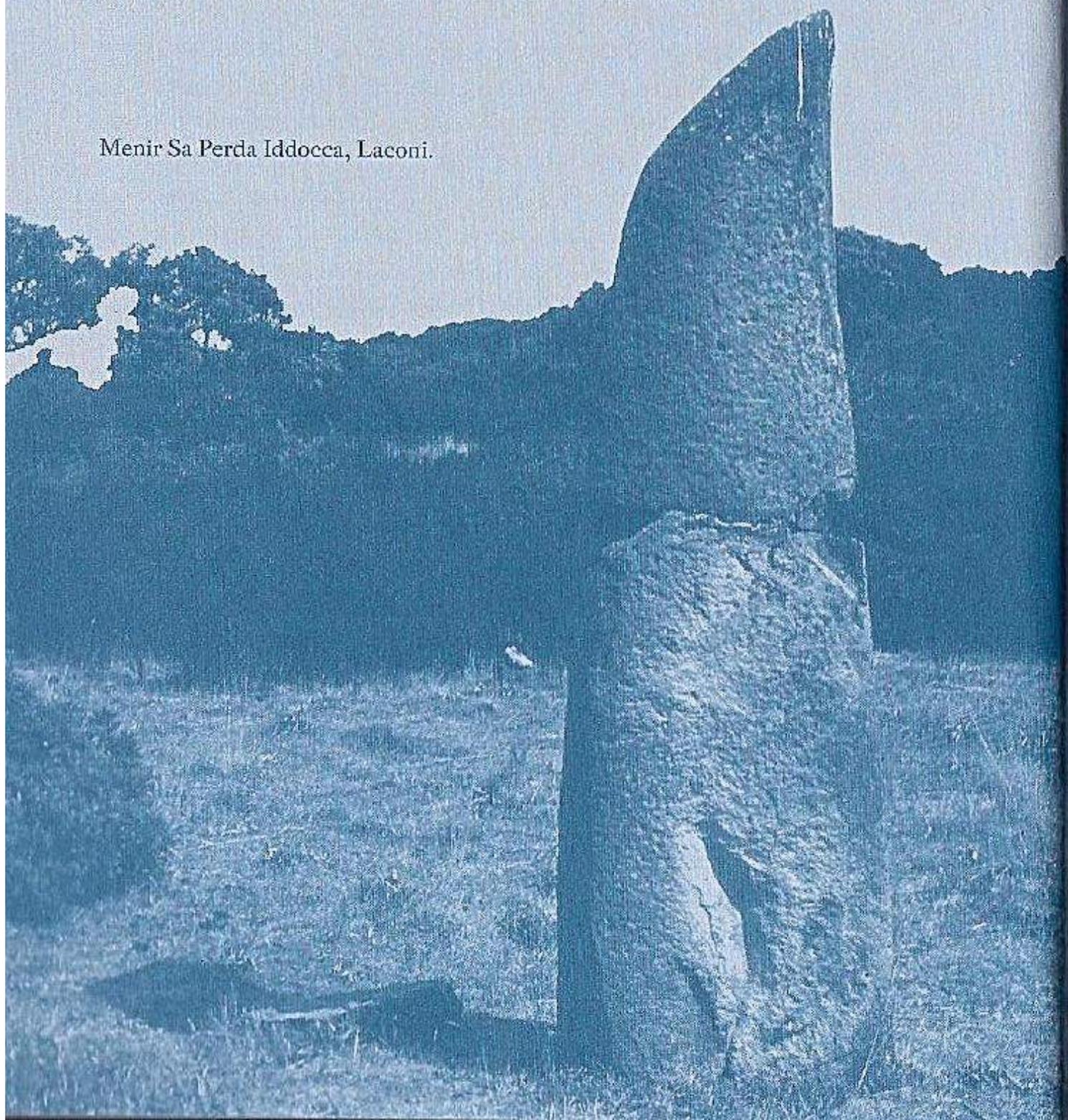
Na Apúlia, no sul da Itália, ainda hoje se encontram alguns menires ao longo dos confins que separam diversos territórios, lugares que provavelmente foram, na Antiguidade, palcos de encontros e desencontros entre os diferentes vilarejos. Para reforçar essa hipótese, existe o fato de que o erguimento dos monólitos exigia o trabalho de um número enorme de homens, e por isso deviam estar envolvidos na construção habitantes de vários vilarejos. Malagrinò relata o exemplo do maior monólito de Carnac, o menir Locmariaquer, com 23 m de altura e 300 t de peso, cujo erguimento demandou uma força de trabalho de pelo menos 3.000 pessoas. Ante um número tão alto, se não tivessem sido pessoas pertencentes a diversos povoados, dever-se-ia supor a existência de um vilarejo que seria uma autêntica e própria megalópole para a época. A impossibilidade de tribos tão numerosas faz com que se levante a hipótese de que a colocação dos menires acontecia em territórios que não pertenciam a um vilarejo específico, mas em territórios "neutros", onde vários povoados pudessem reconhecer-se, o que também poderia explicar o uso numa mesma localidade de pedras provenientes de regiões às vezes distantes centenas de quilômetros.<sup>11</sup>

As zonas em que se construíam as obras megalíticas eram, portanto, espécies de santuários aonde a população dos arredores se deslocavam por ocasião das festividades, mas também lugares de pausa ao longo dos grandes caminhos de trânsito, que tinham a função dos postos de gasolina das autoestradas modernas. Por lá, durante todo o ano – e particularmente durante o período das transumâncias –, transitava uma grande multidão de pessoas diversas. Ao longo da viagem, a presença dos menires chamava a atenção do viandante, comunicando-lhe a presença de fatos singulares e dando-lhe informações relativas aos outros terrenos à volta, informações úteis para a continuação da viagem, como mudanças de direção, pontos de passagem, bifurcações, passos e perigos. Contudo, talvez os menires indicassem também lugares onde aconteciam celebrações

## Menir

A palavra *menir* deriva do dialeto bretão e significa literalmente “pedra longa” (*men* = pedra e *hir* = longa). O erguimento do menir representa a primeira transformação física da paisagem de um estado natural a um estado artificial. O menir é a nova presença no espaço do neolítico, é o objeto ao mesmo tempo abstrato e vivente a partir do qual, a seguir, se desenvolveram a arquitetura (a coluna tripartida) e a escultura (a lápide-estátua).

Menir Sa Perda Iddocca, Laconi.



## Alinhamentos de menires Sa Perda Iddocca, Laconi, Sardenha, IV milênio a.C.

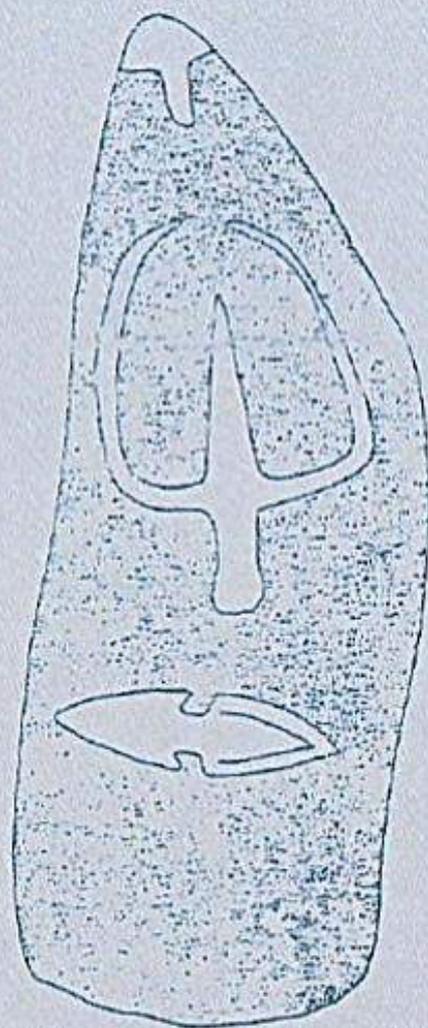
O menir Genna Arrele encontra-se sobre o caminho da transumância que leva ao Vale Iddocca, num clássico exemplo de sistema megalítico ligado ao percurso nômade. “Não raramente, as pedras compactas estão próximas, quando não à margem, de antigos caminhos ainda hoje percorridos, especialmente nas transumâncias dos pastores ou nas encruzilhadas. Um caminho milenar de rebanho sobe e passa entre dois alinhamentos de monumentais pedras compactas, que são como propileus, no passo de Perda Iddocca-Laconi. É plausível que os menires também tivessem sido pensados e realizados – além da função local de simulacros do culto por parte dos habitantes dos vilarejos da região – como pontos de referência, sinais ou lugares de pausa dos viandantes; isto é, tinham um interesse geral e, diria eu, público, embora, como no silencioso e enigmático espaço ocupado pelos menires em fila de Perda Iddocca, grupos humanos não se detivessem no seu entorno para realizar cerimônias sagradas na transumância pastoril.”

Lilliu, Giovanni. *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*. Turim, Nuova Eri, 1963.

## Menir Genna Arrele I, Laconi, Sardenha, IV milênio a.C.

É o primeiro menir sardo, descoberto em 1957 e hoje exposto no Museu Arqueológico Nacional de Sassari.

A figura no alto, interpretada pelos arqueólogos como superciliar, poderia ser interpretada como a marca de *benou*, o raio solar; a figura central, interpretada como um homem de cabeça para baixo, poderia ser entendida como símbolo do *ka*, a eterna errância em adoração do sol; a figura de baixo, interpretada como vulva ou como punhal de dois gumes, poderia ser interpretada como uma flecha.



Menir Genna Arrele I, Laconi.

## Pedras dançantes

Dentre os muitos nomes com que são chamados os menires nas diversas culturas também há o termo “pedras dançantes”, provavelmente devido ao entalhe humano da pedra, que exprimia uma presença viva interna ao objeto, mas talvez devido também às danças e aos percursos rituais que se faziam ao seu redor. “Essas pedras fincadas no terreno vivem – dizem os camponeses e os pastores irlandeses –, giram sobre si mesmas, dançam, abaixam-se, bebem e são chamadas em gaélico *fear breagach* = ‘o falso homem’, ‘o homem simulado’ [...] Há uma particular insistência na dança; hoje, os menires são pedras, homens ‘falsos’ ou ‘simulados’, mas já foram homens de verdade: Deus puniu-os, transformando-os em pedras – mas em pedras viventes –, porque os apanhou no ato de dançar uma dança profana e pecaminosa.”

rituais ligadas à errância: percursos sagrados, iniciações, procissões, jogos, competições, danças, representações teatrais e musicais. Toda a viagem – que fora palco de eventos, de estórias e de mitos – encontrava ao longo dos menires um espaço para a sua própria representação: os relatos das viagens e as lendas eram celebrados e ritualizados em torno das pedras fincadas no solo. Assim, o percurso criou, ao longo dos menires, um novo tipo de espaço, um espaço *à volta*, que mais tarde os egípcios souberam transformar em espaço *interno*. Os menires eram posicionados em relação à estrutura viária, mas, diferentemente de como se esperaria, não tinham a função de polos prospectivos, mas eram colocados lateralmente em relação ao percurso. No caso de vários menires agrupados em fila, além de definir uma direção, eles separavam dois espaços, ou melhor, construíam arquitetonicamente a borda de um espaço a ser percorrido e talvez onde dançar; um espaço ritmado e definido geometricamente que constitui a primeira arquitetura no sentido de construção física de um espaço simbólico complexo, um *espaço do ir* e, por isso, não um *espaço do estar* – o mesmo tipo de espaço que se construirá nas primeiras arquiteturas egípcias.

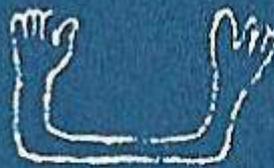
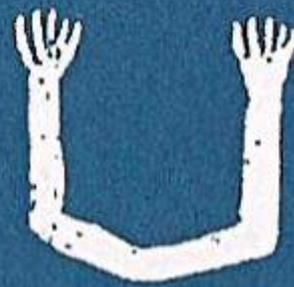
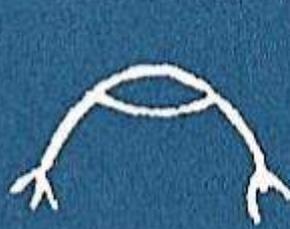
Enquanto no mundo dos vilarejos e dos campos agrícolas o percurso errático se tinha transformado em traçado, portanto em estrada, dando lugar à arquitetura da cidade, nos espaços vazios do universo nômade, o percurso conservava os elementos simbólicos da errância paleolítica e os transferia para os espaços sagrados dos templos egípcios. Daí em diante, sempre será mais difícil separar a arquitetura do percurso.

## ○ BENBEN E ○ KA

A cultura egípcia é uma cultura sedentária, ainda fortemente ligada às origens nômades primitivas, e conserva no seu aparato simbólico e religioso uma grande continuidade com as culturas paleolíticas. O menir e o percurso, os arquétipos arquitetônicos das eras precedentes, foram realmente transformados pela cultura egípcia nas primeiras arquiteturas verdadeiras e próprias; o primeiro como *volume* e o



O homem com os braços levantados, Bandiagara, Mali.



Hieróglifos do *ka* em diversas culturas.

segundo como *espaço interno*. Segundo Sigfried Giedion, o nascimento do primeiro volume no espaço era representado, na cultura egípcia, pelo mito do *benben*, “a pedra que primeiramente emergiu do caos”, um monólito que representaria a petrificação vertical do primeiro raio solar e que estaria ligado à simbologia dos menires, dos obeliscos e das pirâmides. O nascimento do espaço interno, por sua vez, estava ligado ao conceito do *ka*, o símbolo da *eterna errância*, uma espécie de espírito divino que simbolizava o movimento, a vida, a energia, e que trazia consigo a memória das perigosas migrações paleolíticas. O símbolo do *benben* é um monólito de forma cônica com a ponta luminosa, ao passo que o hieróglifo do *ka* é composto por dois braços levantados para o céu, provavelmente representando o ato da transmissão da energia divina e da adoração do sol. Os dois

## O ka, o espírito da eterna errância

O conceito egípcio do *ka* simbolizava o eterno errar, o movimento e a força vital, e trazia consigo a memória das longas e perigosas migrações paleolíticas. O hieróglifo do *ka* é composto por dois braços levantados e indica como a energia divina era transmitida do deus como infusão direta do alto ou por meio do abraço protetor, cujo símbolo é uma espécie de *ka* de cabeça para baixo. O símbolo do *ka*, com as mãos de dimensões desproporcionadas, está ligado ao gesto da adoração do sol, que remonta à pré-história de muitas culturas, da África à Escandinávia.

“Existe uma ponte que une as concepções religiosas dos tempos primordiais lá onde menos se supõe. É o conceito do *ka*, que posteriormente foi elaborado pelos teólogos de Heliópolis e incorporado ao seu sistema religioso [...] As origens da arquitetura em pedra estão inseparavelmente conectadas ao conceito do *ka*, e foi precisamente o *ka* do fundador da terceira dinastia, o rei Djoser, que deu origem à arquitetura em pedra [...] o único material eterno que podia conter o *ka*.”

Giedion, Siegfried. *The Eternal Present. The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*. Nova York, Pantheon Books, 1964.

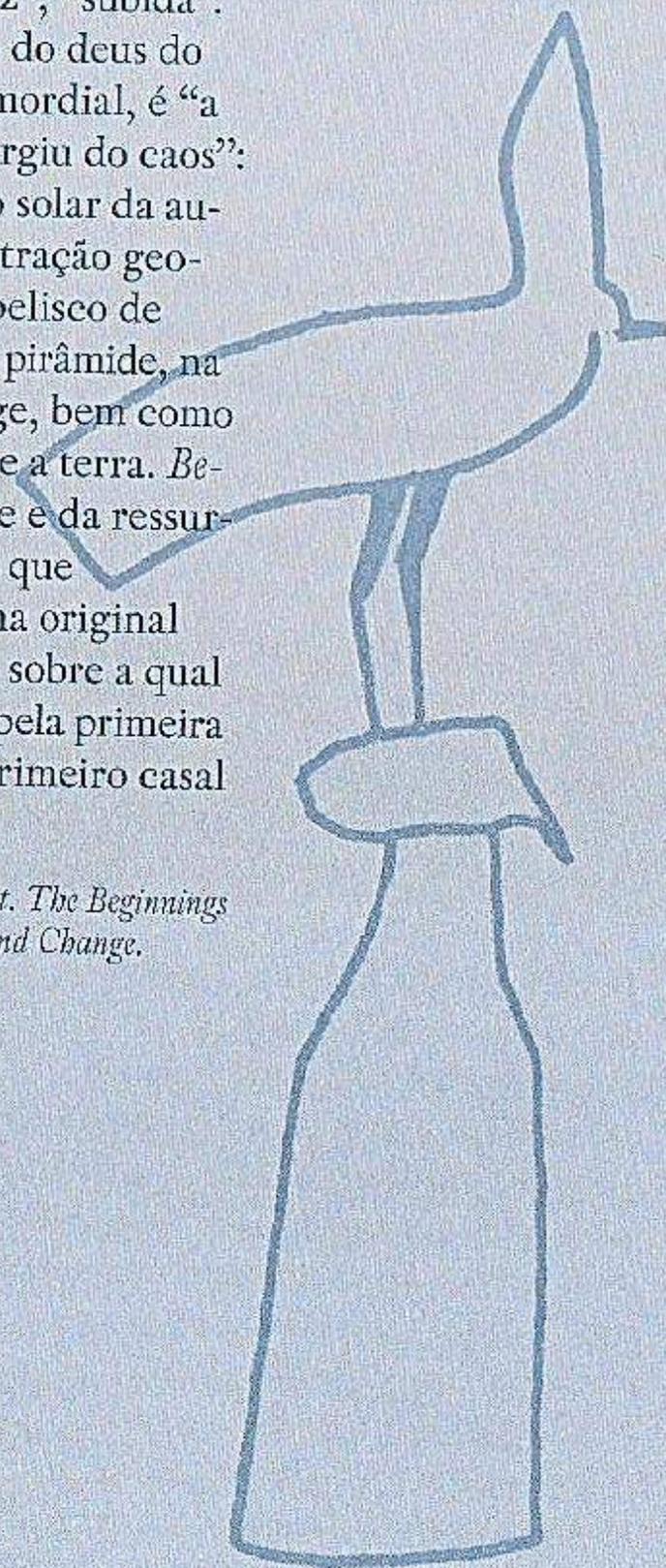
símbolos parecem estar presentes nos menires colocados ao longo das rotas da transumância da Sardenha, nos quais se esculpiu, na parte de cima, um sinal que poderia fazer pensar no raio de sol e, no centro, uma grande figura muito semelhante ao símbolo do *ka*, com os braços levantados. O *ka* é um dos símbolos mais antigos da humanidade e, por ser frequente em numerosas culturas muito distantes entre si, poderia fazer supor que fosse compreensível pelas multidões que se deslocavam a pé através dos continentes: um símbolo compreensível por todas as populações errantes do paleolítico.

Giedion afirma que “a organização dos grandes templos do Novo Reino exprimia a ideia de um eterno errar” e que as primeiras arquiteturas em pedra nasceram por causa da errância do *ka*. Uma das mais espetaculares construções egípcias é o grande hipostilo de Karnak,

## *Benben e benou*

A pedra *benben*, venerada nos templos de Heliópolis, é um monólito de forma cônica em cuja cúspide se apoia o pássaro cristado *benou*. A raiz etimológica dos dois nomes é *BN* ou *wbn* = “luz”, “brilhantez”, “subida”. O *benben* é a primeira aparição do deus do sol (Atum-Ra) após o caos primordial, é “a pedra que primeiramente emergiu do caos”: a petrificação do primeiro raio solar da aurora que, por meio de uma abstração geométrica, é transformado em obelisco de ponta luminosa e mais tarde em pirâmide, na imagem mesma do sol que surge, bem como em lugar de união entre o céu e a terra. *Benou* é o símbolo da imortalidade e da ressurreição, é a garça-real-europeia que primeiramente pousou na colina original que saiu do barro – o *benben* –, sobre a qual o sol levantara-se no horizonte pela primeira vez e onde Atum-Ra criara o primeiro casal do gênero humano.

Giedion, Siegfried. *The Eternal Present. The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*. Nova York, Pantheon Books, 1964.



uma passagem por dentro de enormes fileiras de colunas paralelas que recorda (não só por causa do nome que contém a raiz *ka*)<sup>12</sup> a espacialidade ritmada de Carnac, a maior agrupação de menires existente no mundo, provavelmente utilizada para danças sagradas e procissões rituais. Assim, pareceria existir uma continuidade entre os percursos sagrados ladeados pelos alinhamentos de megálitos e as primeiras arquiteturas egípcias com hipostilos, sustentadas por colunas. Nos templos egípcios, excetuando-se a cela escura onde se situava a imagem do deus, cada parte do complexo era concebida como lugar de trânsito. Os grandes hipostilos com a sua selva de colunas serviam de passagem para o rei e para a procissão que levava o deus de um santuário ao outro. Não eram espaços pensados para a assistência a celebrações religiosas, mas espaços a se percorrer, construídos para as iniciações que tornavam sagrado e simbólico o eterno errar.<sup>13</sup>

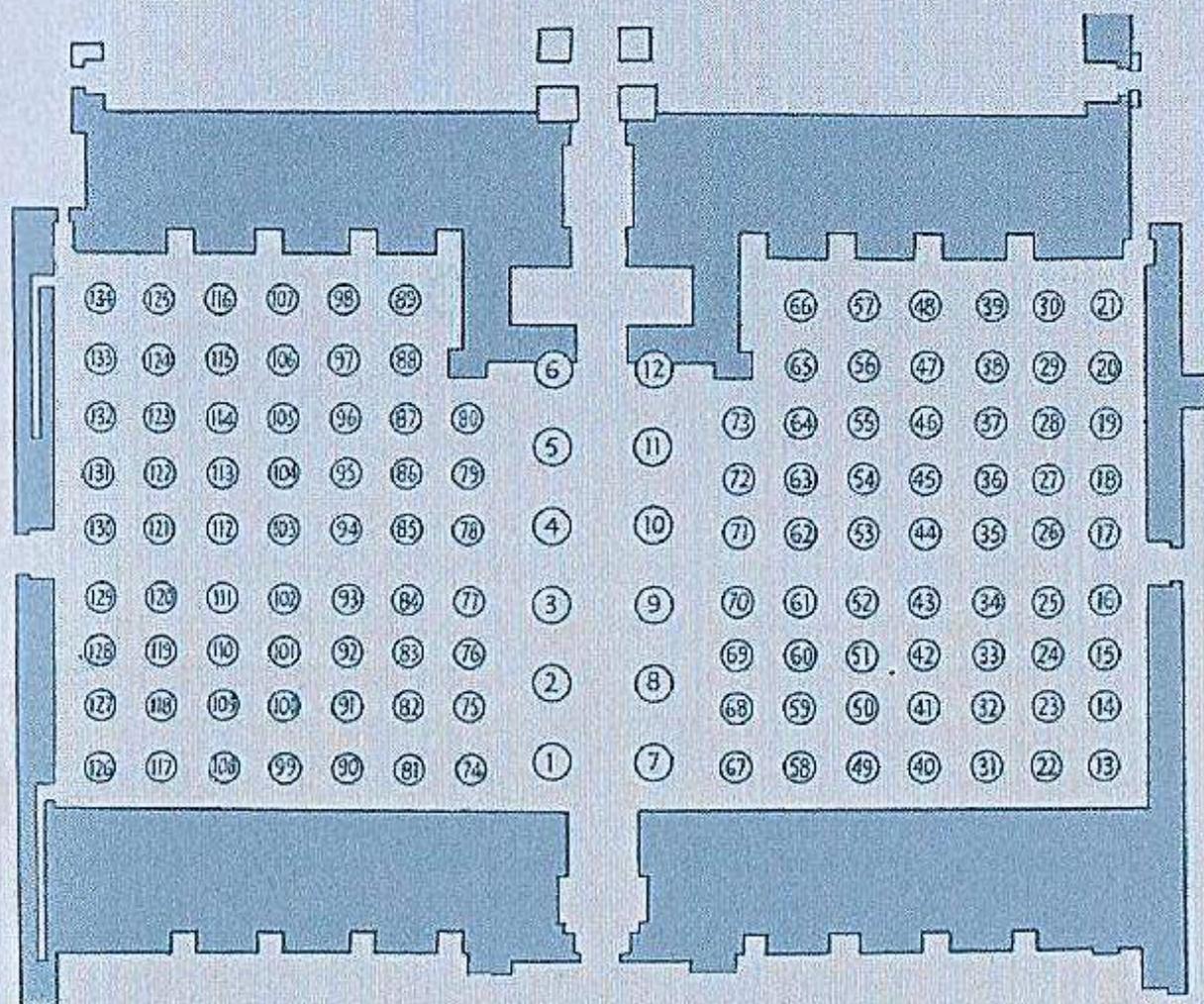
Antes da transformação física da crosta terrestre iniciada com os menires, o território sofreu uma transformação cultural fundada no caminhar, uma ação que se desenvolveu sobre a superfície do planeta sem violar a sua matéria. Portanto, o percurso é um espaço anterior ao espaço arquitetônico, um espaço imaterial com significados simbólico-religiosos. Durante milhares de anos, quando ainda era impensável a construção física de um lugar simbólico, percorrer o espaço representou um meio estético através do qual era possível habitar o mundo. Associavam-se à errância a religião, a dança, a música e a narração nas suas formas de epopeia, de descrição geográfica e de iniciação de povos inteiros. O percurso/narração transformou-se num gênero literário ligado à viagem, à descrição e à representação do espaço. As tentativas de superação da arte que veremos no próximo capítulo utilizaram o percurso para minar as formas da representação tradicional e chegar à ação construída no espaço real.

Vimos nas páginas precedentes que o problema do nascimento da arquitetura, seja como princípio de estruturação da paisagem ou como arquitetura do espaço interno, está ligado ao percurso errático e à sua evolução nômade. Uma vez esclarecido esse ponto importante e, por isso, uma vez minada a insensatez das convicções



## **Alinhamento de Carnac, Bretanha, IV-III milênio a.C.**

É o maior alinhamento de menires existente no mundo, uma espécie de enorme templo a céu aberto provavelmente utilizado como lugar de procissões e de ritos sagrados ligados ao rito da eterna errância e à veneração do sol. Em razão das suas orientações astronômicas particulares, foi definido como um grande calendário de pedra. Era um lugar em que periodicamente se encontravam as diversas comunidades que atravessavam a região e tinha uma escala de afluências de nível nacional e talvez internacional. Trata-se de 3.000 megálitos (originariamente, quase 15.000), de altura progressivamente decrescente e dispostos em fileiras paralelas. O sistema, de um comprimento total de 4.000 m, é dividido em três grupos de alinhamentos sucessivos: Méneac, Kermario e Kerlescan.



## Templo de Amon em Karnak, Egito, II milênio a.C.

O espaço do ir materializa-se pela primeira vez em espaço arquitetônico interno na sala de hipostilos do templo construído por Ramsés II, na primeira metade do segundo milênio antes de Cristo. Formado por 134 colunas alinhadas em dezesseis filas na direção leste-oeste, é uma passagem entre as fileiras paralelas que recorda (não só por causa do nome, que, aliás, contém a raiz *ka*) os alinhamentos do grande complexo de Carnac. Sigfried Giedion considera-o “a mais importante contribuição do Egito para a história da arquitetura [...] Não é um lugar de contemplação para uma congregação de devotos nem um lugar de descanso; é simplesmente um local de passagem, o mais colossal que jamais se concebera”.

Giedion, Siegfried. *The Eternal Present: The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*. Nova York, Pantheon Books, 1964.

comuns segundo as quais a arquitetura seria uma invenção ligada ao mundo sedentário e não ao nômade, não entraremos na história da arquitetura subsequente, mas nos deteremos no estágio da errância, no percurso entendido como ação simbólica e não como sinal ou como objeto no espaço. O que vem a seguir é uma espécie de história da cidade percorrida, que vai das primeiras formas de *ready-made* dadaístas às experiências dos anos setenta. No último século, a prática estética do caminhar desvinculou-se de todo ritualismo de tipo religioso para adotar as formas de uma cada vez mais evidente forma de arte autônoma. Para que se veja uma laicização da prática do caminhar e o seu retorno ao campo puramente estético, será preciso aguardar o surgimento das vanguardas do século XX, quando o movimento dadá realizar a primeira peregrinação laica a uma igreja cristã.

- <sup>1</sup> Esta interpretação do Gênesis encontra-se na base de muitos textos sobre o espaço nômade. Recordam-se: Turri, Eugenio. *Gli uomini delle tende. Dalla Mongolia alla Mauritania*. Milão, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 57-58; Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Nova York, Viking, 1987 (edição em português: *O canto nômade*, Lisboa, Quetzal, 2000); Leed, Erich J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Nova York, Basic Books, 1991. Veja-se também a interpretação sobre o nascimento da arquitetura em Wright, Frank Lloyd. *The Living City*. Nova York, Horizon Press, 1958.
- <sup>2</sup> Gênesis 4, 12 e 4, 15.
- <sup>3</sup> Gênesis 4, 20-21.
- <sup>4</sup> Chatwin. *O canto nômade*, op. cit.
- <sup>5</sup> Sennett, Richard. *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*. Nova York, Knopf, 1990.
- <sup>6</sup> Sobre o papel do Sahel como fronteira entre o nomadismo e a sedentariedade e sobre a percepção do vazio no espaço nômade, cf. Turri. *Gli uomini delle tende*, cit., pp. 193-198. Turri escreve (ibid., p. 40) que, para o nômade, o deserto perfuma de vazio, e cita a propósito uma frase de Lawrence: “‘Esse – diziam os árabes – é o melhor perfume; não sabe de nada. A sua vida conhecia o ar, os ventos, o sol e as luzes, os espaços abertos e um imenso vazio. Na altura, não havia fecundidade, não se mostravam esforços humanos: apenas o céu, no alto, e, embaixo, a terra intacta. Nada mais”.
- <sup>7</sup> Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980 (edição em português: *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1996).
- <sup>8</sup> Sobre o *walkabout* dos aborígenes australianos, além de Chatwin. *O canto nômade*, cit., veja-se também La Cecla, F. *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Roma-Bari, Laterza, 1988; Idem. *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milano, Elèuthera, 1993; Glowczewski, B. *YAPA. Peintres aborígenes*. Paris, Baudoin Lebon, 1991; Morgan, M. *Mutant Message Down Under* (1991); Strehlow, T. G. H. *Central Australian Religion. Personal Monototemism in a Polytotemic Community* (1993). Sobre a inviolabilidade da terra aborígine, Kenneth White escreve: “É bom recordar que em algumas das tradições mais antigas do mundo, deixar um rasto sobre a terra é considerado um ato grave, que não se pode cometer frivolamente. Cito as palavras de um aborígine australiano contemporâneo endereçadas a um antropólogo: ‘Quando eu tinha dezesseis anos, meu pai ensinou-me a cantar alguns cantos que falavam da terra [...] um dia eu tinha ido pescar com papai. Caminhando atrás dele, arrastava o meu arpão sobre a praia, deixando uma longa linha atrás de mim. Quando ele viu o que eu estava fazendo, disse-me para parar com aquilo. Explicou-me que fazer um sinal ou escavar a terra sem uma razão é fazer mal aos ossos das pessoas que desde sempre moraram ali. Só se deve marcar o terreno quando temos fome ou quando devemos fazer uma cerimônia” (White, K. “L’art de la terre”, *Ligeia*, nn. 11-12, p. 76, 1992).

<sup>9</sup> A dicção *perdas litteradas* foi-me referida diretamente por Antonia Manca di Villermosa, a quem se deve a "descoberta", em 1975, do primeiro menir sardo Genna Arrele I, hoje conservado no Museu Sanna, de Sassari. Dona Antonia (como era chamada pelos habitantes de Laconi) estudou durante anos os menires locais por meio das lendas e canções que ainda perduram na tradição oral, e interessou-se particularmente pela toponomástica do território. Em Laconi, quarenta monólitos provenientes dos territórios circunvizinhos foram transferidos ao Cívico Museu Arqueológico das estátuas-menires, dirigido por Giorgio Murru, que recentemente organizou a obra *La scoperta delle Statue-Menhir. Trent'anni di ricerche archeologiche nel territorio di Laconi*. Cagliari, Cuccu, 2004. Sobre a história nurágica e pré-nurágica da Sardenha, veja-se Lilliu, G. *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*. Turim, Nuova Eri, 1963. Publicaram-se recentemente dois estudos absolutamente interessantes e revolucionários: Frau, S. *Le colonne d'Ercole. Un'inchiesta*. Roma, Neon, 2002; Melis, L. *Shardana. I popoli del mare*. Mogoro, PTM, 2002.

<sup>10</sup> Cf. Cazenave, M. *Encyclopédie des Symboles*. Paris, Librairie Générale Française, 1996; Chevalier, J. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Lafont/Jupiter, 1969. Um dos mitos que dizem respeito ao nascimento de Mercúrio relata que o deus saiu do grande falo de pedra dedicado à fertilidade que era adorado pelos beócios, no Téspias, o mais famoso templo de Téspis consagrado a Eros. A relação entre o menir e o falo repete-se em todas as culturas. No reino de Tara, na Irlanda, existe a *pedra de Fal*, o primeiro ídolo do país, em torno do qual havia outras doze pedras (*fal* significa também "recinto sagrado"), e que simbolizava a soberania que vinha da terra. O pretendente ao reino de Tara devia sentar-se sobre ela e, se o rei fosse legítimo, a pedra gritaria por causa do seu peso. Segundo a lenda, São Patrício destruiu o santuário pagão golpeando as pedras com a cruz e fincando-as na terra. Ainda em Tara, existiam duas pedras gêmeas, Blocc e Blaigne, que de tão próximas não se conseguia passar uma mão entre elas, mas que, se aceitavam a realeza do viajante, se abriam para que passasse a sua carruagem. As pedras com cortes ou incisões na cúspide tinham a reputação de curar quem soubesse montar em cima delas. As pedras com ranhuras muitas vezes serviam para contatos mágicos: as mulheres subiam nuas em cima delas, com o órgão sexual em contato com a rocha, a fim de recolher energias para a fecundidade. Do mesmo modo, na Bretanha, alguns dólmenes eram pedras ferventes usadas para carregar de energias o ventre das mulheres que se sentavam sobre eles.

<sup>11</sup> Cf. Malagrino, P. *Dolmen e menhir di Puglia*. Fasano, Schena, 1982, p. 23. Sobre a difusão do megalismo, Malagrino escreve (p. 16): "Vai-se das amplas áreas de difusão da Coreia, da Índia ocidental e da Palestina para a Ásia, para a África norte-ocidental, onde ocupa uma faixa que se estende da Tunísia ao Marrocos. Na Europa, está presente de maneira massiva na Espanha, na França, na Inglaterra, na Dinamarca [...] igualmente digna de nota é a distribuição cronológica. Com efeito, vai-se do v-iv milênio para a Europa, para um megalismo atual. Ainda encontramos vivo na Indonésia o hábito de erigir monólitos estreitamente conexos ao culto dos mortos [...] Um megalismo atual ainda é difundido na Etiópia, na Índia, em Madagascar. O mesmo pode-se dizer da Oceania, onde se erguem menires para um casamento, para um noivado ou para a promoção

social de uma pessoa importante". Sobre a localização dos menires ao longo dos percursos intercontinentais, veja-se Breizh, A. *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*. Aosta, Keltia, 1996. Sobre as peregrinações religiosas, Turner, E. e Turner V. *Il pellegrinaggio*. Lecce, Argo, 1997. Para as errâncias juvenis de Buda, Jesus e Maomé, indica-se Vallet, O. "Trois marcheurs: Bouddha, Jésus, Mahomet", In AA.VV. *Qu'est-ce qu'une route?*, *Les Cahiers de médiologie*, n. 2, 1997.

- <sup>12</sup> São muitas as semelhanças entre a espacialidade do hipostilo Karnak, no Egito, e os alinhamentos de Carnac, na Bretanha. Também se faz notar como o termo, por coincidirem as letras c e k, é quase um palíndromo, como, por exemplo, o nome Anna, de maneira que era compreensível tanto para quem lia da direita para a esquerda como para quem lia da esquerda para a direita, demonstrando como o conceito de ka era difundido em diversas civilizações da antiguidade.
- <sup>13</sup> Sobre os conceitos de ka e de benben e as suas relações com as pirâmides e com os primeiros templos egípcios, veja-se Giedion, Siegfried. *The Eternal Present. The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*. Nova York, Pantheon Books, 1964; Sauneron, S. e Yoyotte, J. "La Naissance du Monde", *Sources Orientales*, n. 1, pp. 82-83, 1959.

“A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. A esta realidade, sem sabê-lo, está dedicado o *flâneur* [...] Paisagem, é nisto que se torna a cidade para o *flâneur*. Ou mais exatamente: a cidade para ele cinde-se nos seus polos dialéticos. Abre-se-lhe como uma paisagem e o abarca como um aposento.”

Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1983 (edição em português: *Passagens*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006).

“Não saber orientar-se numa cidade não quer dizer muito. Mas extraviar-se nela, como se extravia numa floresta, é algo que se deve aprender completamente. Porque os nomes das ruas devem soar ao ouvido do errabundo como o ranger de ramos secos, e as vielas internas devem refletir-se para ele tão nitidamente como os passos de montanha.”

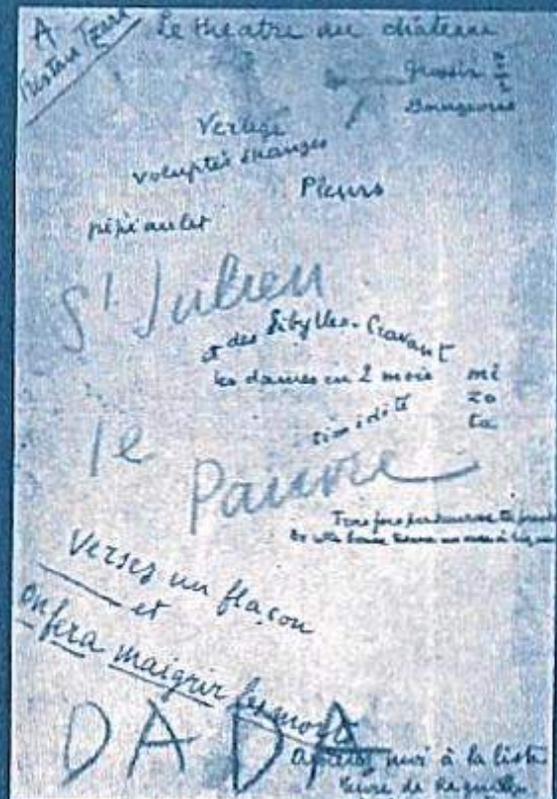
Benjamin, Walter. *Berliner Kindheit im Neunzehnbundert. Fassung letzter Hand*, 1987 (edição em português: “O coreundinha”(Infância em Berlim por volta de 1900), *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987).

## II. ANTI-WALK

No dia 14 de abril de 1921, em Paris, às três da tarde e sob um dilúvio torrencial, os membros do movimento Dadá encontram-se em frente à igreja de Saint-Julien-le-Pauvre. Com essa ação, pretendem inaugurar uma série de excursões urbanas aos lugares banais da cidade. É uma operação esteticamente consciente, dotada de muitos comunicados de imprensa, proclamações, panfletos e documentação fotográfica.<sup>1</sup> A visita abre a Grande Saison Dada, uma estação de operações públicas pensadas para dar nova linfa ao grupo, que se encontrava num momento de cansaço e de polêmicas internas, e que é recordada por Breton como uma falência geral: "Não basta termos passado das salas de espetáculo ao ar livre para darmos por encerradas as reciclagens dadá".<sup>2</sup> Apesar das palavras de Breton, essa primeira visita continua a ser a mais importante operação dadá sobre a cidade. Com efeito, a passagem "das salas de espetáculo ao ar livre" foi o primeiro passo de uma longa série de excursões, deambulações e derivas que atravessaram todo o século como forma da antiarte.

O primeiro *ready-made* urbano do dadá marca a passagem da representação do mote à construção de uma ação estética a ser realizada na realidade da vida cotidiana. Nos primeiros anos do século, o tema do mote tornara-se um dos principais objetos de pesquisa das vanguardas. O movimento e a velocidade tinham-se afirmado como uma nova presença urbana capaz de imprimir-se sobre as telas dos pintores, assim como sobre as páginas dos poetas. Inicialmente, trabalhou-se com tentativas de estabelecer o movimento por meio dos meios tradicionais da representação; a seguir, após a experiência dadá, passou-se da representação do mote à prática do mote no espaço real. Com as visitas do dadá e com as subseqüentes deambulações dos surrealistas, a ação de percorrer o espaço será utilizada como

Folha de prova do panfleto.



## O dadá em Saint-Julien-le-Pauvre, Paris, 14 de abril de 1921

Os dizeres do panfleto distribuído a quem passava: “Os dadaístas, de passagem por Paris, querendo remediar a incompetência dos guias e de cicerones suspeitos, decidiram empreender uma série de visitas a alguns lugares escolhidos, em particular àqueles que não têm qualquer razão real de existir. Insiste-se indevidamente no pitoresco (Liceu Janson de Saily), no interesse histórico (Mont Blanc) e no valor sentimental (a Morgue). – Ainda não se perdeu o jogo, mas é preciso agir rápido. – Participar dessa primeira visita é dar-se conta do progresso humano, das possíveis destruições e da necessidade de prosseguir com a nossa ação, que vocês procurarão encorajar por todos os meios”.

Programa da Grande Saison Dada.

LE 14 AVRIL 1921

OUVERTURE

DE LA

GRANDE SAISON

**DADA**

VISITES . SALON DADA . CONGRÈS -  
COMMÉMORATIONS . OPÉRAS .  
PLÉBICISTES . RÉQUISITIONS .  
MISES EN ACCUSATION ET JUGEMENTS

---

*Se faire inscrire au SANS PAREIL*

forma estética capaz de substituir a representação e, por isso, de atacar frontalmente o sistema da arte.

É através do dadá que se realiza a passagem do *representar* a cidade do futuro ao *habitar* a cidade do banal. A cidade futurista era atravessada por fluxos de energia e por voragens de massas humanas, uma cidade que perdeu toda possibilidade de visão estática e que é posta em ação pelas máquinas em velocidade, pelas luzes, pelos ruídos, pelo multiplicar-se dos pontos de vista perspectivos e pela metamorfose contínua do espaço.<sup>3</sup> Mas a pesquisa futurista, embora baseada numa sofisticada leitura dos novos espaços urbanos e dos eventos que aí se desenvolvem, detém-se no estágio da representação, não vai além, não adentra o campo da ação. O ato da exploração e da percepção sonora, visual e tátil dos espaços urbanos em transformação não é considerado em si mesmo como ação estética. Os futuristas não intervêm no ambiente urbano, os seus saraus acontecem em ambientes literários, em galerias de arte e nos teatros, e quase nunca (à exceção das rixas e das reuniões políticas) na realidade da cidade.

No manifesto de 1916, Tristan Tzara declara que o dadá é "decididamente contra o futuro", encontrando já no presente toda espécie de universo possível. As ações urbanas realizadas no início dos anos vinte pelo grupo parisiense que se formara em torno de Breton já estavam longe das proclamações futuristas. A cidade dadaísta é uma cidade do banal que abandonou todas as utopias hipertecnológicas do futurismo. Para os dadaístas, a frequência e a visita aos lugares insossos são uma forma concreta de realizar a dessacralização total da arte, a fim de alcançar a união entre arte e vida, entre sublime e cotidiano. É interessante notar que o palco da primeira ação do dadá foi precisamente a moderna Paris, a cidade onde já desde o final do século vagueava o *flâneur*, aquele personagem efêmero que, rebelando-se contra a modernidade, perdia o seu tempo deleitando-se com o insólito e com o absurdo, vagabundeando pela cidade. O dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo

reais, e não em suportes materiais. Assim, será Paris a cidade que se oferecerá primeiramente como território ideal das experiências artísticas que procurarão dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte, seguido pelos surrealistas e pelos situacionistas.<sup>4</sup>

## O READY-MADE URBANO

Em 1917, Duchamp propusera como próprio *ready-made* o Woolworth Building de Nova York, mas ainda se tratava de um objeto arquitetônico, e não de um espaço público. Por sua vez, o *ready-made* urbano realizado em Saint-Julien-le-Pauvre é a primeira operação simbólica que atribuiu valor estético a um espaço vazio e não a um objeto. O dadá deixou de levar um objeto banal ao espaço da arte e passou a levar a arte – na pessoa e nos corpos dos artistas dadá que compunham – a um lugar banal da cidade. Aquela “nova interpretação da natureza aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida”, anunciada no comunicado de imprensa que explicava a operação em Saint-Julien-le-Pauvre, é um apelo revolucionário da vida contra a arte, que contesta abertamente as tradicionais modalidades da intervenção urbana, campo de ação tradicionalmente pertencente apenas aos arquitetos e urbanistas. 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. Antes da visita do dadá, qualquer artista que quisesse submeter um lugar à atenção do público deveria deslocar o lugar real para um lugar designado por meio da representação e, inevitavelmente, através da própria interpretação e da própria linguagem.

O dadá não intervinha no lugar deixando ali um objeto nem o separando dos outros: levava o artista – melhor dito, o grupo de artistas – diretamente ao lugar a ser descoberto, sem realizar operação material alguma, sem deixar rastros físicos, a não ser a documentação ligada à operação – os panfletos, as fotos, os artigos, as narrações – e sem qualquer tipo de elaboração subsequente.

## O comunicado de imprensa

“Hoje, às 15, no jardim da igreja de Saint-Julien-le-Pauvre [...] o dadá inaugura uma série de excursões em Paris, convida gratuitamente amigos e inimigos a visitar as *dépendances* da igreja. Com efeito, parece que ainda se pode encontrar algo a ser descoberto no jardim, embora ele já seja conhecido dos turistas. Não se trata de uma manifestação anticlerical, como se poderia pensar, mas antes de uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida.”



Foto coletiva em Saint-Julien-le-Pauvre. A partir da esquerda: Jean Crotti, Georges D'Esparbès, André Breton, Georges Rigaud, Paul Éluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara e Philippe Soupault.

## A visita contada por André Breton

“O princípio das manifestações dadá não foi abandonado. Está decidido que o seu desenvolvimento será diverso. Para esse escopo estão previstas uma série de visitas-excursões em Paris, escolhidas com critérios bastante gratuitos [...] De fato, a aplicação desse novo programa mal está esboçada. A reunião no jardimzinho de Saint-Julien-le-Pauvre teve lugar efetivamente, mas foi obstaculizada pela pancada de chuva e mais ainda pela penosa nulidade dos discursos que ali se pronunciaram num tom deliberadamente provocativo. Não basta termos passado das salas de espetáculo ao ar livre para darmos por encerradas as reciclagens Dadá.”

Parinaud, André. *André Breton. Entretiens*. Paris, Gallimard, 1952.

Entre as fotos que documentam o evento há uma que retrata o grupo no jardim da igreja, que talvez seja a imagem mais importante de toda a operação. Vê-se o grupo dadá posando sobre um terreno não cultivado. Não mostra nenhuma daquelas ações que acompanharam o evento, como a leitura de textos escolhidos ao acaso de um dicionário Larousse, a entrega de presentes a quem passava por ali ou as tentativas de fazer que as pessoas descessem à rua. O tema da foto é a presença daquele grupo particular na cidade, consciente da ação que realiza e daquilo que está fazendo, isto é, *nada*. A obra consiste em se ter concebido a ação a ser realizada, a visita, e não nas ações a ela correlatas. Talvez seja por essa razão que as outras programadas não se deram. O projeto não fora levado a termo porque já havia terminado. Ter realizado a ação naquele lugar específico tinha o valor de realizá-la na cidade inteira. Não sabemos qual dos artistas do dadá propôs o lugar – “uma igreja abandonada, pouco e mal conhecida, circundada à época de uma espécie de *terrain vague* cercado por paliçadas” – nem as razões da sua escolha. Mas a sua posição, em pleno Quartier Latin, parece indicar que aquele jardimzinho específico em volta da igreja fora escolhido precisamente como se fosse o jardimzinho abandonado perto da própria casa: um espaço a ser indagado por ser familiar e desconhecido, ao mesmo tempo não frequentado e evidente, um espaço banal e inútil que, como tantos, *realmente não teria razão alguma de existir*. A exploração da cidade e a contínua descoberta de realidades a ser reveladas são possíveis em qualquer lugar, até mesmo no coração dos itinerários turísticos parisienses, inclusive na *rive gauche* do bulevar ao longo do Sena, em frente à catedral de Notre-Dame. Com a exploração do banal, o dadá dá início à aplicação das pesquisas freudianas do inconsciente da cidade, tema que será desenvolvido a seguir pelos surrealistas, pelos letristas e pelos situacionistas.

## A DEAMBULAÇÃO SURREALISTA

Três anos depois da visita do dadá, em maio de 1924, o grupo dadaísta parisiense organizou outra intervenção no espaço real. Dessa vez,

não se tratou de encontrar-se num lugar previamente escolhido da cidade, mas de realizar um percurso errático num vasto território natural. A viagem foi a materialização do *lâchez tout* de Breton, um verdadeiro e próprio percurso iniciático que marcou a passagem definitiva do dadá para o surrealismo. Naquele período, as manifestações dadá começavam a angariar cada vez menos entusiasmo, a relação com Tzara começava a fissurar-se e sentia-se a necessidade de juntar as energias para a preparação de um novo giro. Foi nesse momento delicado que Aragon, Breton, Morise e Vitrac organizaram uma deambulação em campo aberto no centro da França. O grupo decide partir de Paris para chegar de trem a Blois, uma pequena cidade escolhida ao acaso sobre um mapa, e de seguir a pé até Romorantin. Breton recorda esse “deambular a quatro” conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”.<sup>5</sup> Ao regressar da viagem, escreveu a introdução de *Poisson soluble*, que se tornaria o Primeiro Manifesto do Surrealismo, em que se encontra a primeira definição do termo “surrealismo”: “automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento”.<sup>6</sup> A viagem, empreendida sem escopo e sem meta, tinha-se transformado na experimentação de uma forma de *escrita automática no espaço real*, uma errância literário-campestre impressa diretamente no mapa de um território mental.

Diferentemente da excursão dadaísta, desta vez o palco da ação não é a cidade, mas um território “vazio”. A *deambulação* – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandono no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real. O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo. O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem

## A deambulação contada por André Breton

“Todos estávamos de acordo, então, em considerar que há uma grande aventura a ser realizada. ‘Abandonem tudo [...] Partam pelas ruas’: era o motivo das minhas exortações naquele período... Mas por quais ruas partir? Pelas ruas materiais era pouco provável; pelas ruas espirituais, nós mal as víamos. Restava o fato de nos ter vindo a ideia de combinarmos esses dois tipos de ruas. Daí um deambular a quatro – Aragon, Morise, Vitrac e eu – empreendido nessa época, partindo de Blois, uma cidade escolhida ao acaso sobre o mapa.

“Ficou acordado que iremos ao acaso, a pé, continuando a conversar, sem permitir-nos desvios deliberados a não ser na medida do necessário para comer e dormir. Um empreendimento cuja execução se mostra muito singular e até mesmo repleta de perigos. A viagem, prevista para dez dias, e que será abreviada, de repente ganha um tom de iniciação.

“A ausência de qualquer escopo separa-nos bastante rapidamente da realidade, faz surgir sobre os nossos passos fantasmas cada vez mais numerosos, cada vez mais inquietantes. A irritação está cada vez mais presente e pode acontecer até de Aragon e Vitrac chegarem às vias de fato. “Considerando tudo, é uma exploração nada decepcionante, não obstante a exiguidade do seu raio, pois é uma exploração nas fronteiras entre a vida consciente e a vida de sonho, e por isso em grau máximo dentro do estilo das nossas preocupações de então.”

Parinaud, André. *André Breton. Entretiens*. Paris, Gallimard, 1952.

repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco. O percurso desenvolve-se entre insídias e perigos, provocando em quem caminha um forte estado de *aprensão*, nos dois significados, de sentir medo e de apreender. Esse território empático penetra nos extratos mais profundos da mente, evoca imagens de outros mundos em que realidade e pesadelo vivem juntos, transporta o ser a um estado de inconsciência. A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território.

## A CIDADE COMO LÍQUIDO AMNIÓTICO

Como aconteceu com as outras excursões anunciadas, mas não realizadas, pelo dadá, também a errância campestre dos surrealistas não teve continuação. Porém o contínuo deambular em grupo pelas zonas marginais de Paris tornou-se uma das atividades mais praticadas pelos surrealistas a fim de sondar aquela parte inconsciente da cidade que escapava das transformações burguesas.

Em 1924, Aragon publica *Le paysan de Paris*, título que parece ser o inverso do passeio campestre. Se antes foram quatro parisienses que se perderam nos campos, agora a cidade é descrita do ponto de vista de um *paysan*, um camponês que depara com a *vertigem do moderno* provocada pela metrópole nascente. O livro é uma espécie de guia do maravilhoso cotidiano que vive por trás da cidade moderna. É a descrição daqueles lugares inéditos e daqueles fragmentos de vida que se desenvolvem fora dos itinerários turísticos, numa espécie de universo submerso e indecifrável. Durante uma deambulação noturna, o Parque Buttes-Chaumont é descrito como o lugar "onde se escondeu o inconsciente da cidade", um terreno de experiências em que é possível se ter surpresas e revelações extraordinárias.<sup>7</sup>

Mirella Bandini encontra em *Le paysan de Paris* uma "recorrente correspondência do mar, do seu espaço móvel e labiríntico, da vastidão; do mar, Paris tem a sensação do seio materno e a liquidez nutritiva, a agitação incessante, a globalidade".<sup>8</sup> É nesse *líquido amniótico*, em

“A terra  
sob os meus pés  
não é senão um imenso  
jornal explicado.  
As vezes, passa uma fotografia,  
é uma curiosidade qualquer,  
e das flores nasce uniformemente  
o odor,  
o bom odor  
de tinta de papel impresso.”

Breton, André. *Poisson soluble*. Paris, Editions du Sagittaire, 1924

que tudo cresce e se transforma espontaneamente fora dos olhares, que se desenvolvem os intermináveis passeios, os encontros, as *trouvailles* (descobertas de *objet trouvé*), os acontecimentos inesperados e os jogos coletivos. Dessas primeiras deambulações nascia a ideia de formalizar a percepção do espaço cidadão sob forma de *mapas influenciadores*, que reencontraremos junto com a visão de uma cidade líquida nas cartografias situacionistas. Isto é, pensava-se em realizar mapas baseados em variações da percepção obtidos mediante o percurso do ambiente urbano, em compreender as *pulsões* que a cidade provoca nos *afetos* do pedestre. Breton acreditava na possibilidade de se desenharem mapas em que os lugares que gostamos de frequentar tenham a cor branca, aqueles que queremos evitar, a cor preta, e o resto, cinza, represente as zonas em que se alternam sensações de atração e repulsão. Essas sensações em relação a alguns ambientes poderiam ser percebidas, por exemplo, ao percorrer uma rua habitual em que, “se prestarmos um mínimo de atenção, poderemos reconhecer ali zonas de bem-estar e de mal-estar que se alternam, e em relação às quais poderíamos chegar a estabelecer os seus correspondentes cumprimentos”.<sup>9</sup>

## DA CIDADE BANAL À CIDADE INCONSCIENTE

A cidade que servia de palco para os fluxos e para a velocidade futurista fora transformada pelo movimento dadá num lugar para avistar o banal e o ridículo, para desmascarar a farsa da cidade burguesa e num lugar público para provocar a cultura institucional. Os surrealistas abandonaram o niilismo do dadá e foram em direção a um projeto positivo. Apoiando-se nas bases da então nascente psicanálise, lançaram-se à superação da negação dadaísta, convictos de que “algo se esconde lá atrás”. Além dos territórios do banal, existem os territórios do inconsciente; além da negação, ainda existe a descoberta de um novo mundo, que é indagado antes de ser rechaçado ou simplesmente ridicularizado. Os surrealistas têm a convicção de que o espaço urbano pode ser atravessado como a nossa mente; de que,

na cidade, pode se revelar uma realidade não visível. O surrealismo é uma espécie de investigação psicológica da própria relação com a realidade urbana, uma operação já praticada com sucesso por meio da escrita automática e dos sonhos hipnóticos, e que também pode voltar a ser proposta diretamente ao se atravessar a cidade.

A cidade surrealista é um organismo que produz e esconde no seu seio territórios a ser explorados, paisagens nas quais perder-se e nas quais experimentar sem fim a sensação do *maravilhoso cotidiano*. O dadá intuía que a cidade podia ser um espaço estético no qual operar através de ações cotidianas e simbólicas, e convidara os artistas a abandonar as formas costumeiras de representação indicando a direção da intervenção dirigida no espaço público. O surrealismo – talvez ainda sem compreender completamente o seu alcance enquanto forma estética – utiliza o caminhar como meio através do qual indagar e desvelar as zonas inconscientes da cidade, aquelas partes que escapam do projeto e que constituem o que não é exposto e o que não é traduzível nas representações tradicionais. Os situacionistas acusarão os surrealistas de não terem levado às extremas consequências as potencialidades do projeto dadaísta. O “fora da arte”, a arte sem obra e sem artista, o rechaço da representação e do talento pessoal, a busca de uma arte anônima coletiva e revolucionária serão colhidos, juntamente com a prática do caminhar, pela errância dos letristas/situacionistas.

## A DERIVA LETRISTA

No início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista, que confluirá na Internacional Situacionista em 1957, reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e o adota como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra.

Depois da visita dadá e da deambulação surrealista cunha-se um novo termo: a *dérive*, uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos

“A rua, que eu acreditava fosse capaz de imprimir à minha vida giros surpreendentes, a rua, com as suas inquietações e os seus olhares, era o meu verdadeiro elemento: nela eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento da eventualidade.”

Breton, André. *Les pas perdus*. Paris, N.R.F., 1924.

“Movo-me  
numa paisagem  
onde revolução  
e amor  
fazem discursos  
desconcertantes.”

Char, René. “Poemes (à Aragon)”. *Le surréalisme au service de la révolution*, 3 dezembro do 1931.

que o contexto urbano produz no indivíduo. A *dérive* é a construção e a experimentação de novos comportamentos na vida real, a realização de um modo alternativo de habitar a cidade, um estilo de vida que se situa fora e contra as regras da sociedade burguesa e que pretende ser a superação da deambulação surrealista. Além do fato de terem realizado as suas deambulações no campo, e não na cidade, os surrealistas são definidos como "imbecis" por não terem compreendido – tendo-as ao alcance da mão – as potencialidades da deambulação como forma de arte coletiva, como operação estética que, realizada em grupo, tinha o poder de anular os componentes individuais da obra de arte, conceito considerado fundamental pelos dadaístas e pelos surrealistas.

A *penosa falência* da deambulação surrealista deveu-se, segundo os situacionistas, à exagerada importância dada ao *inconsciente* e ao *caso*, categorias que ainda estão presentes na prática letrista, mas que se temperam e se reconduzem a um plano de realidade, dentro de um método de averiguação construído e que deve ter como campo de ação a vida e, por isso, a cidade real. A deriva letrista elabora a leitura subjetiva da cidade já iniciada pelos surrealistas, mas pretende transformá-la em método objetivo de exploração da cidade: o espaço urbano é um *terreno passional objetivo*, e não só subjetivo-inconsciente.

Com efeito, conviviam no surrealismo tanto tentativas de realizar um *novo uso da vida* como uma reacionária *fuga do real*. E, nesse sentido, a importância dada aos sonhos é interpretada pelos letristas como o resultado da incapacidade burguesa de realizar na realidade um novo estilo de vida. A construção da situação e a prática da deriva fundam-se, pelo contrário, num controle concreto dos meios e dos comportamentos que se podem experimentar diretamente na cidade. Os letristas rejeitavam a ideia de uma separação entre a vida real alienante e aborrecida e uma vida imaginária maravilhosa: é a própria realidade que tinha de se tornar maravilhosa. 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.

O caminhar em grupo, deixando-se levar pelas solicitações imprevistas, passando noites inteiras bebendo em vários lugares, discutindo

e sonhando com uma revolução que parecia ser iminente, torna-se para os letristas uma forma de rejeição do sistema: um meio de escapar da vida burguesa e de contestar as regras do sistema da arte. Com efeito, a *dérive* era uma ação que dificilmente podia ser empregada no sistema da arte, porquanto consistia em construir as modalidades de uma situação em que o consumo não deixava rastros. Era uma ação fugaz, um instante imediato a ser vivido no momento presente, sem a preocupação com a sua representação e com a sua conservação no tempo. Uma atividade estética que se encaixava perfeitamente na lógica dadaísta da antiarte.

Com o tempo, a errância dos letristas, iniciada como perdição juvenil nas noites parisienses, assume o caráter de teoria antagonista. Em 1952, um exíguo grupo de jovens escritores, dentre os quais Guy Debord, Gil Wolman, Michele Bernstein, Mohamed Dahou, Jacques Fillon e Gilles Ivain, rompe com o letrismo de Isidore Isou e dá vida à Internacional Letrista, para “trabalhar na construção consciente e coletiva de uma nova cultura”. No centro dos seus interesses já não está a poesia, mas um modo de viver apaixonado que se traduz em aventura no ambiente urbano. “A poesia chegou à consumação dos seus últimos formalismos. Para além da estética, a poesia está totalmente no poder que os homens terão nas suas aventuras. A poesia lê-se nos rostos. Assim, urge criar novos rostos. A poesia está na forma das cidades. Construimos a subversão. A nova beleza será de situação, vale dizer, provisória e vivida [...] A poesia não significa senão a elaboração de comportamentos absolutamente novos e dos meios com os quais nos apaixonar.”<sup>10</sup>

## A TEORIA DA DERIVA

Nos anos que precederam a formação da Internacional Situacionista, os letristas começaram a ajustar uma teoria fundada na prática da errância urbana. A frequência dos lugares marginais e a descrição da cidade inconsciente dos romances surrealistas tornam-se, em meados dos anos cinquenta, um difundido gênero literário que se transforma nos textos dos letristas, em guias turísticos e formulários

**PUBLICITÉ**

**PUBLICITÉ**

GIL J WOLMAN présente

Le mouvement lettriste n'a pas fini son strip-tease

Visitez **PARIS PSYCHOGÉOGRAPHIQUE**

Le hasard vous guide **LA DÉRIVE** vous perd

Les **SITUATIONS** confuses sont mal **CONSTRUITES**

**U N E A V E N T U R E  
D'AMOUR ET DE MORT  
D A N S L E C A D R E  
P R E S T I G I E U X  
D E S I L E S**

L'architecture la plus fâcheuse est celle que propage

**FIRMIN** LE CORBUSIER



**Voyez nos prix**



**SEE RED**

INTERNATIONALE LETTRISTE

32, rue de la Montagne-Genève, PARIS V<sup>e</sup>

de uso da cidade. Em 1955, Jacques Fillon escreveu a *Description raisonnée de Paris (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)*, um breve guia com itinerários exóticos e multiétnicos para se fazer a pé a partir do quartel-general letrista, que se encontrava em Place Contrescarpe. Mas o primeiro ensaio em que aparece o termo *dérive* é o *Formulaire pour un Urbanisme Nouveau*, escrito em 1953 por Ivan Chtcheglov, alcunhado Gilles Ivain, então com dezenove anos, o qual, certo de que “se faz mais urgente hoje uma ampliação racional da psicanálise em benefício da arquitetura”, descreve uma cidade mutante e continuamente diversificada pelos seus habitantes, na qual “a atividade principal será uma *deriva contínua*. A mudança de hora em hora da paisagem será responsável por uma desorientação total” através de bairros cujos nomes corresponderão a uma subsequência de estados de ânimo.<sup>11</sup>

Depois será Guy Debord que reunirá os diversos pontos de partida e que levará a termo essa pesquisa. Em 1955, ele escreve a

## Deriva vs deambulação

“Uma insuficiente desconfiança em relação ao caso e ao seu emprego ideológico sempre reacionário condenava a uma penosa falência a famosa deambulação sem escopo promovida em 1923 por quatro surrealistas a partir de uma cidade escolhida ao acaso: a errância em campo aberto é evidentemente deprimente e as intervenções do caso são mais pobres do que nunca...”

“O conceito de deriva está indissoluvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que, de todos os pontos de vista, o opõe às normas clássicas de viagem e passeio...”

“Na sua unidade, a deriva abarca, ao mesmo tempo, esse deixar-se ir conforme as solicitações do terreno e a sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas através da consciência e do cálculo das suas possibilidades.”

Debord, G. E. “Théorie de la dérive”, *Les Lèvres Nues*, nn. 8/9, novembro de 1956.

*Introduction à une critique de la géographie urbaine*, em que pretende definir métodos experimentais para “a observação de alguns processos do destino e do previsível nas ruas”;<sup>12</sup> já em 1956, com a *Théorie de la dérive*, atinge-se a superação da deambulação surrealista. Ao contrário dos passeios surrealistas, na *dérive* “a parte de aleatoriedade é menos determinante do que se pensa: do ponto de vista da *dérive*, existe uma importância psicogeográfica da cidade, com correntes constantes, pontos fixos e voragens, que tornam dificultoso o acesso ou a saída de certas zonas”. A *dérive* é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração pode variar do quarteirão ao bairro e, no máximo, “ao conjunto de uma grande cidade e das suas periferias”; a *dérive* deve ser feita em grupos constituídos por “duas ou três pessoas que tenham chegado

### *In girum imus nocte et consumimur igni*

“A frase que se volta sobre si mesma, construída letra por letra como um labirinto, representa perfeitamente a forma e o conteúdo da perdição... “A fórmula para derrocar o mundo não foi buscada por nós nos livros, mas indo por aí [...] Junto com quatro ou cinco pessoas pouco recomendáveis [...] Não fomos à televisão dizer o que compreendemos. Não aspiramos a subsídios da pesquisa científica nem aos elogios dos intelectuais. Nós levamos o combustível lá onde o fogo estava.”

Debord, G. E. *Œuvres cinématographiques complètes*. Paris, Gallimard, 1994.

A frase, atribuída ao orador Sidonio Apollinare, é um palíndromo, isto é, também pode ser lida da direita para a esquerda. A tradução é: “Passamos a noite indo por aí e o fogo nos consome”.

à mesma tomada de consciência, uma vez que o confronto entre as impressões desses diferentes grupos deve permitir que se chegue a conclusões objetivas"; a duração média definida é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses, levando em conta a influência das variações climáticas, a possibilidade de se fazer pausas e até mesmo de se tomar um táxi para favorecer a desorientação pessoal. Debord segue elencando outras operações urbanas como a "deriva estática de um dia sem sair da Gare Saint-Lazare [...] o possível compromisso [...] e outras brincadeiras, consideradas de gosto duvidoso, que sempre estão em voga e bem-vistas no nosso ambiente, como entrar à noite nos andares das casas em demolição, percorrer Paris durante uma greve de transportes públicos pegando carona sem interrupção, com o pretexto de piorar a confusão fazendo-se transportar a um lugar qualquer, ou errar pelos subterrâneos das catacumbas fechadas ao público".<sup>26</sup>

### **Situação construída**

"Momento da vida, concreta e deliberadamente construído mediante a organização coletiva de um ambiente unitário e de um jogo de acontecimentos."

### **Psicogeografia**

"Estudo dos efeitos precisos do meio geográfico, conscientemente organizado ou não, que atuam diretamente no comportamento afetivo dos indivíduos."

### **Deriva**

"Modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica de passagem apressada por vários ambientes. Mais particularmente, também designa a duração de um exercício contínuo desta experiência."

## O ARQUIPÉLAGO INFLUENCIADOR

Em 11 de junho de 1954, na Galerie du Passage, inaugurou-se uma mostra dos letristas com o título *66 métagraphies influentielles*. A teoria da *dérive* propõe-se a “descrever uma cartografia influenciadora que até hoje é inexistente” e que fora antecipada nos escritos de Breton. As *metagrafias influenciadoras* de Gil J. Wolman e de Guy Debord são colagens de imagens e de frases cortadas de jornais; a de Gilles Ivain, por sua vez, é uma planta de Paris sobre a qual se sobrepuseram fragmentos de ilhas, arquipélagos e penínsulas cortados de um planisfério do mundo: o *alhures* está em todo lugar, inclusive em Paris, o exótico sempre está ao alcance da mão, basta perder-se e explorar a própria cidade. Três anos depois, em 1957, Jorn e Debord dão continuidade à direção das metagrafias nos livros *Fin de Copenhague* e *Mémoire*, que são como que documentos preparatórios para a fundação da Internacional Situacionista. As manchas informais

### Arquitetura

“É o meio mais simples de articular o tempo e o espaço para modelar a realidade, para fazer sonhar. Não se trata apenas de articulação e modulação plástica, expressão de uma beleza passageira. Mas de uma *modulação influenciadora*, que se inscreve na eterna curva do desejo humano e do progresso na realização dos desejos. A arquitetura de amanhã será um modo com o qual modificar as concepções atuais de tempo e espaço. Será um meio de conhecimento e um meio de ação.”

Chtcheglov, Ivan (alcunhado Gilles Ivain). “Formulaire pour un Urbanisme Nouveau”, escrito em 1953 e publicado em *Internationale Situationniste*, n. 1, 1958.

de Jorn simulam o litoral dinamarquês habitado pelos símbolos do consumo, ao passo que nas *memorie* e nas amnésias urbanas de Debord os bosquejos de pintura parecem sulcos de *dérive* por entre fragmentos de cidade.

Também nas imagens é Debord quem realiza a síntese: o primeiro verdadeiro mapa psicogeográfico situacionista é *La Guide psychogéographique de Paris*. Está concebido como um mapa dobrável para ser distribuído aos turistas; mas é um mapa que convida a perder-se. Como nas visitas do dadá e no guia de Fillon, Debord também utiliza o imaginário do turismo para descrever a cidade. Ao abrirmos esse estranho guia, encontramos Paris explodida em pedaços, uma cidade cuja unidade foi completamente perdida e na qual reconhecemos apenas fragmentos de cidade histórica que flutuam num espaço vazio. O hipotético turista deve seguir as setas que unem *unidades de ambiente*, zonas homogêneas determinadas com base em relevos psicogeográficos. A cidade passou pelo crivo da experiência subjetiva, que a mediu segundo os seus próprios afetos e paixões – constituídos ao frequentar os lugares e ao escutar as próprias pulsões – e confrontou-os com os de outras experiências subjetivas.

No mesmo ano, Debord publica outro mapa, *The Naked City: Illustration de l'hypothèse des plaques tournantes en psychogéographique*. A cidade está nua, a deriva espoliou-a, arrancou-lhe as vestes, que agora flutuam desorientadas. Os bairros descontextualizados são continentes à deriva dentro de um espaço líquido, são *terrenos passionais* que vagam atraindo-se e rechaçando-se reciprocamente por meio do contínuo produzir de tensões afetivas desorientadas. A delimitação das partes, as distâncias entre as placas e a espessura dos vetores são fruto de estados de ânimo experimentados.

Nos dois mapas, os percursos internos dos bairros não estão indicados, as placas são ilhas completamente percorríveis, ao passo que as setas são os fragmentos de todas as derivas possíveis, trajetórias no vazio, errâncias mentais entre lembranças e ausências. Entre os bairros flutuantes encontra-se o território vazio das amnésias urbanas. A unidade da cidade pode ser resultado exclusivamente da conexão de lembranças fragmentárias. A cidade é uma paisagem psíquica construída por meio de *buracos*, partes inteiras são esquecidas ou

# DESCRIPTION RAISONNÉE DE PARIS

## (Itinéraire pour une nouvelle agence de voyages)

Le centre de Paris est la région de la Contrescarpe, de forme ovale, dont on peut suivre le pourtour en trois heures de marche environ. Sa partie nord est constituée par la Montagne-Geneviève; le terrain descend en pente douce vers le sud. Les habitants sont très pauvres, et généralement d'origine nord-africaine. C'est là que se rencontrent les émissaires de diverses puissances mal connues.

A une heure de marche vers le sud, on parvient à la Butte-aux-Cailles, d'un climat doux et tempéré. Les habitants sont très pauvres, mais la disposition des rues tend à la somptuosité d'un labyrinthe.

A quarante-cinq minutes de marche en direction de l'ouest, on trouve fréquemment, de 19 heures 30 à 8 heures, un square dépeuplé, d'une topographie surprenante, communément nommé « square des Missions Etrangères ».

A trente minutes de marche vers le nord-est, plusieurs passages parallèles, qui ne mènent nulle part, délimitent une petite agglomération chinoise. Les habitants sont très pauvres. Ils préparent des mets compliqués, peu nutritifs et fortement épicés.

Au nord-ouest, à une journée de marche, s'étend le désert de Retz, d'un abord extrêmement difficile, peuplé de rares indigènes sauvages et tard venus. Dans cette contrée peu sûre, la légèreté n'est pas de mise. Au cœur du désert de Retz on découvre les célèbres « fabriques », le chef-d'œuvre architectural du dix-huitième siècle, arbitrairement édifiées parmi la luxuriante végétation ambiante, à seules fins de jeux spontanément psychogéographiques.

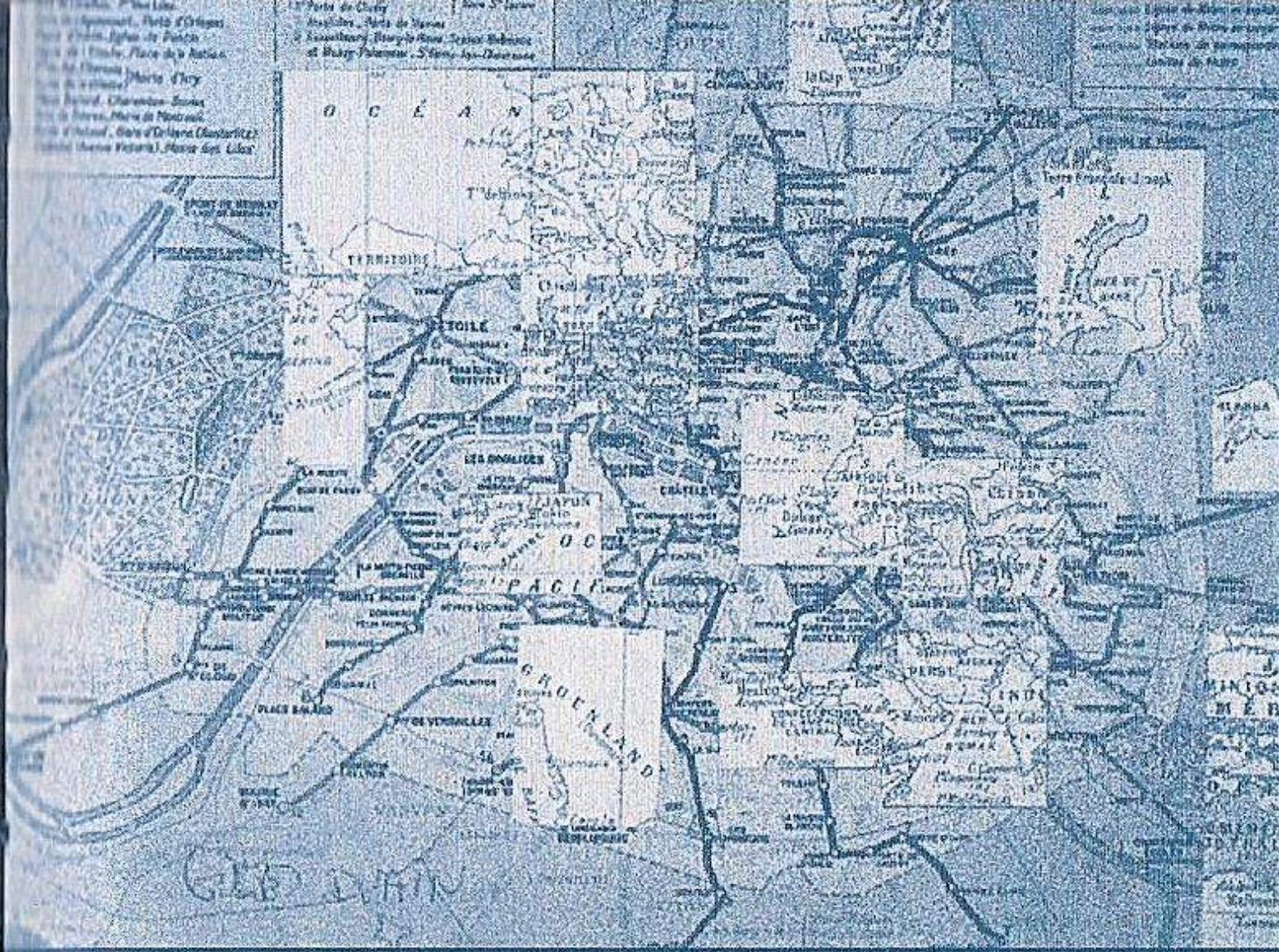
A cinquante minutes de marche au nord de la Contrescarpe, après avoir traversé une île pratiquement déserte, appelée depuis très longtemps « île Louis », on rencontre un bar isolé, lieu de réunion constant des Polonais. Ils sont très pauvres. De sorte qu'on y trouve une vodka excellente pour un prix modique.

En poursuivant la route vers le nord, à deux heures de marche, on arrive au lieudit « Aubervilliers », plaine coupée de canaux inutilisables. Le climat y est froid, les chutes de neige fréquentes. Le jeu de la grenouille s'y pratique. Les habitants, très pauvres, parlent naturellement l'espagnol. Ils attendent la révolution. Ils jouent de la guitare et ils chantent.

Tels sont les intérêts de la dérive bien menée.

Jacques FILLON





Ivan Chtcheglov (aleunhado Gilles Ivain). *Métagraphie*, 1952.

PROGRAMME



**TUER MA SOLITUDE**

*Vous qui souffrez*

les yeux fermés

HOROSCOPE DU BONHEUR

Les enfants aiment

LE DRAME DE LA JEUNESSE



le plus VIOLENT de notre époque

**silencieux inusable**

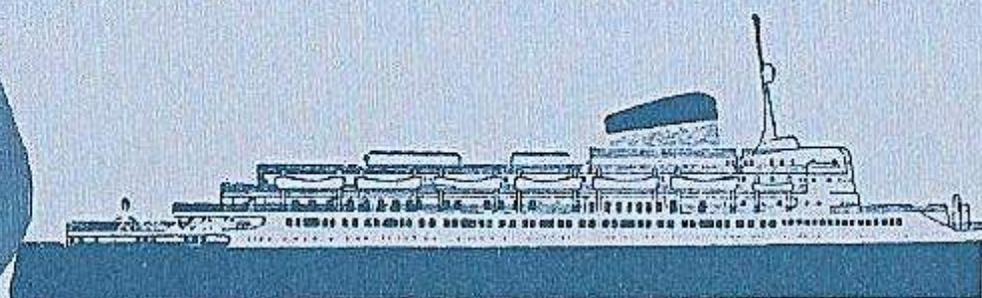
Silence

**À SEPT HEURES**

**Séoul se reconstruit au bruit.**



# Map of Copenhagen



intencionalmente suprimidas para se construírem infinitas cidades possíveis no vazio. Pareceria que a deriva começou a formar voragens afetivas na cidade, que o contínuo gerar das paixões permitiu que os continentes tivessem uma autonomia magnética própria e que empreendessem uma deriva própria dentro do espaço líquido. A Paris de Aragon, por sua vez, era um imenso mar em que, como num líquido amniótico, nasciam formas de vida espontâneas; na metagrafia de Gilles Ivain, também surgiram ilhas e continentes. Mas nas plantas de Debord a figura de referência já é claramente o arquipélago: uma série de cidades-ilhas imersas num mar vazio sulcado pela errância. Muitos dos termos utilizados fazem referência a isso: as placas que flutuam, as ilhas, as correntes, as voragens e, sobretudo, o termo deriva no seu significado de *ir à deriva*, ou seja, sem direção, à mercê das águas, e no significado náutico de elemento construtivo da barca, o alargamento e a prolongação da quilha que de alguma maneira permitem que a nave se oponha às correntes a fim de tirar proveito da sua energia e determinar a direção que vai seguir. O racional e o irracional, o consciente e o inconsciente acham um território de encontro no termo *dérive*. A errância construída produz novos territórios a ser explorados, novos espaços a ser habitados, novas rotas a ser percorridas. Como fora anunciado pelos letristas, o andar sem rumo levará “à construção consciente e coletiva de uma nova cultura”.

## A CIDADE LÚDICA CONTRA A CIDADE BURGUESA

Com os situacionistas, a cidade inconsciente e onírica dos surrealistas é substituída por uma *cidade lúdica* e espontânea. Mesmo conservando a inclinação pela busca do suprimido da cidade, os situacionistas substituem o caso das errâncias surrealistas por uma construção das *regras do jogo*. Jogar significa sair deliberadamente das regras e *inventar* as próprias regras, libertar a atividade criativa das constrições socioculturais, projetar ações estéticas e revolucionárias que ajam contra o controle social. Na base das teorias

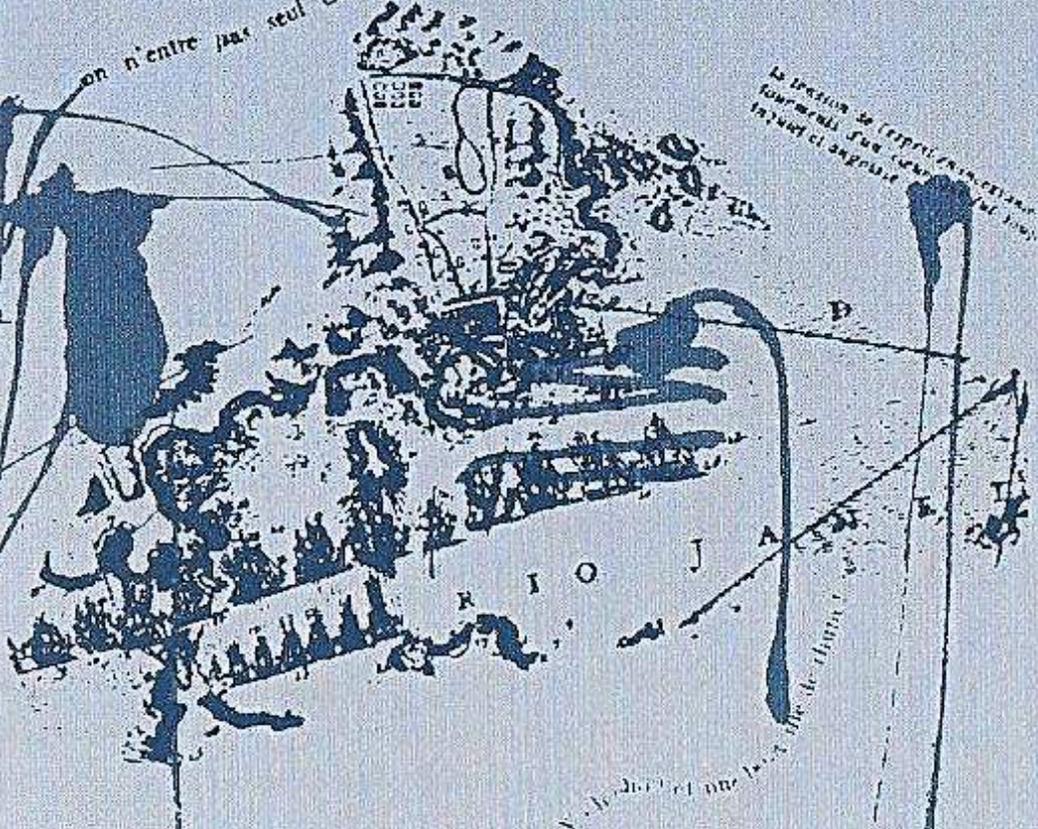
dos situacionistas havia a aversão pelo trabalho e a suposição de uma iminente transformação do *uso do tempo* na sociedade: com a mudança dos sistemas de produção e do progresso da automação, ter-se-ia reduzido o tempo do trabalho a favor do *tempo livre*. Por isso, era preciso resguardar do poder a utilização desse tempo não produtivo, que, em caso contrário, teria sido conduzido ao sistema de consumo capitalista por meio da criação de necessidades induzidas. É a descrição do processo de espetacularização do espaço atualmente em ato, no qual se impõe aos trabalhadores que também produzam durante o tempo livre consumindo os seus próprios proventos dentro do sistema. Se o tempo do esparecimento se transformava cada vez mais em tempo de consumo passivo, o tempo livre tinha de ser um tempo dedicado ao *jogo*, tinha de ser um tempo não utilitarista, mas lúdico.<sup>14</sup> Por isso, era urgente preparar uma revolução fundada no *desejo*: procurar no cotidiano os desejos latentes das pessoas, provocá-los, reativá-los e substituí-los por aqueles impostos pela cultura dominante. Assim, o uso do tempo e o uso do espaço escapariam às regras do sistema e chegariam a autoconstruir novos espaços de liberdade, ter-se-ia feito realidade o *slogan* situacionista “morar é estar em qualquer lugar como na própria casa”. Desse modo, a *construção de situações* era o modo mais direto de realizar na cidade novos comportamentos e de experimentar na realidade urbana os momentos do que teria podido ser a vida numa sociedade mais livre.

Os situacionistas tinham encontrado na deriva psicogeográfica o meio com o qual despir a cidade, mas também com o qual construir um meio lúdico de reapropriação do território: a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde *perder o tempo útil* para transformá-lo em tempo lúdico-construtivo. Era preciso contestar o bem-estar que se fazia passar por felicidade por obra da propaganda burguesa e que, do ponto de vista urbanístico, se traduzia na construção de casas “dotadas de conforto” e na organização da mobilidade. Devia-se “passar do conceito de circulação como suplemento do trabalho e como distribuição nas

On habiterait le vieux monde on n'entre pas seul dans l'histoire, comme le chevalier entre seul en lice

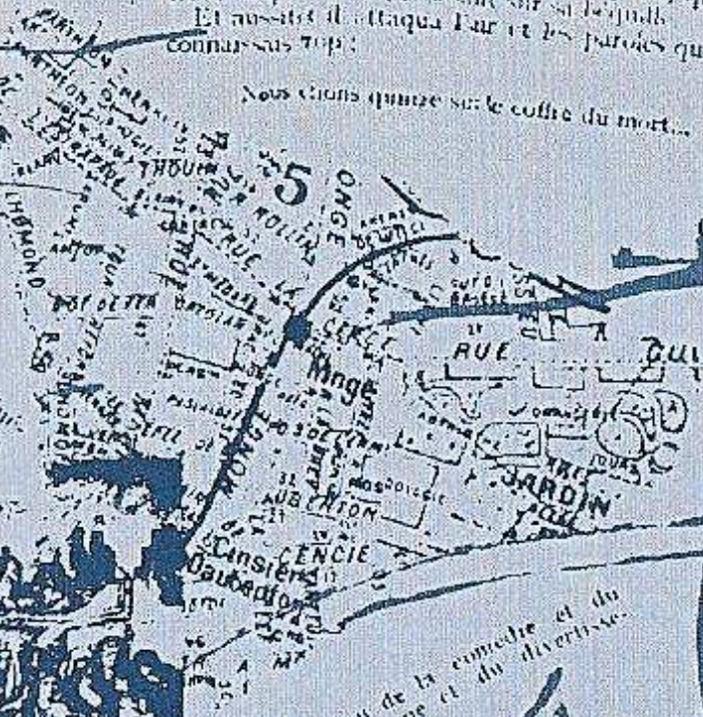
La lecture de l'esprit, l'écriture, les fourrures, l'usage de la langue, le sujet et l'anglais

le siège périlleux



— Allons, Cochon-Rôti, donne-nous un refrain, lança quel-ju'un.  
— Celui de jadis, cria un autre.  
— Bien, comment ça répondit Long John, qui se tenait auprès d'eux, roisant sur sa beignade.  
Et aussitôt il attaqua l'air et les paroles que je connais-sus Top:

Nous étions quinze sur le coffre du mort...



Le double jeu de la comédie et du drame, du drame et du divertissement, tout cela

Bien le sarrêre pa nous. C'est l'air nous est naturel, et toutefois plus contraire à l'inclination; nous brûlons de voir de trouver



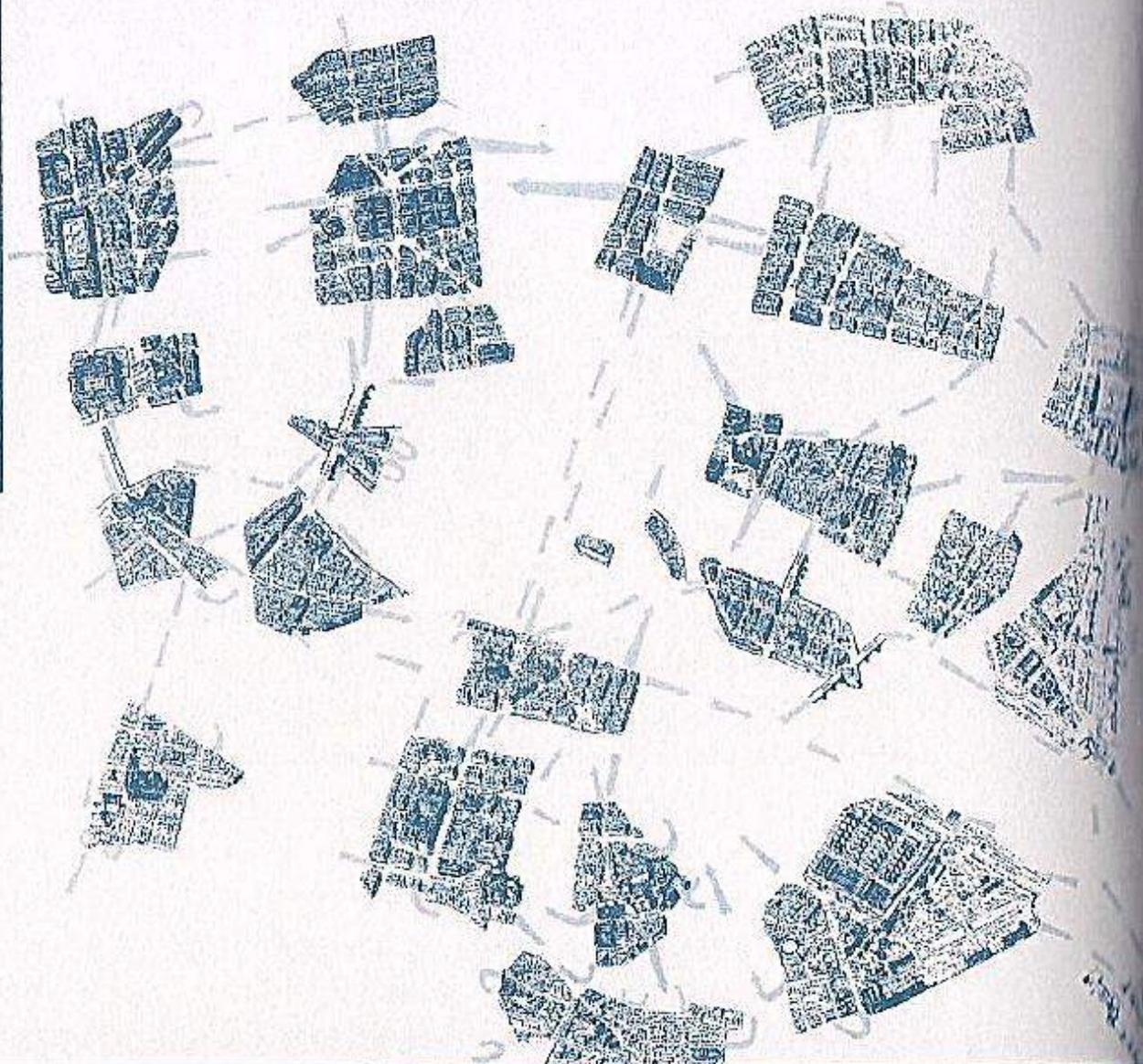
Guy Debord e Asger Jorn. (Página de) *Mémoires*, 1957.

GUIDE  
PSYCHOGEOGRAPHIQUE  
DE PARIS

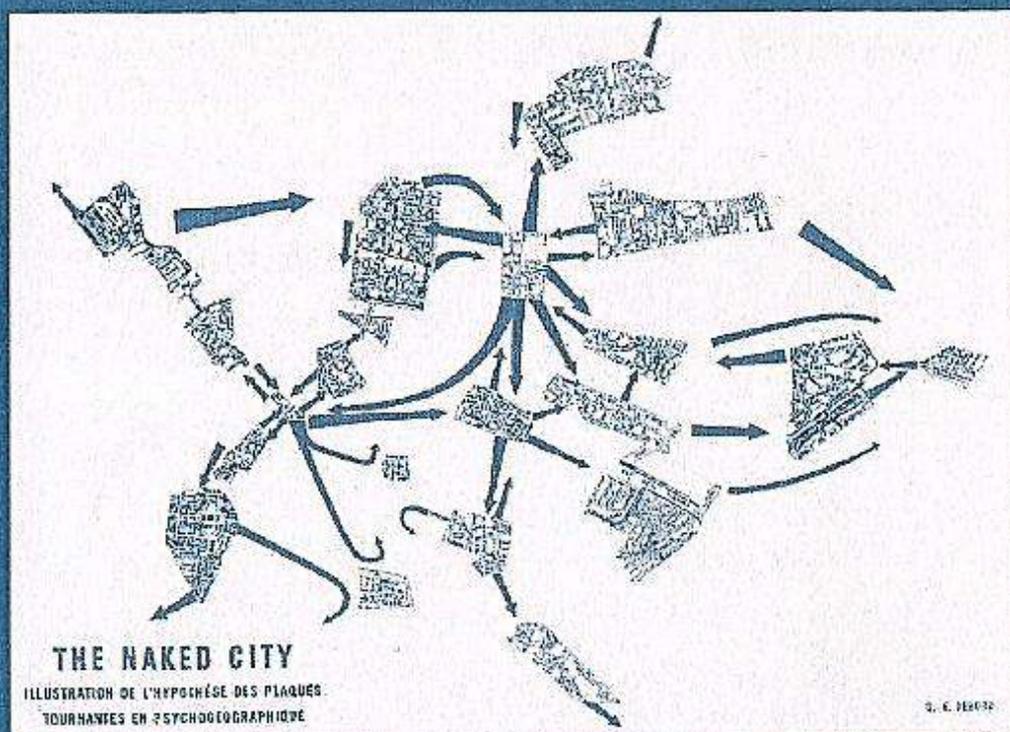
EDITE PAR LE BOUTHAUS-IMMAGINISTE  
PRINTED IN DENMARK BY  
PERMO & HORNØRSEN

par G. E. DEBORD

DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR  
peintes psychogéographiques de la dérive et localisation  
d'unités d'ambivalence



Guy Debord. *Guide psychogéographique de Paris*, 1957.



Guy Debord. *The Naked City*, 1957.

diversas zonas funcionais da cidade à circulação como prazer e como aventura",<sup>15</sup> era preciso experimentar a cidade como um território lúdico a ser utilizado para a circulação dos homens através de uma vida autêntica. Era preciso construir aventuras.

## O MUNDO COMO LABIRINTO NÔMADE

Foi através da New Babylon de Constant que a teoria da deriva adquiriu na contemporaneidade uma base histórica e uma tridimensionalidade arquitetônica. Em 1956, em Alba, onde Asger Jorn e Pinot Gallizio tinham instalado o Laboratório Experimental do Bauhaus Imaginista, o nomadismo inseriu-se na história da arquitetura como crítica aos fundamentos da sociedade ocidental e inaugurou um novo território sobre o qual se desenvolveriam as vanguardas arquitetônicas das décadas sucessivas.<sup>16</sup>

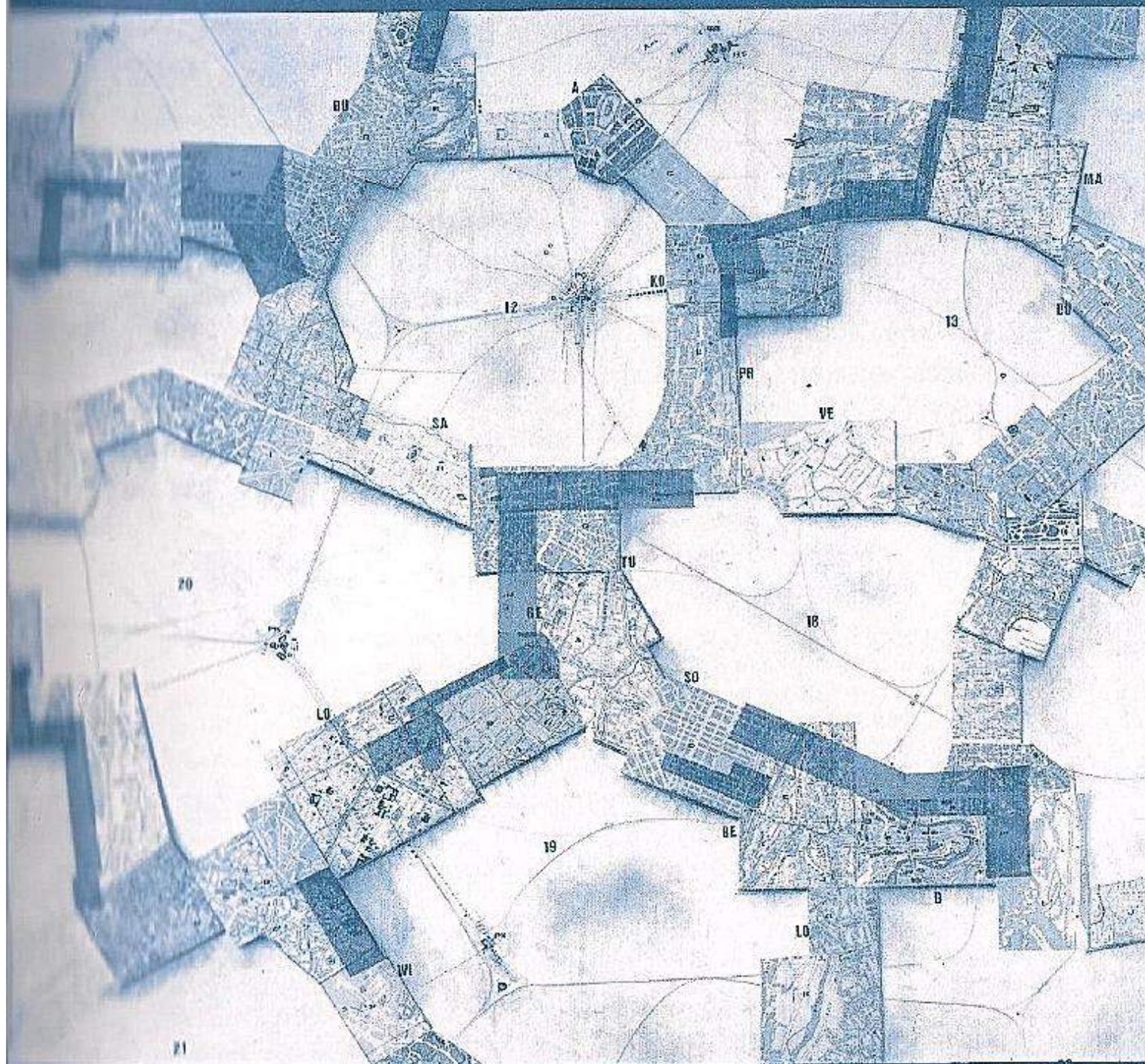
Ao visitar um acampamento nômade que se estabelecera num terreno de Pinot Gallizio, Constant encontra todo um aparato conceitual com o qual propor demolir as bases sedentárias da arquitetura funcionalista. Começa a trabalhar num projeto para ciganos de Alba e, em pouco tempo, chega a imaginar uma cidade pensada para uma nova sociedade nômade, "um campo nômade de escala planetária".<sup>17</sup> A série de maquetes que constrói até a metade dos anos setenta é a visão de um mundo que, após a revolução, será habitado pela estirpe de Abel, pelo *Homo ludens*, que, livre da escravidão do trabalho, poderá explorar e transformar ao mesmo tempo a paisagem que o circunda. New Babylon é uma cidade lúdica, uma obra coletiva edificada pela criatividade arquitetônica de uma nova sociedade errante, de uma população que constrói e reconstrói infinitamente o seu próprio labirinto numa nova paisagem artificial.

O projeto de New Babylon desenvolve-se conjuntamente com a teoria situacionista do *urbanismo unitário*, uma nova atividade criativa de transformação do espaço urbano que adota o mito dadaísta da *superção da arte* e o traduz numa primeira tentativa de *superção da arquitetura*. No urbanismo unitário, o conjunto das artes contribuirá com a construção do espaço do homem. Os habitantes voltarão a apropriar-se da atitude primordial à autodeterminação do próprio

ambiente e da recuperação do instinto pela construção da própria casa e, por isso, da própria vida. O arquiteto, como o artista, deverá mudar de ofício: não será mais construtor de formas isoladas, mas construtor de ambientes completos, de cenários de um sonho com os olhos abertos. Assim, a arquitetura fará parte de uma atividade mais extensa e, como as outras artes, desaparecerá em prol de uma atividade unitária que considera o ambiente urbano como terreno relacional de um jogo participativo.<sup>18</sup>

Constant afirmou: “Por mais de meio século o mundo foi percorrido pelo espírito dadá. Vista nessa perspectiva, New Babylon poderia ser chamada uma *resposta à antiarte*”.<sup>19</sup> Constant media-se com o nomadismo e com o dadaísmo na tentativa de superar ambos. Propusera-se um duplo objetivo: superar a antiarte e construir uma cidade nômade. Argan, para explicar a essência do dadá, escrevera: “Um movimento artístico que nega a arte é um contrassenso”. A propósito de New Babylon pode-se dizer a mesma coisa: “projetar uma cidade para um povo nômade que nega a cidade é um contrassenso: New Babylon é um contrassenso”.<sup>20</sup> A dupla negação produz uma solução positiva: uma arquitetura megaestrutural e labiríntica, construída com base na linha sinuosa do percurso nômade. Um passo atrás no neolítico e um passo à frente no futuro. Pela primeira vez na história, em New Babylon, o caminhar materializa novamente uma arquitetura concebida como *espaço do ir*. O urbanismo unitário de Constant dá vida a uma nova cidade situacionista. Se nos mapas de Debord a cidade compacta fora explodida em pedaços, nos de Constant esses pedaços foram recompostos para formar uma nova cidade. Não há mais separação entre os torrões urbanos e o mar vazio sobre o qual se talhavam os sulcos da deriva. Em New Babylon, a deriva, os bairros e o espaço vazio tornaram-se uma unidade indivisível. As placas de Debord tornaram-se setores ligados numa sequência contínua de cidades diversas e de culturas heterogêneas. Entre os seus labirintos poderão perder-se os habitantes de todo o mundo. Toda a cidade está pensada como um espaço único para a deriva contínua. Não se trata mais de uma cidade sedentária radicada no solo, mas de uma cidade nômade suspensa no ar, uma Torre de Babel horizontal que se sobressai a territórios imensos

Constant, *Symbolische voorstelling van New Babylon* (Representação simbólica de New Babylon), collage, 1969



“Somos os símbolos viventes de um mundo sem fronteiras, de um mundo livre, sem armas, no qual qualquer um pode viajar sem limitações, das estepes da Ásia central às costas atlânticas, dos planaltos da África do Sul às florestas finlandesas.”

Valdu Volvod III, presidente da Comunidade Mundial dos Ciganos, em *Algemeen Handelsblad*, 18 de maio de 1963

para envolver toda a superfície terrestre. Nomadismo e cidade tornaram-se um único grande corredor labiríntico que viaja ao redor do mundo. Uma cidade hipertecnológica e multicultural que se transforma continuamente tanto no espaço como no tempo: "New Babylon não termina em lugar algum (por ser redonda a terra); não conhece fronteiras (por não haver economias nacionais) nem coletividades (por ser flutuante a humanidade). Todo lugar é acessível a um e a todos. A terra inteira torna-se uma casa para os seus habitantes. A vida é uma viagem infinita através de um mundo que muda tão rapidamente que sempre parece outro".<sup>21</sup>

<sup>1</sup> O programa da *Grande Saison Dada* fora impresso em fevereiro no verso do convite para a mostra de Max Ernst e propunha “visitas, *salon dada*, congressos, comemorações, obras, plebiscitos, investigações, acusações e processos”. Nos mesmos dias, distribuía-se um panfleto *Dadá* que convidava para a primeira visita com frases como: “Lavem seus seios como as suas luvas”; “a limpeza é o luxo do pobre: sejam sujos”; “um novo culto: lições de corte”; “corridas de pedestres no jardim”, “distribuição de meias-calças de seda a 5,85”; e tinha-se enviado aos jornais um comunicado de imprensa com o programa. A operação está descrita na revista *Littérature*, n. 19 e nos artigos de D’Esparbès, A. “Les Dada visitent Paris”, *Comœdia*, 14 de abril, e “Les disciples de Dada à l’Église Saint-Julien-le-Pauvre”, *Comœdia*, 15 de abril; e também no de Souday, P. “Dadaïsme”, *Le Temps*, 15 de abril. O episódio foi contado por dois participantes: Parinaud, A. *André Breton. Entretiens*. Paris, Gallimard, 1952; e Ribemont-Dessaignes, G. *Déjà jadis*. Paris, René Juillard, 1958. Para maior aprofundamento: Sanouillet, M. *Dada à Paris*. Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, pp. 242-248; Hugnet, G. *L’aventure Dada (1916-1922)*. Paris, Galerie de l’Institut, 1957, p. 81; Rey, X. “Saint-Julien-le-Pauvre”, In AA.VV. *Dada*. Paris, catálogo do Centre Georges Pompidou, 2005, pp. 856-859.

<sup>2</sup> Parinaud. *André Breton. Entretiens*, op. cit., p. 48.

<sup>3</sup> Aqui se faz referência ao livro *Le mouvement*, de Étienne-Jules Marey, de 1894, com os estudos cronofotográficos da locomoção humana realizados em 1886. São as fotos que teriam inspirado o *Nu descendant un escalier*, de Duchamp, e os intentos futuristas de representar o dinamismo nas pinturas de Balla e nas esculturas de Boccioni.

<sup>4</sup> Sobre o tema da *flânerie* cf. Benjamin, W. “Die Wiederkehr des flâneurs”, In Hessel, F., *Spazieren in Berlin*, 1929; Benjamin, W. “Le Flâneur. Le Paris du Second Empire chez Baudelaire”, In *Charles Baudelaire un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris, Payot, 1974; Martin, J. H. *Itinéraires surréalistes, dérives et autres parcours*, In AA.VV. *Cartes et figures de la Terre*, Paris, catálogo do Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 197-202; Hollevoet, C. “Quand l’objet de l’art est la démarche. Flânerie, dérive et autres déambulations”, *Exposé*, n. 2, 1995; Idem. “Déambulation dans la ville, de la flânerie et la dérive à l’appréhension de l’espace Urbain dans Fluxus et l’art conceptuel”, *Parachutes*, n. 68, 1992; *Le visiteur*, n. 5, primavera de 2000; Solnit, R. *Wanderlust. A History of Walking*, 2000; Idem. “Walking and Thinking and Walking”, *Kunstforum*, n. 136, pp. 117-131, 1997; Davila, T. *Marcher, créer*. Paris, Regard, 2002; Urlberger, A. *Parcours artistiques et virtualités urbaines*. Paris, L’Harmattan, 2003.

<sup>5</sup> Parinaud. *André Breton. Entretiens*, cit., pp. 53-54.

<sup>6</sup> Breton, A. *Manifeste du Surréalisme*. Paris, Gallimard, 1924.

- <sup>7</sup> Aragon, L. *Le paysan de Paris*. Paris, Gallimard, 1926, p. 155. As explorações urbanas dos anos do dadá confluíram nos escritos do grupo surrealista, que são os únicos testemunhos que permanecem sobre elas. Algumas experiências eram recolhidas pela revista *Littérature*, em que se encontram os primeiros ensaios de escrita automática, os relatos dos sonhos, os jogos comuns como questionários, jogos de palavras, associações verbais, os jogos-poemas coletivos. Entre os mais conhecidos romances erráticos surrealistas, recordem-se: Breton, A. *Les pas perdus*. Paris, Gallimard, 1924; Idem. *Nadja*, 1928; Morise, M. "Itinéraire du temps de la préhistoire à nos jours", *La révolution surréaliste*, n. 2, 1928.
- <sup>8</sup> Bandini, M. *La vertigine del moderno. Percorsi surrealisti*. Roma, Officina Edizioni, 1986, p. 120.
- <sup>9</sup> Breton, A. "Pont Neuf", In Idem. *La clés des champs*. Paris, Éditions du Sagittaire, 1953, citado por Bandini, M. "Referentes Surrealistas en las nociones de deriva y psicogeografía del entorno urbano situacionista", In Andreotti, L. e Costa, X. (orgs.). *Situacionistas: arte, política, urbanismo*. Barcelona, Actar, 1996.
- <sup>10</sup> As frases foram extraídas dos números 1 e 5 de *Potlatch*, a revista da Internacional Letrista, republicada integralmente em Berréby, G. *Documents relatifs à la fondation de l'Internationale Situationniste 1948-1957*. Paris, Allia, 1985. Os textos foram extraídos da revista *Internationale Situationniste*, recolhidos em *Internazionale Situazionista 1958-1969*. Turim, Nautilus/Stampatre, 1994. Sobre estes temas, cf. Bandini, M. *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*. Roma, Officina Edizioni, 1977; Perniola, M. *I Situazionisti*. Turim, Manifestolibri, 1972; Jappe, A. *Guy Debord*. Roma, Manifestolibri, 1999; Rumney, R. *Le Consul. Entretiens avec Gérard Berréby en collaboration avec Giulio Minghini et Chantal Osterreicher*. Paris, Allia, 1999; Marelli, G. *L'ultima Internazionale*. Turim, Bollati Boringhieri, 2000; Bonito Oliva, A. *Le tribù dell'Arte*. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 2001. Sobre a relação lúdica com a cidade, veja-se Sadler, S. *The Situationist City*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1998; Andreotti, L. "Play-tactics of the Internationale Situationniste", *October*, n. 91, 2000.
- <sup>11</sup> Chtcheglov, I. (alcunhado Gilles Ivain). "Formulaire pour un Urbanisme Nouveau", escrito em 1953 e publicado em *Internationale Situationniste*, n. 1, p. 15, 1958.
- <sup>12</sup> Debord, G. E. "Introduction à une critique de la géographie urbaine", *Les Lèvres Nues*, n. 6, pp. 11-15, setembro de 1955.
- <sup>13</sup> Todas as citações foram extraídas de Debord, G. E. "Théorie de la dérive", *Les Lèvres Nues*, nn. 8/9, 1956, republicado em *Internationale Situationniste*, n. 2, p. 20, 1958.
- <sup>14</sup> Cf. Huizinga, J. *Homo ludens*, 1939.
- <sup>15</sup> Constant. "Un'altra città per un'altra vita", In *Internationale Situationniste*, n. 3, p. 37, 1959.

- <sup>16</sup> Sobre Alba e o Laboratório Experimental, cf. Bandini, M. *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba*. Turim, Galleria Civica di Arte Moderna, 1974; Ricaldone, S. *Jorn in Italia. Gli anni del Bauhaus Immaginario*. Moncalieri, Fratelli Pozzo, 1997; Gallizio, P. "Il laboratorio della scrittura", organização de Bertolino, G., Comisso, F. E Roberto, M. T. Milão, Charta, 2005; Careri, F., Linke, A. e Vitone, L. "Constant e le radici di New Babylon", *Domus*, n. 885, outubro de 2005. Sobre a relação com as vanguardas, veja-se Banham, R. *Megastructures*. Londres, Thames & Hudson, 1976; Prestinzenza Puglisi, L. *This is Tomorrow, avanguardie e architettura contemporanea*. Turim, Testo & Immagine, 1999.
- <sup>17</sup> Constant. *New Babylon*. Haia, Haags Gemeentemuseum, 1974, p. 27, republicado em Lambert, J.-C. *New Babylon/Constant. Art et utopie*. Paris, Cercle d'art, 1997, p. 49. Sobre New Babylon, cf. *Idem*. *Constant. Les trois espaces*. Paris, Cercle d'art, 1992; Wigley, M. *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art / 010, 1998; Careri, F. *Constant/New Babylon, una città nomade*. Turim, Testo & Immagine, 2001.
- <sup>18</sup> Cf. Debord, G. E. "L'Urbanismo Unitario alla fine degli anni '50", In *Internationale Situationniste*, n. 3, p. 11, 1959. No tocante ao debate sobre o Urbanismo Unitário, cf. Constant e Debord, G. E. "La dichiarazione di Amsterdam", *Internationale Situationniste*, n. 2, p. 31, 1958; Constant et al. "Rapporto inaugurale della Conferenza di Monaco", *Internationale Situationniste*, n. 3, p. 26, 1959; Lippolis, L. *Urbanismo Unitario*. Turim, Testo & Immagine, 2002.
- <sup>19</sup> Constant. "New Babylon. Ten Years On", conferência na Universidade de Delft, 23 de maio de 1980, In Wigley. *Constant's New Babylon*, cit., p. 236.
- <sup>20</sup> Argan, G. C. *L'arte moderna 1770-1970*. Firenze, Sansoni, 1970, p. 431.
- <sup>21</sup> Constant. *New Babylon* (1974), cit., p. 30.

“Escolhi fazer a arte caminhando,  
utilizando linhas e círculos,  
ou pedras e dias.”

Richard Long

“A minha forma de arte é a viagem  
feita a pé na paisagem...  
A única coisa que temos de tomar  
de uma paisagem são fotografias.  
A única coisa que temos de deixar nela  
é o rasto dos passos.”

Hamish Fulton

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

Robert Smithson

# III. LAND WALK

## A VIAGEM DE TONY SMITH

Em dezembro de 1966, publicou-se na revista *Artforum* o relato de uma viagem de Tony Smith por uma estrada em construção na periferia de Nova York. É a essa experiência pela New Jersey Turnpike vivida por Tony Smith – considerado por muitos como o “artífice” da arte minimalista estadunidense – que Gilles Tiberghien remonta as origens da *land art* e é a essa primeira viagem *on the road* que se pode remontar a série de caminhadas pelos desertos e pelas periferias urbanas que atravessam o final dos anos sessenta.<sup>1</sup>

Numa noite, junto com alguns estudantes da Cooper Union, Smith decide entrar no canteiro de obras da autopista e percorrer de carro a faixa preta de asfalto que atravessa, qual uma cesura vazia, os espaços marginais da periferia estadunidense. Durante a viagem, Smith adverte uma espécie de êxtase inefável que define como “o fim da arte” e reflete: “A estrada constitui uma grande parte da paisagem artificial; mas não era possível qualificá-la como obra de arte”.<sup>2</sup> Smith revela o surgimento de um problema de fundo sobre a natureza estética do percurso: a estrada é ou não é uma obra de arte? E, se é, de que modo? Como um grande objeto *ready-made*? Como sinal abstrato que atravessa a paisagem? Como objeto ou como experiência? Como espaço em si ou como ato do atravessamento? Qual é o papel da paisagem circundante?

São muitas as perguntas que se fazem ao longo desse relato e muitas as pistas que se abrem. A estrada é vista por Tony Smith nas duas diversas possibilidades que serão analisadas pela arte minimalista e pela *land art*: uma é a estrada como sinal e como objeto sobre o

qual acontece o atravessamento; outra é o próprio atravessamento como experiência, como *atitude que se torna forma*.<sup>3</sup>

Com efeito, não se tratava do fim da arte, mas de uma inesperada tomada de consciência que dali a pouco levaria a arte para fora das galerias e dos museus a fim de reconquistar a experiência do espaço vivido e as grandes dimensões da paisagem. Se a experiência de Tony Smith ainda parece ser realmente similar ao *ready-made* dadaísta, a partir desse momento a prática do caminhar começará a transformar-se em verdadeira e própria forma de arte autônoma. Aquilo que parecia ter sido um fulgor estético, uma iluminação imediata ou um êxtase quase inefável foi realmente utilizado de inumeráveis modos por um grande número de artistas – escultores na sua maioria – que se formaram, no final dos anos sessenta, na passagem do minimalismo àquela série de experiências profundamente diversas entre si que foram definidas genericamente como *land art*. Essa passagem é de fácil compreensão se se confrontam as obras de Carl Andre com as de Richard Long, dois artistas que parecem ter prolongado a experiência de Smith em duas direções diferentes.

No seu processo de reposicionamento e de redução da escultura, Carl Andre procurava realizar objetos que pudessem ocupar o espaço sem preenchê-lo, procurava elaborar *presenças* que fossem cada vez mais *ausentes* dentro do espaço. Carl Andre visava algo muito similar à longa estrada negra de Smith: uma espécie de tapete infinito, um espaço bidimensional a ser habitado, um solo abstrato, artificial, dilatado, alongado e achatado como um embasamento desprovido de espessura, sobre o qual nenhuma escultura se apoia, mas que ao mesmo tempo define um espaço que é vivido pelo espectador.

Para esclarecer a passagem sucessiva do objeto minimalista à experiência sem objeto, é útil reportar-se a duas entrevistas, uma com Carl Andre e outra com Richard Long. Andre afirma: “Na verdade, para mim a escultura ideal é uma estrada [...] a maior parte das minhas obras – em todo caso, as mais bem-sucedidas – são, de alguma maneira, as estradas – obrigam a que sejam seguidas, a que se caminhe ao redor delas ou mesmo que se caminhe através delas”.<sup>4</sup> Richard Long responde: “O que diferencia o trabalho dele do meu é que ele tem feito esculturas planas, sobre as quais podemos caminhar.

É um espaço sobre o qual caminhar que pode ser deslocado e levado a outro lugar, ao passo que a minha arte consiste no ato mesmo do caminhar. Carl Andre faz objetos sobre os quais caminhar, enquanto a minha arte se faz caminhando. É a diferença fundamental".<sup>5</sup> Assim, poucos anos depois, a dúvida de Smith parece já ter sido resolvida em pelo menos duas direções: para Andre, a estrada vivida por Smith não é somente arte, mas a escultura ideal; Long vai além: para ele, a arte consiste no ato mesmo de caminhar, na realização da sua experiência. Desse modo, parece claro que o passo fundamental foi dado. Com Long, passou-se do objeto à ausência do objeto. O percurso errático volta a ser uma forma estética no campo das artes visuais.

As primeiras tentativas de utilizar o caminhar como forma de arte – ou melhor, como forma da antiarte – foram realizadas como expansão do campo de ação da literatura nas artes visuais. As formas coletivas da visita, da deambulação e da deriva eram, de fato, experiências nascidas em âmbito literário, e literário era o fio que ligava Tzara, Breton e Debord. Nos anos sessenta, foram os artistas interessados no espaço teatral das performances e dos *happenings* urbanos de derivação dadá que tiraram consequências dessas pesquisas; mas também o fizeram os escultores que olham para o espaço da arquitetura e da paisagem. Nas artes visuais, o retorno ao caminhar é parte integrante de uma mais genérica expansão da escultura. Os artistas dão passos que parecem voltar a percorrer para trás todas as etapas que levaram do percurso errático ao menir e do menir à arquitetura. Pode-se constatar nas suas obras uma linha lógica que passa pelos objetos minimalistas (o menir), pelas obras territoriais da *land art* (a paisagem) e pelas errâncias dos artistas da *land art* (o caminhar). É uma linha que liga o caminhar ao campo de atividade que atua como transformação da crosta terrestre, um campo de ação comum à arquitetura e à paisagem. Para se realizar essa passagem é preciso encontrar um campo de ação vazio, em que estão ausentes os sinais da história e da cultura: os desertos e os *terrains vagues* das periferias abandonadas.

## EXPANSÕES DE CAMPO

Em junho de 1967, o crítico Michel Fried, incomodado com o relato de Smith, respondeu nas páginas de *Artforum* com um artigo intitulado "Art and Objecthood", em que indicava a experiência de Smith como um claro exemplo da guerra que o teatro e a literatura tinham empreendido contra a arte.<sup>6</sup> Fried preocupava-se com a crescente invasão das artes no campo da escultura e da pintura e invocava um retorno de todas as artes para dentro das suas próprias disciplinas. O inimigo era o experimentalismo que, como vimos, fora batizado pelos situacionistas como *urbanisme unitaire* e que, sob diversos nomes, tendia a uma espécie de interdisciplinaridade unificante. Na verdade, o urbanismo unitário não se realizou em absoluto e a escultura não foi levada para fora do seu próprio campo disciplinar, senão que, mais simplesmente, procurava confrontar-se com os próprios limites, experimentando-se nas próprias fronteiras a fim de ampliar o seu próprio campo de ação. Mais que ser invadida pelo espaço teatral, a escultura invadia o espaço vazio com uma consciência cada vez maior e, portanto, invadia o teatro, a dança, a arquitetura e a paisagem.

Segundo Rosalind Krauss, depois dos anos cinquenta, a escultura foi experimentada como negatividade da arquitetura e da paisagem: "Era aquilo que, sobre ou em frente a um edifício, não era um edifício; ou aquilo que, inserido numa paisagem, não era uma paisagem [...] no final das contas, era a categoria resultante da não paisagem e da não arquitetura [...] Mas a não arquitetura não é senão uma outra forma de definir a paisagem, e a não paisagem é, mais simplesmente, a arquitetura".<sup>7</sup> Assim, utilizando um sistema de expansão matemática, Rosalind Krauss desenha o *campo expandido* dentro do qual a escultura atua depois dos anos sessenta: abaixo, está a escultura modernista que deriva do par não arquitetura e não paisagem, ao passo que, acima, os dois elementos positivos de paisagem e arquitetura identificam o espaço de ação da *construção dos lugares*, dentro do qual se encontram "os labirintos, os dédalos, os jardins japoneses, os lugares destinados aos jogos e às procissões rituais".<sup>8</sup> Desse modo, era preciso reconsiderar a escultura dentro de um

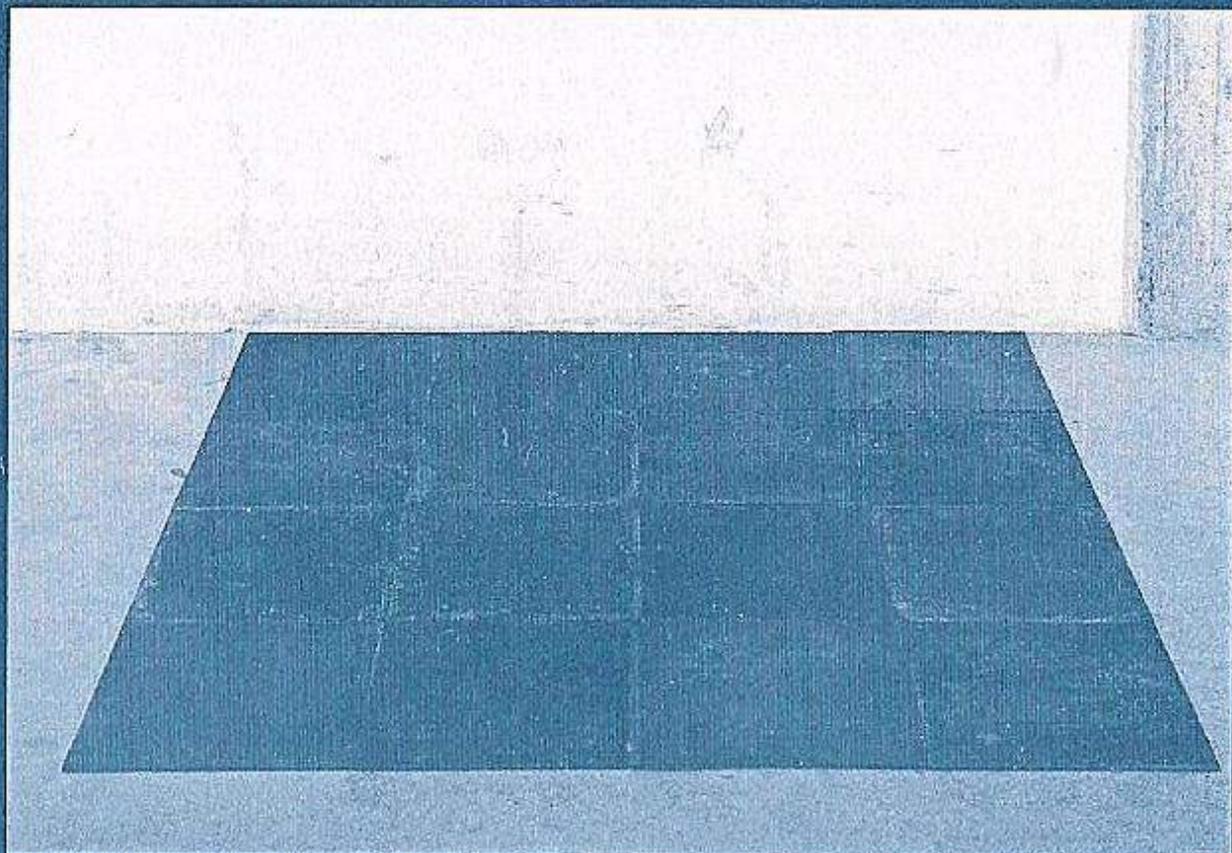
## Fim da arte

“Quando eu ensinava na Cooper Union, no começo dos anos cinquenta, alguém me informou como se fazia para entrar na New Jersey Turnpike, que ainda não tinha sido terminada. Tomei três estudantes e dirigi de um determinado ponto de Meadows até New Brunswick. Era uma noite escura e não havia iluminação, nem sinalização no chão, nem as linhas do pavimento, nem muretas. Nada havia fora da estrada escura que corria por uma paisagem de planícies, circundada ao longe por colinas e pontilhada por chaminés, fábricas, torres, rios e luzes coloridas. Esse trajeto de carro foi uma revelação para mim. A estrada constituía uma grande parte da paisagem artificial; mas não se podia qualificá-la como obra de arte. Por outro lado, essa viagem fez por mim algo que a arte jamais fizera. Aquilo que eu ainda não sabia como chamar produziu, a seguir, o efeito de libertar-me de um grande número de opiniões que eu tinha acerca da arte. Parecia que havia lá uma realidade que a arte nunca expressara. A experiência que eu tinha vivido na estrada, por mais precisa que tivesse sido, não era reconhecida socialmente. Eu pensava comigo: claro que é o fim da arte. A maioria dos quadros parecia petrificadamente pictóricos depois disso. Era impossível pôr aquilo num quadro, era preciso vivê-lo. Mais tarde, na Europa, descobri algumas pistas de aterrissagem abandonadas — trabalhos abandonados, paisagens surrealistas, algo que não tinha nada a ver com função alguma, mundos criados sem tradições. Cada vez mais, sem qualquer precedente, as paisagens artificiais começaram a entrar em mim.”

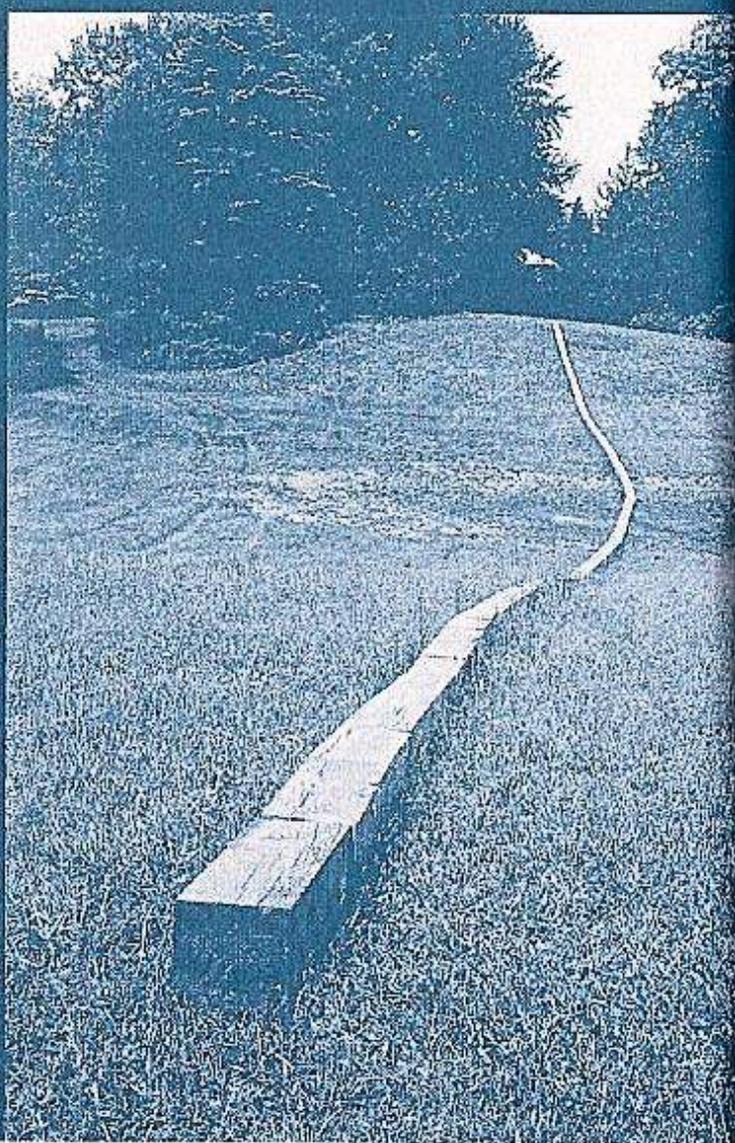
Wagstaff, Samuel. “Talking with Tony Smith”, *Artforum*, dezembro de 1966.

“Smith vê essa experiência inteiramente acessível a todos [...] dá testemunho da profunda hostilidade do teatro ante a arte e reabre — precisamente na ausência do objeto e do que toma o seu lugar — aquilo que pode ser chamado teatralidade da objetividade (*theatricality of objecthood*) [...] E isso significa que está em andamento uma guerra entre o teatro e a pintura moderna, entre o teatral e o pictórico — uma guerra que, a despeito do explícito repúdio literário pela escultura e pela pintura modernas, não é matéria de um programa ou de uma ideologia, mas de experiências, convicções, sensibilidades.”

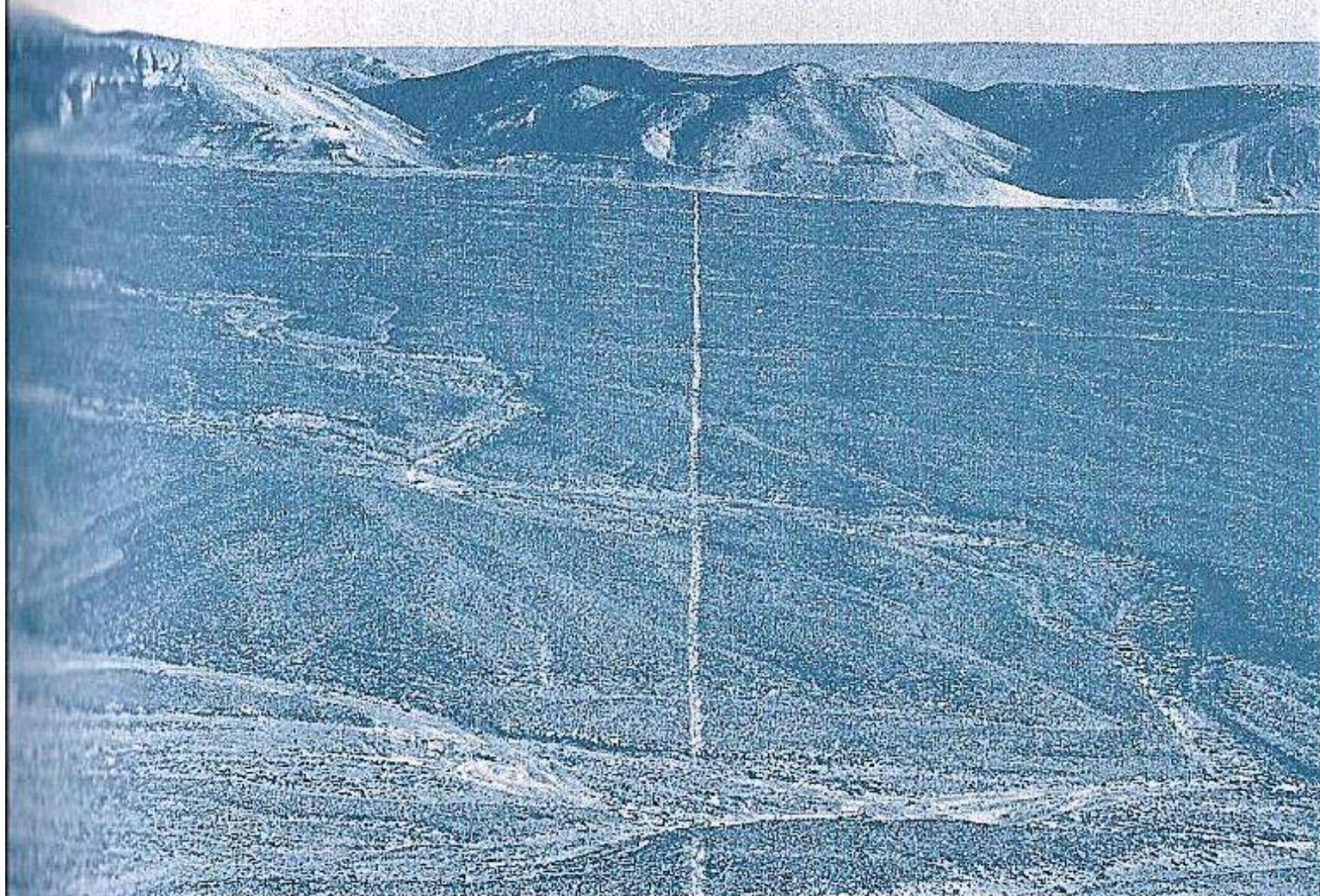
Fried, Michael. “Art and Objecthood”, *Artforum*, junho de 1967.



Carl Andre. *Secant*, 1977.



Carl Andre. *Sixteen Steel Cardinal*, 1974.

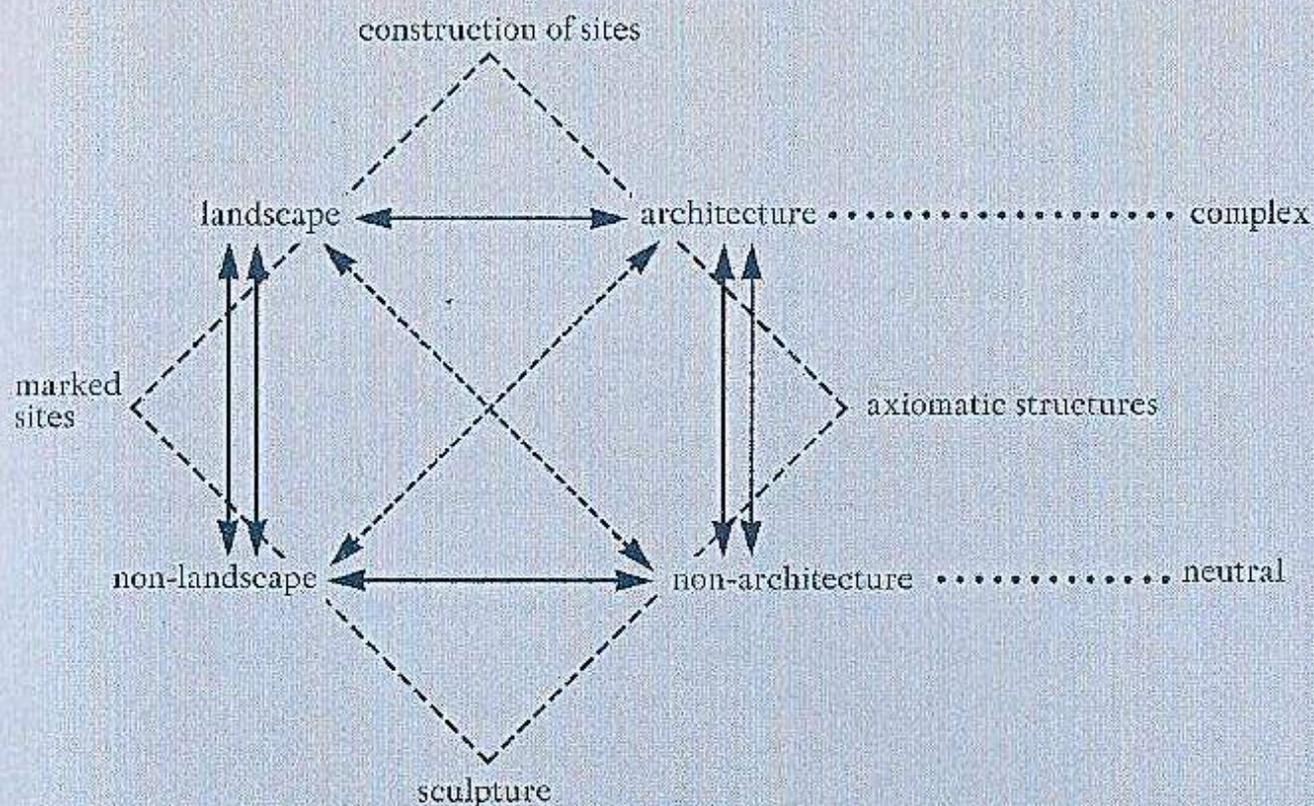
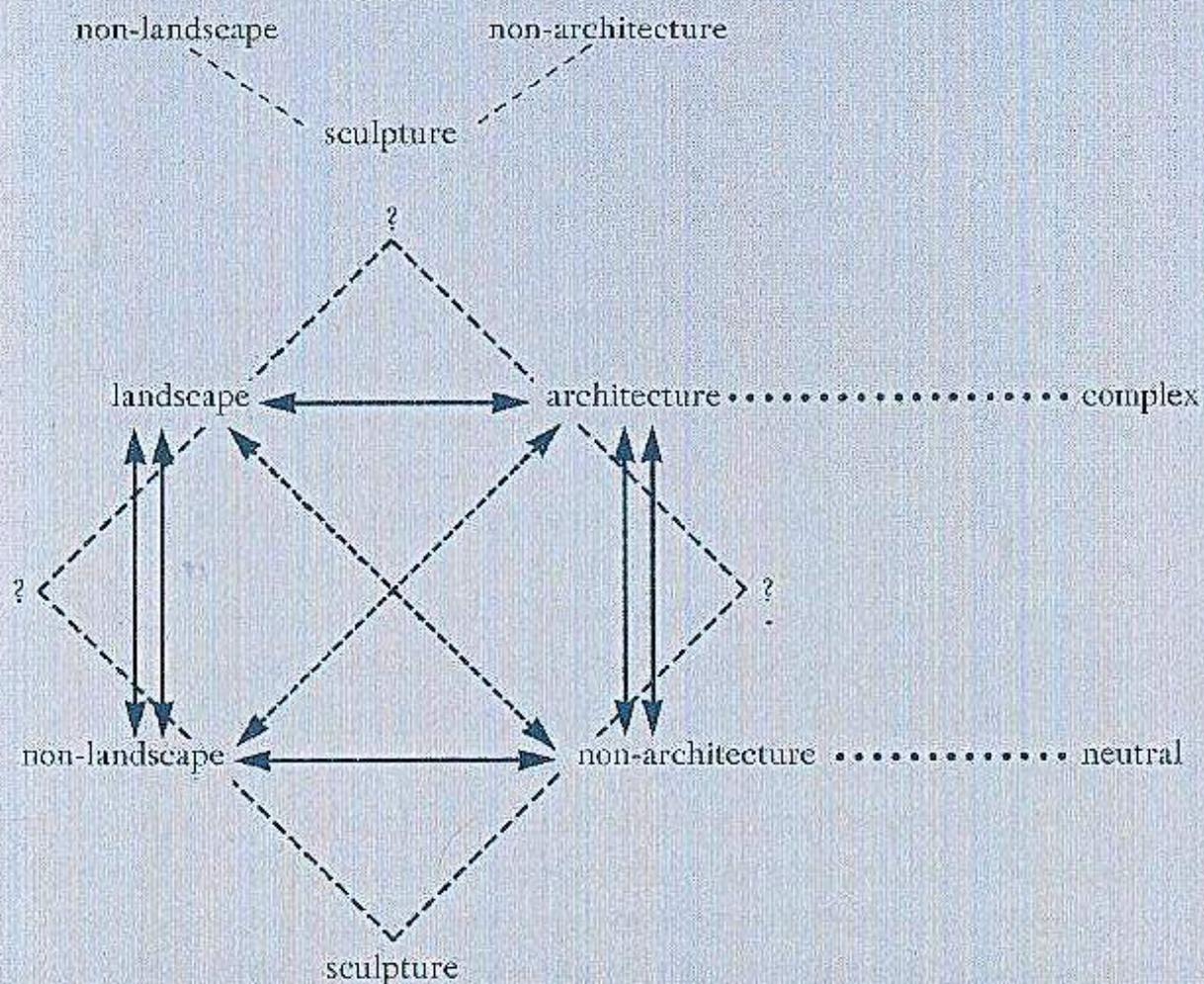


Richard Long. *Walking a Line in Peru*, 1972.

quadro histórico mais vasto, “empreendendo a construção da sua genealogia a partir de dados que já não remetem a décadas, mas a milênios”.<sup>9</sup>

Gilles Tiberghien lança-se na direção milenar indicada por Krauss, procurando retornar a categorias mais elementares: “Se a história da relação entre arquitetura e escultura é complexa e supõe, como diz Hegel, uma espécie de *divisão das funções*, pareceria que para um certo número de escultores da *land art* tratou-se de retornar às origens mesmas dessa teoria”.<sup>10</sup> A divisão das funções é aquela segundo a qual a arquitetura tem a função de lugar de abrigo, de culto e de reunião, ao passo que a escultura tem a função de apresentar a imagem do homem e do deus. Na *Estética*, Hegel afirma que as origens da escultura e da arquitetura “devem ter um caráter imediato e simples, e não a relatividade que deriva da divisão das funções. Portanto, a nossa força é buscar um ponto situado aquém dessa divisão”. Considerando a arquitetura na sua função exclusivamente simbólica, Hegel busca arquiteturas que não traduzem um significado interior imediatamente a partir da sua forma exterior, mas obras cujo significado deve ser procurado fora, como nos símbolos.

Esse tipo de obras independentes da função, que são ao mesmo tempo escultura e arquitetura, é definido por Hegel como “esculturas inorgânicas [*unorganische Skulptur*] por realizar uma forma simbólica destinada somente a sugerir ou a fazer ressurgir uma representação”. Segundo Hegel, as primeiras obras dessa arquitetura não funcional e não mimética são os obeliscos egípcios, as estátuas colossais e as pirâmides: “Somente na criação inorgânica o homem é plenamente o igual da natureza e cria sob o impulso de um profundo desejo e sem modelo externo; a partir do momento em que supera essa fronteira e começa a criar obras orgânicas, o homem torna-se dependente delas, a sua criação perde toda a autonomia e torna-se uma simples *imitação da natureza*”. Tiberghien esclarece o conceito acrescentando à definição de Hegel a sua definição de escultura inorgânica: “uma pura apresentação de si, o dom da presença crua”, característica presente em algumas obras minimalistas e nas obras da *land art*, que são escultura e arquitetura ao mesmo tempo, postas sobre o território como grandes formas abstratas livres de todo



Rosalind Krauss. "Sculpture in the expanded field", In *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985.

mimetismo. Segundo Tiberghien, “tudo ocorreu como se os artistas minimalistas, ao terem querido atribuir novamente à escultura um máximo de autonomia, tivessem reencontrado e valorizado um certo número de elementos que ela compartilha com a arquitetura, graças aos quais lhe foi possível retornar a uma espécie de forma originária”. Para Tiberghien, muitas obras da *land art* situam-se “aquém do próprio simbólico, na esfera de indivisão da arquitetura e da escultura que corresponde ao que Hegel chama a *necessidade primitiva da arte*”.

Neste ponto, pareceria oportuno dar mais um passo atrás em relação a Hegel e considerar o menir como arquétipo da escultura inorgânica. Com efeito, seguindo esta lógica retrocedente o percurso deveria pertencer à esfera situada além das esculturas inorgânicas que Hegel chama “necessidade primitiva da arte” e que Rosalind Krauss chama “construção dos lugares”. Considerando também a arquitetura uma disciplina que atua num campo expandido próprio, deveremos encontrar dentro dele a escultura, a paisagem e o percurso. O seu campo de ação comum é a atividade de *transformação simbólica do território*. O caminhar situa-se, portanto, numa esfera na qual ainda é escultura, arquitetura e paisagem ao mesmo tempo, entre a *necessidade primitiva da arte* e a *escultura inorgânica*.

O obelisco e a pirâmide, citados por Hegel como primeiras esculturas inorgânicas, descendem do *benben* e do menir, que, por sua vez, descendem da errância. Assim, podemos considerar o menir como primeira escultura inorgânica, uma forma simbólica não mimética que traz no seu bojo a casa e a imagem do deus, a coluna que dará vida à arquitetura e a estátua que dará vida à escultura. Mas o menir também é a primeira construção simbólica da crosta terrestre que transforma a paisagem de um estado natural a um estado artificial. Por isso, o menir contém em si a arquitetura, a escultura e a paisagem. Compreende-se então por que a escultura minimalista, para voltar a apropriar-se do espaço arquitetônico, teve de confrontar-se com o menir para daí evoluir na direção da *land art*. E nesse circundamento ao redor do menir reaparece, de repente, o percurso, entendido desta vez como *escultura num campo expandido*, e não mais como forma literária. Na tentativa de anular tudo aquilo

que até aquele momento era considerado escultura, os artistas minimalistas depararam com uma espécie de *marco zero* da sua própria disciplina. Nessa ação de subtração, encontraram objetos estranhos à natureza, que se opunham à paisagem natural por meio dos sinais artificiais da cultura e que anulavam aquela espécie de presença animada que a escultura albergava desde sempre. Os artistas tinham realizado uma série de passagens que os reconduziram ao menir: eliminação do embasamento para reconquistar a relação direta com o céu e com o solo (o menir está fincado diretamente no terreno); retorno à monoliticidade e à terra (na escultura, à tripartição da coluna correspondia a subdivisão do totem); eliminação da cor e dos materiais naturais em favor dos materiais artificiais, industriais, dos artefatos (na idade da pedra, a pedra do menir era o material mais artificial que se encontrava na natureza, e a sua posição vertical era o que de menos natural se podia imaginar); composições baseadas na simples repetição e progressão rítmica e serial (pontos, linhas, superfícies); anulação de todo figurativismo mimético que ainda perdurava nas esculturas zoomórficas, antropomórficas e totêmicas da escultura moderna; reconquista de uma espécie de encorpadura humana e, por isso, de um antropomorfismo mais abstrato e mais teatral devido àquele resíduo de “presença animada” que continua a perdurar na escultura.

O resultado dessas operações é um objeto monomaterial, situado, fixo, imóvel, inerte, inexpressivo, quase morto. Mas um objeto que impõe uma certa distância e que tem uma nova relação com o próprio espaço, um personagem sem vida interna, mas que, ao mesmo tempo, toma posse do espaço, impõe ao espectador uma participação, o compartilhamento de uma experiência que ultrapassa o visível e que – como para a arquitetura – interessa a todo o corpo, a sua presença no tempo e no espaço.

## DO MENIR AO PERCURSO

Se o objeto minimalista tende ao menir, ainda entendido como objeto de presença interna, a *land art*, por sua vez, tende mais diretamente

à arquitetura e à paisagem, isto é, ao menir como objeto inanimado a ser utilizado para transformar o território. A partir de 1966, ano da publicação da viagem de Smith, a escultura reconquista rapidamente o terreno que lhe foi tirado pela arquitetura, um terreno não apenas no sentido de território disciplinar, mas de terreno físico, no sentido de grandes porções de superfície da crosta terrestre. Os escultores apoderaram-se de novos espaços exigindo da escultura também a ação de transformação e modelação dos sinais e das matérias do território dos quais foram excluídos desde o neolítico, desde quando a escultura fora submetida ao espaço arquitetônico como totem no centro do vilarejo, como imagem no frontão do templo, como obra nos museus e como estátua nos parques. A *land art* já não tendia à modelação de objetos grandes ou pequenos no espaço aberto, mas à transformação física do território, à utilização de meios e técnicas da arquitetura para construir uma nova natureza e para criar grandes paisagens artificiais. Abandonou-se todo antropomorfismo escultórico que ainda sobrevivia na encorpadura humana das esculturas minimalistas em favor daquele mimetismo ainda mais abstrato que caracteriza a arquitetura e a paisagem.

Ao longo dos milênios, a superfície terrestre foi cortada, desenhada e construída pela arquitetura, que incessantemente sobrepuñha um sistema de sinais culturais a um sistema de sinais naturais originários; a Terra dos artistas da *land art* é novamente esculpida, desenhada, talhada, escavada, desconcertada, envolvida e percorrida através dos sinais arquetípicos do pensamento humano. Com a *land art* assiste-se a um consciente *retorno ao neolítico*.<sup>11</sup> Longas filas de pedra fincadas no terreno, cercados de folhas ou de ramos, espirais de terra, linhas e círculos desenhados no solo, e ainda enormes escavações no território, grandes monumentos de terra, de cimento, de ferro e fluidos disformes de materiais industriais são utilizados como meios de apropriação do espaço, como ações primárias em direção a uma natureza arcaica, como antropização de uma paisagem primitiva. Os espaços em que ocorrem essas operações são espaços desprovidos de arquiteturas e de sinais da presença humana, espaços vazios destinados à realização de obras que adotem o significado de sinal originário, de rasto único numa paisagem arcaica

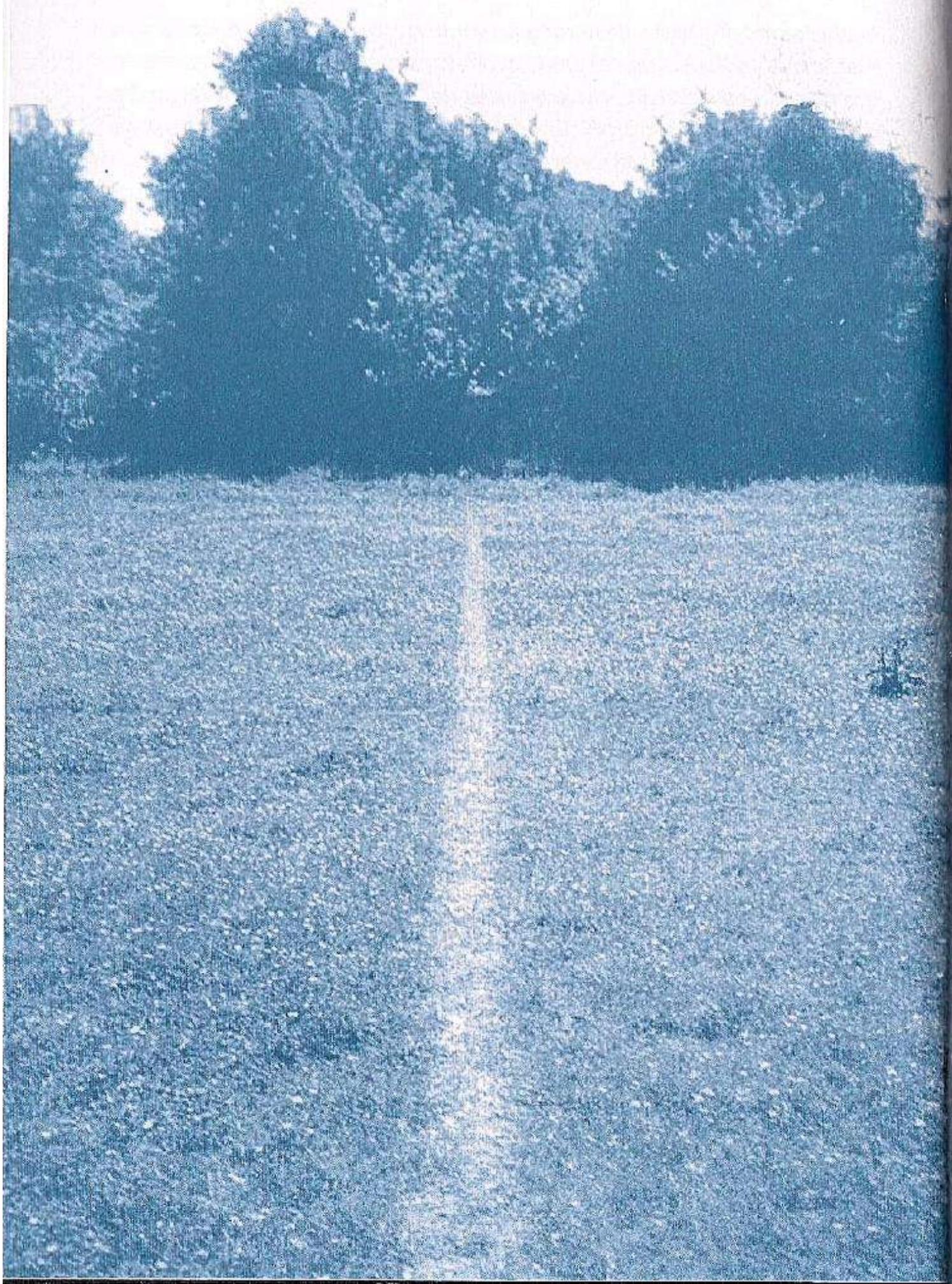
e atemporal. Parece quase uma vontade de recomeçar do início a história do mundo, de retornar a um ponto zero no qual encontrar uma disciplina unitária em que a arte da terra – neste sentido, o termo *earthwork* utilizado por Smithson parece ser decididamente mais convincente que *land art* – era o único meio disponível para fazer frente ao espaço natural e ao tempo infinito.

Não adentraremos a análise das grandes obras construídas pelos artistas da *land art*, assim como não nos aprofundamos nas obras arquitetônicas que sucederam as egípcias. Essas obras são incríveis espaços destinados ao percurso, porém abriam mais um campo de investigação, demasiado vasto e demasiado ligado à própria arquitetura. Antes compreendamos como alguns artistas da *land art* redescobriram no caminhar um ato primário de transformação simbólica do território. Uma ação que não é transformação física do território, mas um atravessamento dele, um frequentá-lo sem necessidade de deixar rastros permanentes, que age sobre o mundo apenas superficialmente, mas que chega a dimensões ainda maiores que às que chegaram os *earthworks*.

## PISOTEAR O MUNDO

Em 1967, o ano seguinte à publicação da viagem de Tony Smith, no outro lado do Atlântico, Richard Long realiza *A Line Made by Walking*, uma linha reta “esculpida” sobre o terreno simplesmente pisoteando a grama. O resultado dessa ação é um sinal que ficará impresso apenas na película fotográfica e que desaparecerá com o crescimento da grama. *A Line Made by Walking*, por causa da sua absoluta radicalidade e simplicidade formal, é considerada uma passagem fundamental da arte contemporânea. Rudi Fuchs comparou-a ao quadrado negro de Malevič: “Uma interrupção fundamental na história da arte”;<sup>12</sup> Guy Tosatto considera-a “um dos gestos mais singulares e revolucionários da escultura do século xx”<sup>13</sup> e Hamish Fulton, o artista inglês que muitas vezes foi acompanhado por Long nas suas errâncias continentais, interpretando a arte do caminhar segundo uma sua própria forma expressiva, considera essa primeira

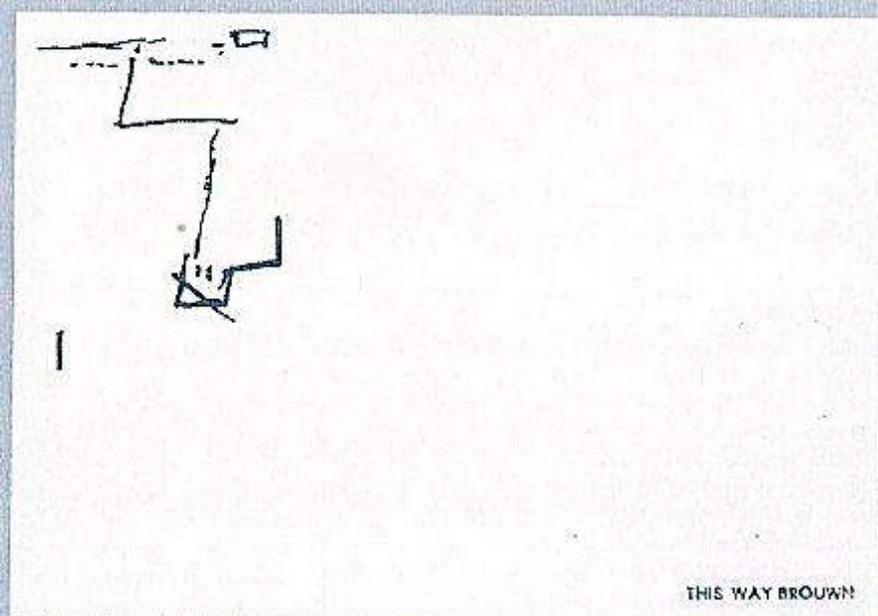
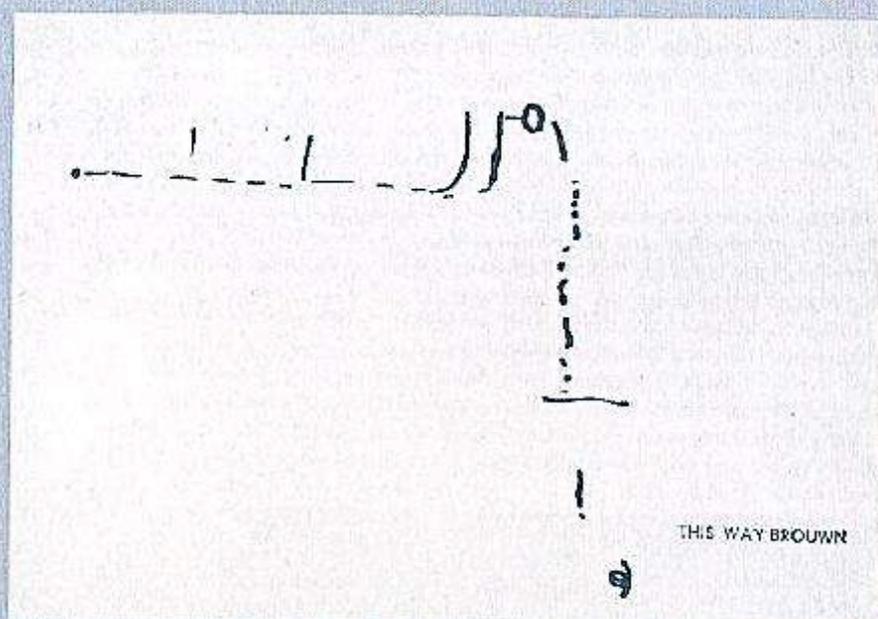
Richard Long. *A Line Made by Walking*, 1967.



obra de Long “um dos trabalhos mais originais da arte ocidental do século xx. (A longa viagem começa com um único passo apenas.) Com somente 23 anos, Long combina duas atividades aparentemente separadas: a escultura (a linha) e o caminhar (a ação). *A line (made by) walking*. Com o tempo, a escultura desapareceria”.<sup>14</sup>

A linha infinita de asfalto preto sobre a qual viajava o êxtase de Smith começa a tomar forma, evitando transformar-se em objeto. *A Line Made by Walking* produz uma sensação de infinito, é um longo segmento que se detém nas árvores que fecham o campo visual, mas que poderia continuar a percorrer todo o planeta. A imagem da grama pisoteada contém em si a presença da ausência: ausência da ação, ausência do corpo, ausência do objeto. Mas, por outro lado, é inequivocamente o resultado da ação de um corpo e é um objeto, algo que se situa entre a escultura, uma performance e uma arquitetura da paisagem. As obras posteriores de Long e de Fulton são a continuação e o enriquecimento desse primeiro gesto do qual mais tarde não ficará sequer o rasto sobre o chão. A base sobre as quais se fundam as obras de Long e de Fulton é o caminhar, o cenário em que se desenvolvem é um espaço natural sem tempo, uma paisagem eternamente primordial onde só a presença do artista já constitui um ato simbólico.<sup>15</sup>

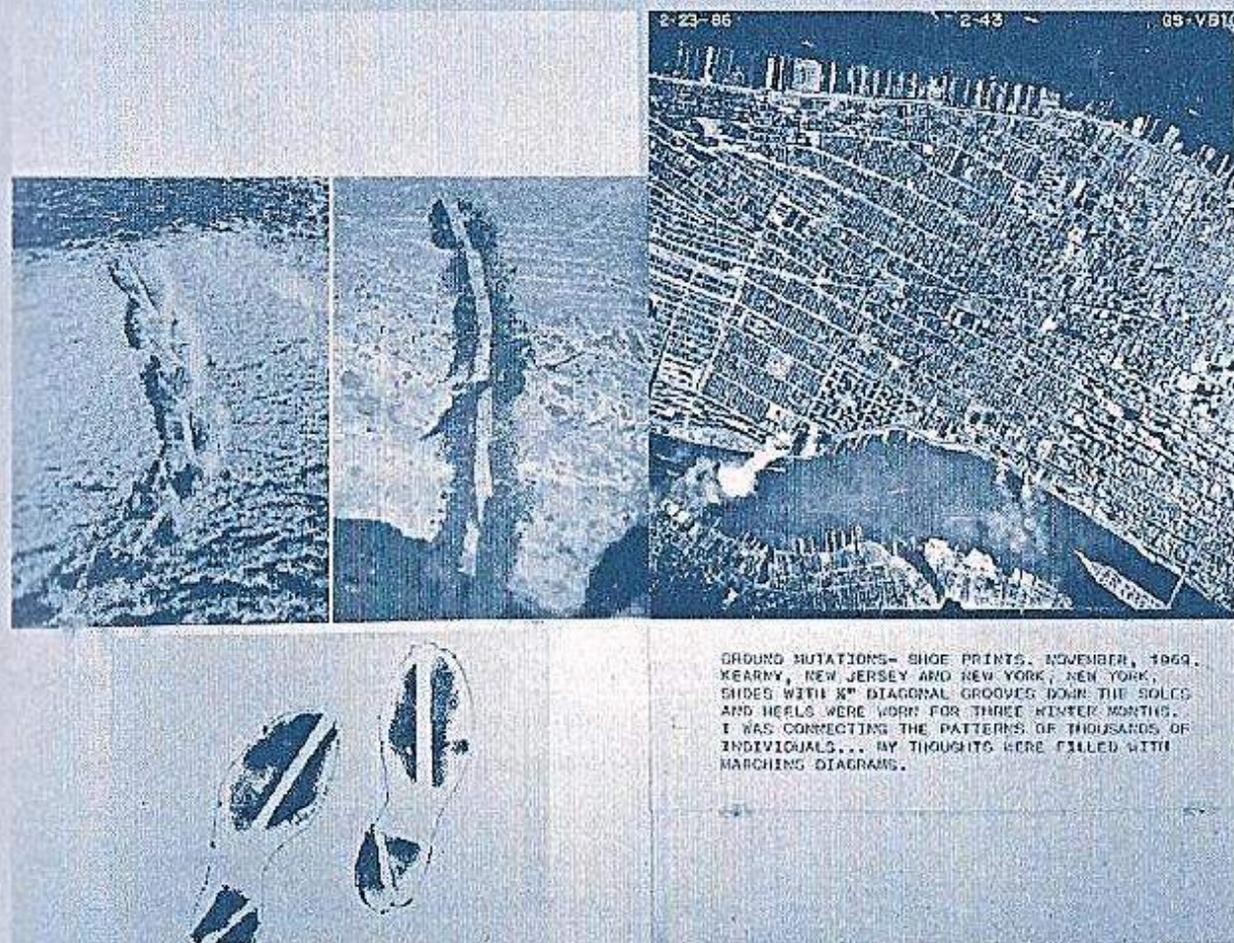
Fulton elabora o tema do caminhar como um ato de celebração da paisagem não contaminada, uma espécie de peregrinação ritual através do que resta da natureza. O seu trabalho é acompanhado por uma preocupação ambiental e ecológica, e as suas viagens podem ser lidas também como forma de protesto: “O meu trabalho pode inserir-se, evidentemente, na história da arte, mas nunca houve uma época em que as minhas preocupações tivessem tanto significado como hoje [...] os espaços abertos desaparecem cada vez mais [...] para mim, estar na natureza é uma forma de religião imediata”.<sup>16</sup> Long reconhece que “a natureza produz muito mais efeito em mim que eu nela”.<sup>17</sup> Para os dois artistas a natureza coincide com uma Mãe Terra inviolável sobre a qual se pode caminhar, desenhar figuras, deslocar as pedras, mas não transformá-la radicalmente. Esse é o ponto em relação ao qual repetidamente marcaram distância dos artistas da *land art*. A sua busca, que lança raízes na cultura do



Stanley Brouwn. *This Way Brouwn*, 1961.

Entre os dias 25 e 26 de fevereiro de 1961, Stanley Brouwn pede a alguns transeuntes escolhidos ao acaso que desenhem as indicações para ir a outro ponto da cidade. “As pessoas desenhavam esboços ao mesmo tempo em que falavam, e às vezes mais falavam que desenhavam. Conseguimos ver nos esboços o que as pessoas explicavam. Mas não conseguimos ver aquilo que omitiram, pois tinham certa dificuldade de desenhar – exceto, claro, aquilo que para elas era preciso que fosse explicado.”

Brouwn, Stanley. *This Way Brouwn*. 25-2-61:26-2-61. Colônia, Nova York, König, 1971.



Dennis Oppenheim. *Ground Mutations – Shoe Prints*, Nova York, novembro de 1969.

Em 1968, Walter De Maria realiza *One Mile Long Drawing*, duas linhas paralelas de uma milha de comprimento desenhadas sobre o deserto Mojave, o mesmo em que, em 1969, filmaria o vídeo *Two Lines, Three Circles on the Desert* para a plateia televisiva de Gerry Schum. Também em 1968, On Kawara começa a série *I got* expedindo uma série de cartões ao mesmo endereço, testemunhando assim as suas errâncias intercontinentais, ao passo que, a partir de 1969, começa a reunir os dossiês *I went*, que contêm os mapas dos seus deslocamentos, e *I met*, a série de pessoas encontradas diariamente. Em 1968, Bruce Nauman realiza *Slow Angle Walk (Beckett Walk)* caminhando coreograficamente, durante uma hora, sobre uma linha desenhada no chão. Em novembro de 1969, Dennis Oppenheim realiza em Nova York *Ground Mutations – Shoe Prints*, que consistiu em deixar sobre

o terreno as pegadas dos próprios pés durante três meses. Em 1969, em Londres, Yoko Ono – que organizara em Paris *City Pieces*, incitando a que se percorresse a cidade em um carro para crianças (1961) e que se passasse por todos os atoladeiros da cidade (1962), e *Map Piece*, um mapa para perder-se (1963) – realiza o filme *Rape*, escolhendo uma mulher ao acaso e seguindo-a com a videocâmara, durante dez dias, ao longo de todos os seus itinerários urbanos. O mesmo tipo de seguimento foi realizado em Nova York por Vito Acconci (*Following Piece*, 1969) e por Sophie Calle, que fez que sua mãe contratasse um detetive particular para segui-la (*Detective*, 1981), e será retomado por Paul Auster nos seus relatos presentes em *The City of Glass*, de 1985. Em 1970, Jan Dibbets desenha no mapa de Paris vinte pontos sobre o Boulevard Périphérique e os percorre de carro, enumerando-os com um megafone. Em 1970, Douglas Huebler realiza *Variable Works (in progress) Dusseldorf, Germany – Turin, Italy*, numa viagem pedindo carona entre as duas cidades, que a seguir reproduziu em base cartográfica, e *Alternative Piece, Paris*, errando pelo metrô parisiense. Didier Bay forneceu um relato preciso dos seus trajetos cotidianos em idades diferentes, reunindo o máximo de documentação, como um autoantropólogo. Entre junho de 1970 e janeiro de 1971, Boltansky, Gette e Le Gac enviam pelo correio nove cartões de visita contendo nove caminhadas. Em 1971, Christo apresenta em Boston o projeto *Wrapped Walk Way*, que conseguirá realizar em 1978, empacotando com tecido colorido os percursos do Loose Memorial Park de Kansas City, Missouri. Em 1976, Dani Karavan, em *Ambiente per la pace*, propõe ao visitante que experimente a sensação táctil da areia caminhando com os pés descalços, juntamente com a



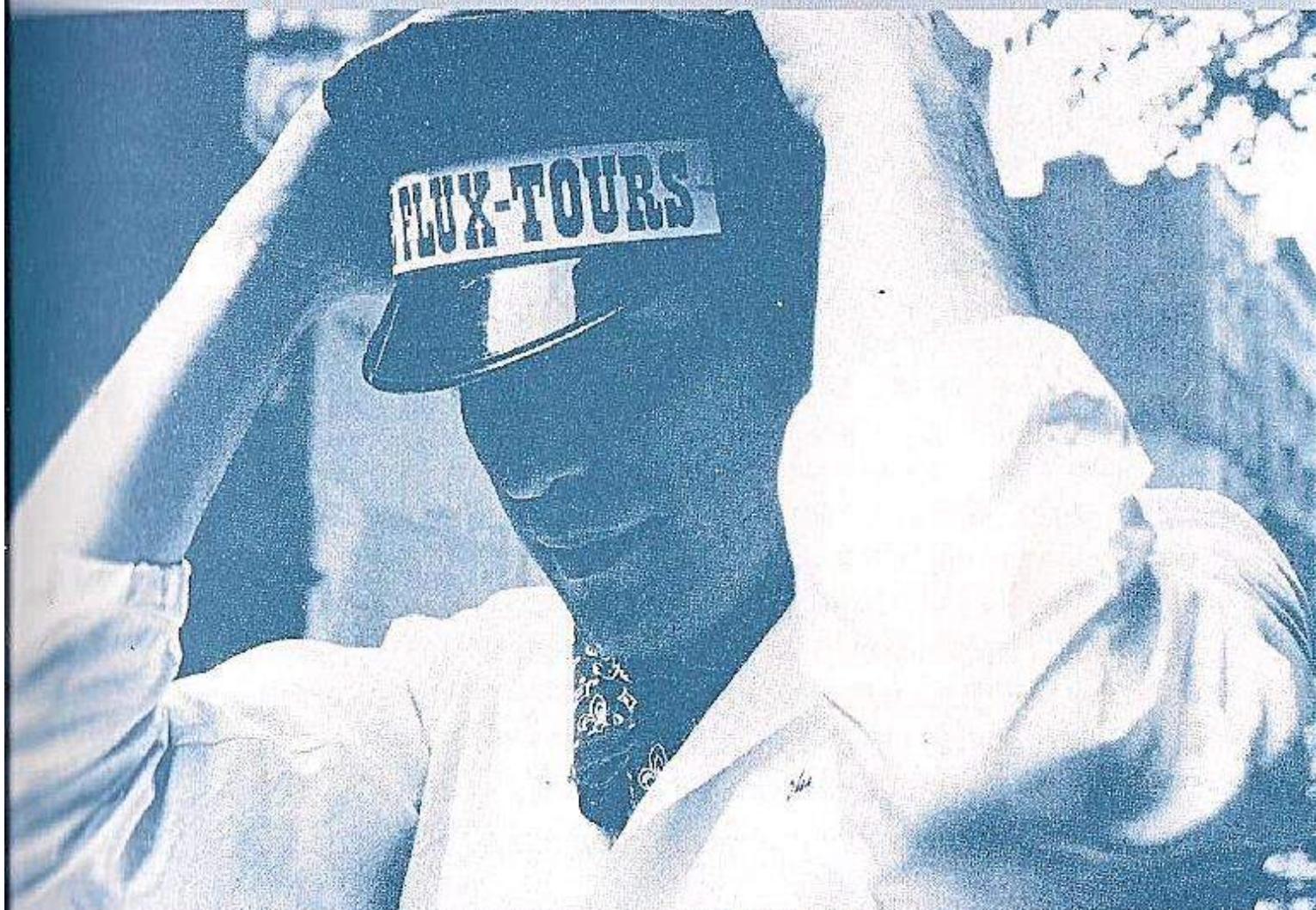
# FREE FLUX-TOURS

(EXCEPT FOR COST OF TRANSPORTATION & MEALS IF ANY)

- May 1: MAYDAY guided by Bob Watts, call 726-3422 for transportation arrangements.  
May 3: FRANCE-AMERICAN TOUR, by Alison Knowles & Robert Filliou, 2 pm at 80 Wooster st.  
May 4: TOUR FOR FOREIGN VISITORS, arranged by Gedra Brecht, start noon at 80 Wooster st.  
May 5: ALLEYS, YARDS & DEAD ENDS, arranged by G. Macinnis, start 3pm at 80 Wooster st.  
May 6: ALEATORIC TOUR, arranged by Jones Mack, meet at noon at 80 Wooster st.  
May 7: MUSIC TOUR & LECTURE, by Yoshinasa Wada, start at 2pm at 80 Wooster st.  
May 8: GALLERIES, guided by Larry Miller, start at noon at 80 Wooster st.  
May 9: SUBTERRANEAN TOUR I, guided by Geoff Handicks, start at noon at 80 Wooster st.  
May 9: SUBTERRANEAN DANGER by Charles Surprenant, start 11 am at 47st. & Park av. island  
May 10 & 11: at 6am go to 17 Mott street and eat Wonton soup (says Nam June Paik).  
May 12: SUBTERRANEAN TOUR III, arranged by George Macinnis, start 2pm at 80 Wooster st.  
May 13: SOUVENIR HUNT, meet at noon at 80 Wooster st.  
May 14: SONO CURB SITES, guided by Peter Van Rippel, meet at 3:30 pm at 80 Wooster st.  
May 15: EXOTIC SITES, guided by Joan Marquess, meet 3pm at Ojeda Restaurant, 202 W 14 st.  
May 16: ALL THE WAY AROUND & BACK AGAIN, by Peter Frank, meet at noon 80 Wooster



Fluxus. *Free Flux-Tours*, Nova York, 1976.



filmagem *Dunes, Water and the Venice Biennale 1976*. Em 1976, Fluxus organiza os *Free Flux-Tours*, com visitas coletivas a lugares escondidos do Soho. Em 1979, Daniel Buren expõe na mostra “On Walks and Travels”, em Maastricht, uma performance realizada em Nova York em que fizera com que grupos de pessoas – na mostra, encontrava-se o elenco dos nomes das 109 pessoas – percorressem itinerários que desenhara sobre um mapa, levando cartazes com grandes faixas brancas e pretas.

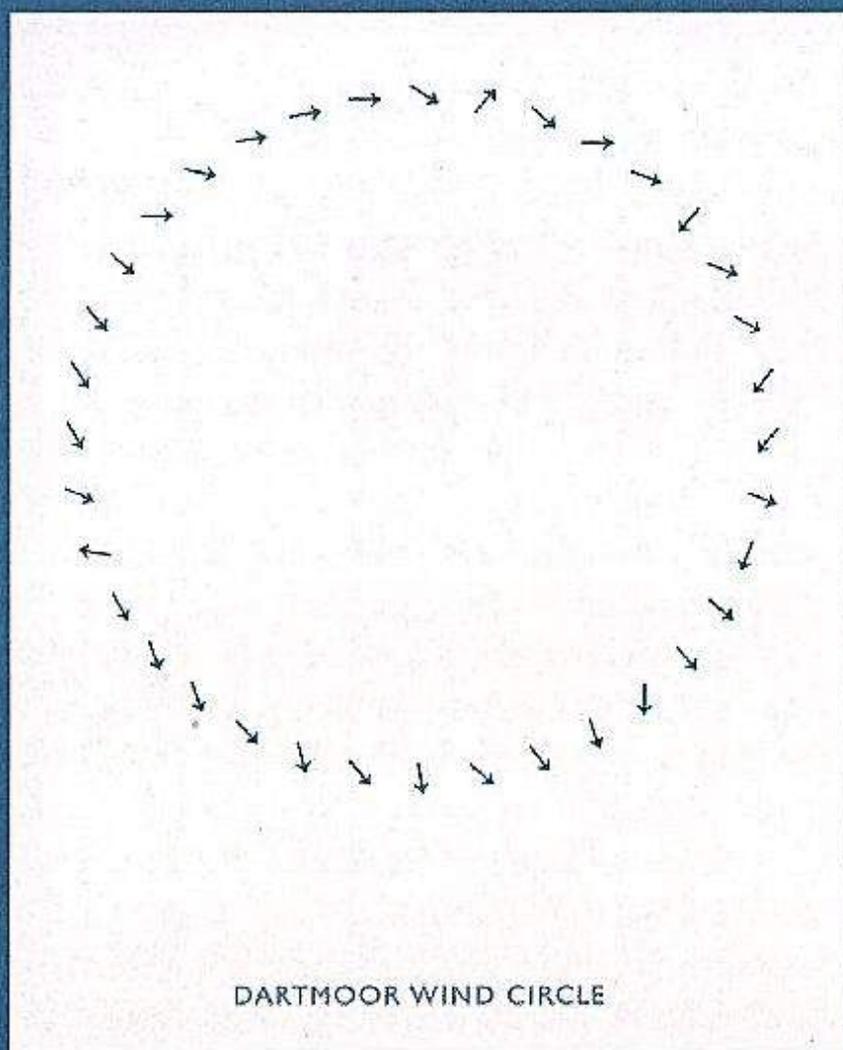
megalismo céltico, está decididamente afastada da transformação avultada das paisagens americanas. Para Long, "a *land art* é uma expressão americana. Quer significar escavadeiras Bulldozer e grandes projetos. Parece-me um movimento tipicamente americano; é a construção de obras sobre alguns terrenos comprados pelos artistas com o fim de fazer um grande monumento permanente. Tudo isso não me interessa em absoluto".<sup>18</sup> A intervenção de Long é desprovida de todo aporte tecnológico, não perfura profundamente a crosta terrestre, apenas transforma a sua superfície de modo reversível. O único meio empregado é o próprio corpo, as suas possibilidades de movimento, os esforços dos seus braços e das suas pernas: a maior pedra utilizada pode ser deslocada com as próprias forças e o percurso mais longo pode ser suportado pelo corpo durante certo tempo. O corpo é um instrumento de medida do espaço e do tempo. Por meio do corpo, Long mede as próprias percepções e as variações dos agentes atmosféricos, utiliza o caminhar para perceber a mudança da direção dos ventos, da temperatura, dos sonhos. Medir significa identificar pontos, assinalá-los, alinhá-los, circunscrever espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção; e também nisto Long encontra uma raiz primordial: a geometria como *medida do mundo*.<sup>19</sup>

## O VIANDANTE SOBRE O MAPA

Um dos principais problemas da arte do caminhar é transmitir a sua experiência em forma estética. Os dadaístas e os surrealistas não transferiram as suas ações para uma base cartográfica e evitavam a representação recorrendo às descrições literárias; os situacionistas produziram mapas psicogeográficos, mas não quiseram representar as trajetórias reais das derivas efetuadas. Tanto Fulton como Long, por sua vez, ao querer confrontar-se com o mundo da arte e, por isso, com o problema da representação, recorrem à utilização do mapa como instrumento expressivo. Nesse campo, os dois artistas ingleses percorrem duas estradas que refletem a sua diversa utilização do corpo. Para Fulton, o corpo é unicamente instrumento perceptivo, ao passo que para Long é também instrumento de desenho.

Em Fulton, a representação dos lugares percorridos é um mapa em sentido abstrato. A representação do percurso é resolvida por meio de imagens e de textos gráficos que testemunham a experiência do caminhar com a consciência de jamais poder alcançá-la através da representação. Nas galerias, Fulton apresenta os seus percursos por meio de uma espécie de poesia geográfica: frases e sinais que podem ser interpretados como cartografias que evocam a sensação dos lugares, as alturas altimétricas ultrapassadas, os topônimos, as milhas percorridas. Como os poemas zen, as suas breves frases marcam a instantaneidade da experiência e da percepção do espaço, assim como os *haiku* japoneses tendem a despertar um *hic et nunc* vivido durante a viagem. O caminhar de Fulton é como o movimento das nuvens, isto é, não deixa rasto nem no solo nem no papel: "Walks are like clouds. They come and go".<sup>20</sup>

Já em Long, o caminhar é uma ação que incide sobre o solo. É um ato que desenha uma figura sobre o terreno e que, por isso, pode ser trasladado sobre uma representação cartográfica. Mas o procedimento pode ser utilizado de maneira inversa, isto é, a carta pode funcionar como suporte sobre o qual desenhar figuras a ser percorridas sucessivamente: uma vez desenhado um círculo sobre o mapa, pode-se percorrê-lo por dentro, pelas bordas, por fora... Long utiliza a cartografia como base sobre a qual projetar os próprios itinerários, e a escolha do território sobre o qual caminhar está relacionada com a figura pré-escolhida. O caminhar, além de ser uma ação, é um sinal também, uma forma que pode ser superposta às já existentes tanto na realidade como na carta. Assim, o mundo torna-se um imenso território estético, uma enorme tela sobre a qual desenhar através do caminhar. Um suporte que não é uma folha branca, mas um intrincado desenho de sedimentos históricos e geológicos sobre os quais simplesmente se acrescenta um novo. Percorrendo as figuras superpostas à carta-território, o corpo do viandante anota os eventos da viagem, as sensações, os obstáculos, os perigos, o variar do terreno. A estrutura física do território reflete-se sobre o corpo em movimento.<sup>21</sup>



Richard Long. *Dartmoor Wind Circle*, 1985.

A experiência do percurso é representada somente pelas direções do vento percebidas ao longo do caminho, sem suporte cartográfico. “O vento não sopra apenas em algumas direções predominantes, mas também reflete a forma do território. Quando você caminha sobre uma crista, o vento vem das duas direções opostas, porque vem como que sugado, para além da crista. Outras vezes, quando sopra sobre um penhasco ou sobre uma torre, o vento é refletido em outras direções. O vento pode soprar em todas as diversas direções por diversas razões, que têm a ver com a forma do território. Agradava-me muito a ideia de que, de certo modo, uma linha do vento podia refletir a forma do território.”

Richard Long. *Walking in Circles*, 1991.

“Os passos são como as nuvens,  
vêm e vão.”

Hamish Fulton

“Usando uma pedra como travesseiro,  
deixo-me transportar através das  
nuvens.”

Santoka Taneda, *haiku*

Entre 1926 e 1940, Taneda percorreu 28.000 milhas a pé.

BRIGHT LIGHTS OF THE CITY

## A GLASS OF WATER

MIDDLE OF THE NIGHT IN THE DEPTHS OF WINTER AT THE BOTTOM OF A RIVER – FISH ARE SWIMMING .....?

ALL CONTEMPORARY ART IS URBAN ART – THERE ARE NO WORDS IN NATURE

From the summer of 1969 to the present day I have made only art resulting from the experience of walking in the landscape.  
Walking is the constant – the art medium is the variable.

**WHO DESIGNED THESE CLOUDS?**

**WHO INVENTED THIS WATER?**

As a 'walking artist' I have attempted to link the two separate worlds of contemporary art (economics, competition, storage, transportation) and walking (Nature, influence from First Nation Peoples, trekking – 'leave no trace', perceptions from physical activity... meditative slowness). On my walks: I do not directly rearrange, remove, sell and not return any elements of the natural environment.  
My artworks = control. My walks = freedom.

WALKS ARE LIKE CLOUDS  
THEY COME AND GO

THE LIGHT OF DAY AND THE DARKNESS OF NIGHT

---

## A ODISSEIA SUBURBANA

No número de outubro de 1967 de *Artforum*, uma carta ao diretor da revista responde ironicamente ao artigo de Michael Fried. Quem a assina é Robert Smithson, um jovem artista do ambiente minimalista nova-iorquino; o texto é agudo e paradoxal: é o “prólogo de um filme espetacular ainda não escrito, cujo título é *As tribulações de Michael Fried* [...] Fried, o modernista ortodoxo, o guardião dos evangelhos de Clement Greenberg, foi arroubado em êxtase por Tony Smith, o *agente do infinito* [...] é presa do terror do infinito. A corrupção das aparências do infinito é pior que qualquer forma conhecida do Diabo. Um ceticismo radical, apenas conhecido pelos terríveis ‘literalistas’, ameaça a intimidade da essência da forma. Os labirintos de um tempo sem fim – o vírus da eternidade – contaminam o seu cérebro. Fried, o santo marxista, não se deixará tentar por esta perigosa sensibilidade”.<sup>22</sup> A um ano de distância da sua publicação, a viagem de Tony Smith continua no centro das polêmicas entre modernistas e minimalistas.

Smithson já enfrentara os temas suscitados por Tony Smith no artigo “Towards the Development of an Air Terminal Site”, que saiu no número de junho de *Artforum*, mesmo número em que se publicou o artigo de Michael Fried. Smithson fala de “lugares remotos, como Pine Barrens, em Nova Jersey, ou as planícies congeladas do Polo Norte e do Polo Sul, que podem ser reconsideradas por formas de arte que poderiam *usar o território atual como medium*”.<sup>23</sup> Compara a estrada de Smith à estrutura de uma frase que se desenvolve ao longo da New Jersey Turnpike: o *território atual* é um *medium* surreal através do qual podemos ler e escrever sobre o espaço como se fosse um texto. O naturalismo “é substituído por um sentido não objetivo do espaço. A paisagem começa então a mostrar-se mais como uma carta em três dimensões do que como um jardim rústico”.<sup>24</sup>

A ação de *revelar novas paisagens* é outra das consequências do relato de Tony Smith. A “estrada escura” de Smith fora prolongada como objeto (Carl Andre) e como ausência do objeto (Richard Long). Smithson, por sua vez, põe o acento sobre o *onde* corre a estrada escura, sobre a *qualidade* da paisagem atravessada.

## Cartografia, relato, percurso

“A forma mais simples de carta geográfica não é a que hoje se nos mostra como a mais natural, isto é, o mapa que representa a superfície do solo vista por um observador extraterrestre. A primeira necessidade de fixar os lugares na carta está ligada à viagem: é o lembrete da sucessão das etapas, o traçado de um percurso...”

“Seguir um percurso do começo ao fim proporciona uma especial satisfação, seja na vida, seja na literatura (a viagem como estrutura narrativa), e cabe perguntar-se por que o tema do percurso não tem tido igual sorte nas artes figurativas e se apresenta só esporadicamente...”

“A necessidade de compreender numa imagem a dimensão do tempo juntamente com a do espaço está na origem da cartografia. Tempo como história do passado [...] e tempo ao futuro: como presença de obstáculos que se encontram na viagem; e aqui o tempo atmosférico se ajusta ao tempo cronológico...”

“Em suma, a carta geográfica, embora estática, pressupõe uma ideia narrativa, está concebida em função de um itinerário, é odisseia.”

Calvino, Italo. “Il viandante nella mappa”, In *Collezione di sabbia*. Milão, Garzanti, 1984 (edição em português: *Coleção de areia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010).

A sensação de infinito e de fim da arte experimentada por Smith não provinha só da silhueta negra que percorria a paisagem, mas também do tipo de paisagem que havia ao seu redor, um território atual que ainda não fora investigado pela arte. Smithson compreende que com a *earth art* se abriam novos espaços a ser experimentados física e conceitualmente, e que os artistas podiam modificar o olhar do público em relação a esses territórios, voltar a propô-los sob uma nova ótica, revelar os seus valores estéticos: a nova disciplina estética do *Estudo da Seleção dos Sítios* apenas começara.<sup>25</sup>

Em dezembro de 1967, sai em *Artforum* um novo artigo de Robert Smithson intitulado "The Monument of Passaic", e ao mesmo tempo inaugura-se a sua mostra em Nova York, na galeria de Virginia Dwan.<sup>26</sup> Expõem-se o negativo de um mapa (*Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River*) e 24 fotografias em preto e branco que representam os *monumentos* de Passaic. Mas a mostra não é uma mostra fotográfica e os monumentos, na verdade, são objetos estranhos de uma paisagem industrial da periferia. Contudo, o convite era claro: o público deveria alugar um carro e ir junto com o autor-revelador-guia ao longo do Passaic River para explorar uma "terra que esqueceu o tempo".<sup>27</sup>

O artigo em *Artforum* fornece alguns indícios, é o relatório da experiência da descoberta dessa terra, uma espécie de paródia dos diários dos viajantes do século XIX em que Smithson se embrenha a explorar os territórios virgens e desconhecidos das áreas marginais de Passaic, sua cidade natal. Smithson define a viagem como uma *odisseia suburbana*, uma epopeia pseudoturística que celebra como novos monumentos as presenças vivas de um espaço em dissolução, de um lugar que trinta anos depois será chamado *não lugar*. Com significado oposto, Smithson chamava *non-site* os materiais que retirava dos *sites* e que adotavam um significado negativo uma vez descontextualizados nas galerias.<sup>28</sup>

Na manhã do dia 30 de setembro de 1967, sai de casa para o seu *Tour*. Antes de tomar um ônibus para Passaic, compra um romance de bolso de Brian W. Aldiss, intitulado *Earthworks*. Enquanto folheia o livro, da janela do veículo nota que o ônibus ultrapassou o primeiro monumento, então decide descer e entrar na cidade a pé. O primeiro

## Paisagem pontilhado

“Tony Smith fala de uma ‘estrada escura’ que está ‘pontilhada pelas chaminés das fábricas, das torres, pelas fumaças e pelas luzes coloridas’. A palavra-chave é ‘pontilhada’. Em certo sentido, podemos considerar a ‘estrada escura’ como uma ‘longa frase’ e as coisas que percebemos nela ao percorrê-la como ‘sinais de pontuação’: ‘as torres’ = pontos de exclamação (!), ‘as chaminés’ = os hifens (-), ‘as fumaças’ = pontos de interrogação (?), ‘as luzes coloridas’ = os dois-pontos (:). Estou formulando claramente essa equação baseando-me em dados sensíveis e não racionais. A pontuação refere-se às interrupções em ‘matéria de prelo’. É utilizada para enfatizar e esclarecer o significado de todo segmento específico. Palavras como *skylines* são feitas de ‘coisas separadas’ que constituem um ‘inteiro’ sintático. E Tony Smith também se refere à sua arte como ‘interrupções’ numa ‘grelha espacial’.”

Robert Smithson. “Towards the Development of an Air Terminal Site”, *Artforum* v. 5, n. 10, 1967.

Um antecedente desse tipo de paisagem-frase encontra-se na descrição de um parque inglês de Capability Brown, relatada por Hannah More em 1782: “Disse-me que compara a sua arte a uma composição literária: ‘Ali – diz apontando com o dedo – faço uma vírgula e lá – mostrando outro lugar – faço dois-pontos, porque é necessária uma curva mais decidida; em outro lugar, onde é bom fazer uma interrupção para quebrar a continuidade visível, haverá um parêntese; depois, um ponto-final; e então começarei a fazer uma outra frase’.”

Gilles A. Tiberghien. *Land Art*. Paris, Carré, 1993.

monumento era uma ponte; Smithson procura tirar uma foto dela, mas há uma estranha luz que parece estar fotografando de uma fotografia. É a partir desse momento que a realidade começa a misturar-se com a sua representação. Desce à margem e encontra um canteiro de obras desguardado, escuta o barulho de um grande duto que suga a areia do rio, depois vê uma cratera artificial cheia de água límpida e lívida, com grandes tubos saindo dela que se enfiam na água. Continua a perceber um senso de desagregação permanente. O território apresenta-se num estado primitivo, como um “panorama zero”, e ao mesmo tempo em fuga em direção a um futuro de autodestruição. Ao sair do canteiro encontra-se em um novo território, um estacionamento em que se veem carros usados, que divide a cidade em duas: um espelho em que não se compreende de que lado se está. A realidade da cidade começa a perder-se no infinito no seu duplo reflexo, em duas representações de si mesma.<sup>29</sup>

Na Dwan Gallery, não há uma obra, pelo menos não no sentido de um objeto construído e mostrado ao artista. E a obra não se encontra sequer no lugar indicado pelo mapa: este não indica a ação do percurso e, de todo modo, quem for ao sítio não encontrará uma paisagem transformada pelo artista, mas a paisagem tal como ela é, no estado natural em que se encontra. Assim, a obra consiste em ter realizado esse percurso? Ou consiste em ter conduzido outras pessoas ao longo do Passaic River? A obra está nas fotos expostas na galeria ou nas fotos que os visitantes tirarão? A resposta é que a obra é todas essas coisas juntas. Há uma série de elementos (o lugar, o percurso, o convite, o artigo, as fotos, o mapa, os escritos precedentes e os escritos posteriores) que constituem o seu sentido e que são, como em muitas obras de Smithson, a própria obra. Até mesmo no caso dos seus grandes *earthworks*, uma vez que os trabalhos de transformação da terra são ultimados dando-se vida a uma obra, esta é submetida a uma série de prolongações em todas as direções. Smithson continua a reelaborar os materiais fotográficos, os vídeos, as descrições, sempre postergando o sentido completo, fugindo de todo tipo de definição. As obras de Smithson nunca estão concluídas, permanecem eternamente abertas, tendem ao infinito.



Robert Smithson e Carl Andre em Pine Barrens, New Jersey, 1968.

“Em termos artísticos, o *Estudo da Seleção dos Sítios* mal começou. A busca de um sítio específico permite que se extraiam conceitos do existente, a partir dos dados sensíveis, por meio da percepção direta. A percepção precede a concepção quando se trata de selecionar ou de definir um sítio. Não se deve impor, mas expor um sítio – ser dentro e fora dele. O seu interior pode ser tratado como exterior, e vice-versa. São os artistas que podem explorar os lugares desconhecidos melhor que ninguém.”

Robert Smithson. “Towards the Development of an Air Terminal Site”, *Artforum*, junho de 1967.

Antes da odisseia ao longo do Passaic River, Smithson experimentara as formas do expressionismo abstrato e da escultura minimalista. Entre 1966 e 1967 começa a elaborar os *earthworks* pelos quais será lembrado na história da arte. O *Tour* ocorre num momento de passagem e continuará a estar presente em todas as obras sucessivas. Para Smithson, as viagens são uma necessidade instintiva de busca e de experimentação da realidade do espaço que o circunda. Viagens com a mente por hipotéticos continentes desaparecidos, viagens dentro de mapas que se dobram, se recortam e se sobrepõem em infinitas composições tridimensionais, viagens realizadas com Nancy Holt e com outros artistas pelos grandes desertos americanos, pelos depósitos urbanos, pelas áreas abandonadas, pelos territórios desconcertados pela indústria. “Por volta de 1965, casualmente, de todo modo, Smithson começa uma série de explorações mais metódicas de Nova Jersey [...] A fase preliminar – relata Nancy Holt – consistiu em explorações aprofundadas dos lugares abandonados, invadidos por ervas daninhas, casas desmoronadas onde as escadas ziguezagueavam em meio a uma espécie de selva americana [...] abrindo um percurso pelo meio do mato alto, atravessando às apalpadelas as fissuras das minas abandonadas, sondando as paisagens destruídas pela ação do homem. As excursões tornaram-se o ponto focal do pensamento de Smithson: levaram-no a abandonar progressivamente as esculturas quase minimalistas [...] e indicaram-lhe o caminho que permitirá que a sua arte se liberte das obrigações sociais e materiais impostas pelos museus e pelas galerias”.<sup>30</sup>

Para Smithson, a exploração urbana é a busca de um *medium*, um meio para inferir do território categorias estéticas e filosóficas com as quais confrontar-se. Uma das capacidades mais extraordinárias de Smithson é a do contínuo confundir-se em suas explorações de descrições físicas e interpretações estéticas: o discurso atravessa diversos planos ao mesmo tempo, perde-se ao longo de estradas nunca percorridas, afunda na matéria que o circunda transformando as estratificações do território nas da mente, como recita o título de outro artigo, “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, em que define a sua relação com o tempo: “Muitos quereriam simplesmente olvidar o tempo, porque encerra um ‘princípio de morte’

(todos os artistas sabem disso). Flutuando nesse *vai e vem temporal* encontram-se os restos da história da arte, mas o 'presente' não pode mais defender as culturas da Europa nem as civilizações primitivas ou arcaicas; pelo contrário, deve-se explorar o espírito pré e pós-histórico; é preciso ir aonde os futuros longínquos encontram os passados longínquos".<sup>31</sup> O sentido último da excursão pelo Passaic é a busca por uma "terra que se esqueceu do tempo", na qual não habitam presente, passado e futuro, mas diversas temporalidades suspensas, fora da história, entre a ficção científica e a aurora da humanidade, fragmentos de tempo presentes no tempo atual dos subúrbios. Ao contrário de Long, que o define como um *urban cowboy*,<sup>32</sup> e de Fulton, que admite não saber caminhar no espaço urbano,<sup>33</sup> Smithson lança-se entre os resíduos dos subúrbios do mundo à busca de uma nova natureza, de um território desprovido de representação, de espaços e tempos em contínua transformação. A periferia urbana é metáfora da periferia da mente, dos resíduos do pensamento e da cultura. É nesses lugares, e não na falsa natureza arcaica dos desertos, que é possível formular novas perguntas e elaborar hipóteses de novas respostas. Não evita as contradições da cidade contemporânea, mas penetra nelas a pé, numa condição existencial no meio termo entre o caçador paleolítico e o arqueólogo de futuros abandonados.

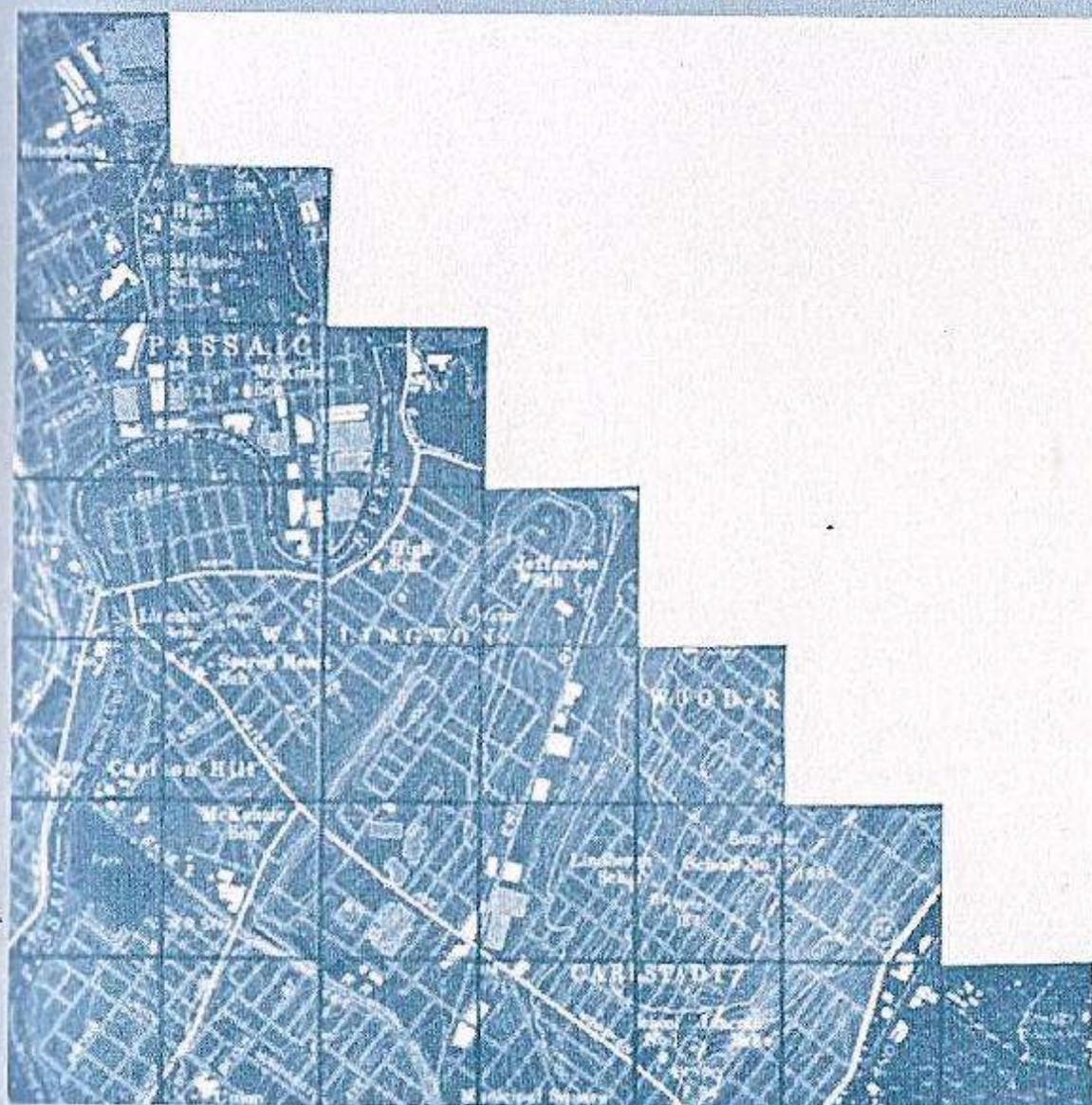
## A PAISAGEM ENTRÓPICA

Em *Entropy and the New Monuments*, escrito um ano antes da viagem em Passaic, Smithson afirmava que alguns objetos minimalistas celebravam o que Flavin chamava de história inativa e que os físicos chamavam de entropia ou dispersão energética, a medida de uma energia que se dissipa quando um estado se transforma em outro.<sup>34</sup> Eram objetos que confirmavam a frase de Vladimir Nabokov, segundo a qual "o futuro não é senão o inverso do obsoleto". Segundo Smithson, "os novos monumentos, em vez de provocar em nós a lembrança do passado, parecem querer que nos esqueçamos do futuro".<sup>35</sup> Nos espaços vazios e esquecidos pelos próprios habitantes,

“O que você pode encontrar em Passaic que não pode encontrar em Paris, Londres ou Roma? Procure-o sozinho. Descubra (se conseguir) o respiro imponente do Passaic River e os monumentos eternos nos seus diques encantados. Cavalgue no conforto do *rent-a-car* em direção à terra que se esqueceu do tempo. A poucos minutos de Nova York. Robert Smithson o guirá através dessa série fabulosa de lugares [...] e não esqueça a sua máquina fotográfica.

Estão previstos mapas especiais para cada viagem. Para maiores informações, visitem Dwan Gallery, 29 West 57<sup>th</sup> Street, Nova York.”

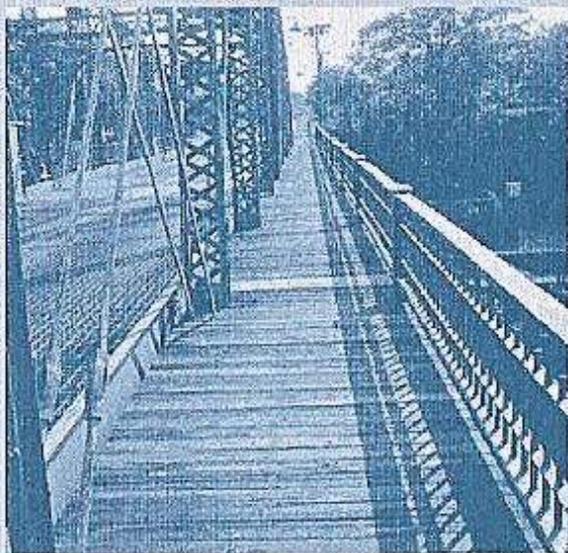
Robert Smithson. *See the Monuments of Passaic*, New Jersey, 1967.



## Tour of the Monuments of Passaic

“... Caminhar pela ponte era como caminhar sobre uma enorme fotografia feita de madeira e de ferro, e, abaixo, o rio apresentava-se como uma enorme película cinematográfica que não tinha para mostrar senão um branco contínuo [...] Ao longo das margens do Passaic River, havia numerosos monumentos de menor importância, como os cavaletes de concreto que sustentavam a doca de uma autoestrada em construção. River Drive estava parcialmente transformada pelas escavadeiras Bulldozer e parcialmente intacta. Era difícil distinguir a nova estrada da velha; ambas se confundiam num caos unitário. Por ser sábado, muitos carros não trafegavam, e isso lhes fazia parecer criaturas pré-históricas cobertas de barro, ou melhor, carros extintos – dinossauros mecânicos cuja pele fora lacerada. Do lado dessa pré-histórica Idade do Carro havia casinhas de antes e de depois da Segunda Guerra Mundial.

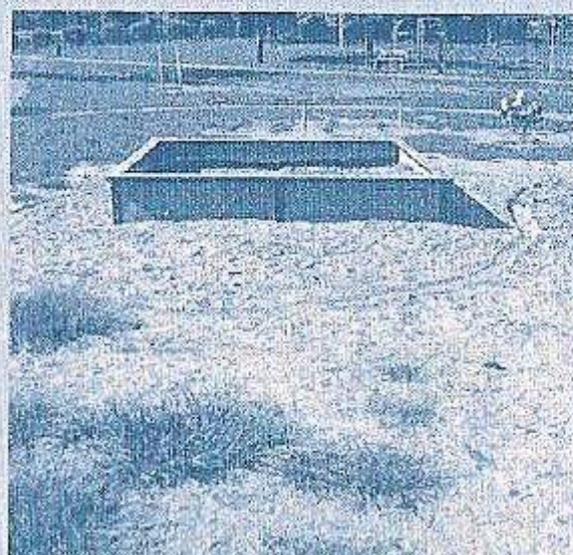
“Enquanto eu continuava a caminhar em direção ao norte, ao longo daquilo que sobrara de River Drive, vi um monumento no centro do rio – uma grua



que bombeava em um tubo [...] uma fonte monumental, feita de seis caminhos horizontais, lançava no rio uma fumaça líquida. O grande duto estava misteriosamente ligado à fonte infernal. Era como se, sodomizando secretamente algum orifício tecnológico escondido, tivesse provocado o orgasmo de um órgão sexual monstruoso (a fonte). Sem dúvida, um psicanalista diria que a paisagem manifestava ‘tendências homossexuais’, mas eu não tiraria conclusões tão grosseiramente antropomórficas. Contentar-me-ia em dizer: ‘Estava lá’ [...]

“Pode ser que eu escorrera para um nível inferior de futuridade. Tinha eu deixado um futuro para agir em outro futuro? Sim, certamente. Naquele estágio da minha odisséia suburbana, a realidade já estava atrás de mim. Se o futuro está em desuso e fora de moda, então eu fizera uma incursão no futuro. Encontrava-me em um planeta onde estava traçada a planta de Passaic, uma carta imperfeita, para dizer a verdade. Uma carta sideral, onde se indicavam linhas referentes ao comprimento das estradas e blocos quadrados que se referiam à dimensão dos edifícios. O chão de papelão poderia abrir-se a qualquer momento sob os meus pés. Estou certo de que o futuro perdeu-se em algum lugar na descarga de um passado não histórico; encontra-se nos jornais de ontem, nos anúncios dos filmes de ficção científica, nos espelhos falsos dos nossos sonhos abandonados. O tempo transforma as metáforas em coisas, empilha-as nas câmaras frigoríficas ou coloca-as em terrenos celestes de jogos das nossas periferias...

“Eu errara em um mundo imaginário que nem eu mesmo conseguia imaginar bem. Esse panorama zero parecia conter escombros ao contrário, ou seja, todas as construções que teriam sido construídas. É o contrário da ruína romântica: essas obras não se arruinam após a sua construção; tendem à ruína ainda antes de ser construídas.



"Esta encenação antirromântica evoca a ideia já desacreditada do tempo e de outras coisas fora de moda. As periferias existem sem um passado racional, fora dos 'grandes acontecimentos' da história. Bem, ainda podem haver estátuas, uma legenda e duas ou três curiosidades, mas não o passado, somente aquilo que ocorre para o futuro. Uma utopia sem fundo [...] Passaic parece cheia de 'buracos' se comparada a Nova York, que parece bem envolta e sólida; em certo sentido, esses buracos são lacunas monumentais que evocam, sem o querer, os rastros de um conjunto de futuros abandonados. São aqueles futuros que encontramos nos filmes utópicos série B e que depois são imitados pelos habitantes das periferias.

"O último monumento é uma grande cuba de areia [...] Evocava a melancólica dissolução de continentes inteiros, o dessecamento dos oceanos; desaparecidas as verdes florestas e as altas montanhas, tudo aquilo que existia não era senão milhões de grãos de areia, um imenso amontoado de ossos e pedras pulverizadas. Cada grão era uma metáfora morta [...] um túmulo a céu aberto sobre o qual as crianças brincavam alegremente [...] Eu gostaria de estabelecer a irreversibilidade da eternidade por meio de uma simples experiência que provoca a entropia. Imaginem essa cuba de areia dividida em duas, uma parte de areia preta e outra de areia branca. Tomemos uma criança e façamo-la correr em vezes pela cuba, seguindo a direção dos ponteiros de um relógio, até que a areia se misture e comece a tornar-se cinzenta; então façamo-la correr em sentido inverso; isto não fará que se restabeleça a divisão inicial, mas levará a um aumento do cinza e a uma entropia aumentada. Se filmássemos a ação, certamente poderíamos demonstrar a reversibilidade da eternidade mostrando-a ao inverso, mas, cedo ou tarde, seria o filme que se desintegraria ou que se perderia, para terminar num estado de irreversibilidade."

Robert Smithson. *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*, 1967.

reconhece o mais natural *território do olvido*, uma paisagem que adotou o caráter de uma nova natureza entrópica. No *Tour*, a descrição do território não leva a considerações de tipo ecológico-ambiental sobre a destruição do rio ou sobre descargas industriais que tornam a água putrefata; há um equilíbrio sutil entre a renúncia à denúncia e a renúncia à contemplação. O juízo é exclusivamente estético, não é ético e nunca é estático. Não há deleite algum, nenhuma satisfação e nenhuma participação emotiva em atravessar a natureza dos subúrbios. O discurso parte de uma aceitação da realidade tal como se apresenta e prossegue num plano de reflexão geral em que Passaic se torna o emblema da periferia do mundo ocidental, o lugar do resíduo e da produção de uma nova paisagem feita de dejetos e de desconcertos. Os monumentos não são *admoestações*, mas elementos naturais que são parte integrante dessa nova paisagem, presenças que vivem imersas em um território entrópico: criam-no, transformam-no e o destroem, são monumentos autogerados pela paisagem, feridas que o homem impôs à natureza e que a natureza reabsorveu transformando o seu sentido, aceitando-as numa nova natureza e numa nova estética. Segundo Smithson, a nova paisagem que se revela nos subúrbios precisa de uma nova disciplina capaz de captar o significado da transformação e da mutação do natural para o artificial e vice-versa: "Habitamos em estruturas definidas, estamos rodeados por sistemas de referência – mas a natureza os desmantela, remete-os a um estado anterior de não integridade. Hoje, os artistas começam a dar-se conta do caráter fortemente evanescente dessa desintegração progressiva das estruturas. Claude Lévi-Strauss propôs a elaboração de uma nova disciplina, 'a entropologia'. O artista e a crítica artística devem orientar os seus esforços no mesmo sentido".<sup>36</sup> James Lingwood retoma esse trecho de Smithson e explica: "Segundo Lévi-Strauss, quanto mais complexa é a organização de uma sociedade, maior é a quantidade de entropia produzida. Quanto mais elaborada for uma estrutura, mais marcada pela desintegração será. Assim, as sociedades primitivas ou 'frias' (cujo funcionamento, segundo Lévi-Strauss, lembra o de um mecanismo pendular) produzem muito pouca entropia; ao passo que as sociedades 'quentes' (que se assemelham a um motor à explosão)

geram uma quantidade enorme dela. Os Estados Unidos, a mais desenvolvida das máquinas quentes, geram, portanto, a maior parte da desordem. Imerso nas suas paisagens em plena desagregação, Smithson torna-se o artista-entropólogo da sua época".<sup>37</sup>

Portanto, 1967 é o ano do caminhar: na Inglaterra e nos Estados Unidos, realizam-se *A Line Made by Walking* e *A Tour of the Monuments of Passaic*, dois percursos que, de modos diversos, influenciam fortemente a geração seguinte. Um ano depois da publicação do relato de Tony Smith, aquela experiência inefável e estranha no campo da arte fora praticada, representada e teorizada pelos artistas que encontraram tanto o seu arquétipo na arte primitiva como as suas possibilidades expressivas na cidade contemporânea. Os percursos de Long penetram na natureza não contaminada, onde o tempo parou em um estado arcaico. Por dizê-lo com Lévi-Strauss, Long atravessa os "territórios frios", revive uma espacialidade neolítica em busca das origens da arte e as percorre de trás para frente, desde a ereção do menir até os primeiros rastos do percurso. Smithson, por sua vez, lança-se a explorar os "territórios quentes", as paisagens industriais, os territórios desconcertados pela natureza ou pelo homem, as áreas abandonadas dedicadas ao olvido da paisagem entrópica. Um território em que se percebe o caráter transitório da matéria, do tempo e do espaço, em que a natureza reencontra uma nova *wilderness*, um estado selvagem híbrido e ambíguo, antropizado, e que, por isso, escapa ao controle do homem para ser reabsorvido pela natureza.

- 1 Gilles Tiberghien, autor do prefácio do presente livro, enfrentou o tema do caminhar na história da *land art* em diversos textos: *Land Art*. Paris, Carré, 1993; "Sculptures inorganiques", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 39, 1992; *Le principe de l'axolotl & suppléments*. Estrasburgo, Crestet centre d'art, 1998; *Nature, art et paysage*. Paris, Actes Sud / École nationale supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001; "Hodologique", In AA.VV. *Cheminements, Les Carnets du Paysage*, n. 11, Actes-Sud/Ensp, Paris, 2004, pp. 6-25. Sobre o mesmo tema, vejamos também Penders, A.-F. *Em Chemin, le Land Art*. Bruxelas, La lettre volée, 1999; Besse, J.-M. "Quatre notes conjointes sur l'introduction de l'hodologie dans la pensée contemporaine", In AA.VV. *Cheminements*, cit., pp. 26-33.
- 2 Wagstaff, S. "Talking with Tony Smith", *Artforum*, dezembro de 1966, republicado em Battcock, G. (org.). *Minimal Art, a Critical Anthology*, New York, Dutton & Co., 1968, p. 381. No tocante à polêmica havida em *Artforum* após a publicação do artigo citado e um quadro aprofundado sobre o panorama artístico daquele momento, cf. Tiberghien. *Land Art*, cit., pp. 29-40; Krauss, R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1981. Sobre Tony Smith, cf. Lippard, L. *Tony Smith*. Londres, Thames and Hudson, 1972; Criqui, J.-P. "Tric-trac pour Tony Smith", *Artstudio*, n. 6, 1987; *Idem*. "T. Smith: Dédale, architecte et sculpteur", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 286, 1993.
- 3 A referência é a "When Attitudes Became Form", título da famosa mostra apresentada no Kunsthalle de Berna, em 1969, cujo curador foi Harald Szeemann.
- 4 Tuchman, Ph. "Entretien avec Carl Andre", In *Art Minimal II*. Bordéus, CAPC, 1987, p. 3.
- 5 Gintz, C. "Richard Long, la vision, le paysage, le temps", *Art Press*, n. 104, pp. 5-7, junho de 1986.
- 6 Fried, M. "Art and Objecthood", *Artforum*, junho de 1967, republicado em Battcock (org.). *Minimal Art*, cit., p. 116. Aqui Fried revisita as teses do crítico modernista Clement Greenberg, segundo o qual "toda arte deve determinar, por meio de operações que lhe são próprias, o efeito que lhe pertence exclusivamente" (Greenberg, C. "Modernist Painting", In *Art Yearbook*, n. 4, 1963, republicado em Battcock, G. [org.]. *The New Art*. Nova York, Dutton, 1966, pp. 101-102). Sobre a polêmica em questão, veja-se Tiberghien. *Land Art*, cit., p. 39: "Poderíamos chamar essa ausência de objeto de uma ausência *continuada*, como Descartes falava de *criação continuada* para explicar que o tempo, sustentado em Deus, persiste no seu ser *instante* após *instante*. O objeto, a estrada, a paisagem, a extensão são continuamente *reposicionados*. Não são os objetos enquanto tais que contam na visão noturna de Smith, mas o fato de que havia objetos, a simples existência dessa qualidade genérica que caracteriza todos os objetos, quaisquer que sejam, aquilo que a língua inglesa simplesmente chama *objecthood*, e que na falta de um termo adequado traduzimos em francês como *objectité* (objetidade). O permanente escapamento do objeto, eis a teatralidade".

- <sup>7</sup> Krauss, R. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1985.
- <sup>8</sup> Ibid.
- <sup>9</sup> Ibid.
- <sup>10</sup> Esta e as citações sucessivas foram extraídas de Tiberghien. *Sculptures inorganiques*, cit., pp. 98-115, inclusive as que fazem referência à *Estética* de Hegel na tradução de Derrida, J. *Hegel et la pensée moderne*. Paris, PUF, 1970.
- <sup>11</sup> Sobre a relação entre *land art* e a arte neolítica, cf. Lippard, L. *Overlay, Contemporary Art and the Art of Prehistory*. Nova York, Pantheon Books, 1983; Varnedoe, K. "Contemporary explorations", In Rubín, W. (org.). *Primitivism in 20<sup>th</sup> Century Art*. Nova York, MoMA, 1985; White, K. "L'art de la terre", *Ligeia*, pp. 11-12, 1992.
- <sup>12</sup> Fuchs, R. H. *Richard Long*. Londres, Nova York, Thames and Hudson, 1986.
- <sup>13</sup> Long, R. *Sur la Route*, G. Tosatto (org.). Rochechouart, Musée départemental de Rochechouart, 1990. Sobre Richard Long cf. Poinot, J.-M. "Richard Long. Construire le Paysage", *Art Presse*, novembro de 1981; Meneguzzo, M. *Il luogo buono: Richard Long*. Milano, Pac, 1985; Long, R. *Piedras*. Madri, Ministerio de Cultura, 1986; *Idem. Walking in Circles*, com contribuições de A. Seymour e H. Fulton. Nova York, Braziller, 1991; Codognato, M. *Richard Long*. Milão, Electa, 1994.
- <sup>14</sup> Fulton, H. "Old Muddy", In Long. *Walking in Circles*, cit.
- <sup>15</sup> Sobre as diversas formas de caminhar de Long e de Fulton, veja-se White. *L'art de la terre*, cit., pp. 71-79.
- <sup>16</sup> Ibid.
- <sup>17</sup> Ibid.
- <sup>18</sup> Gintz. "Richard Long...", cit., pp. 5-7.
- <sup>19</sup> Tiberghien (*Land Art*, cit., p. 102) faz notar como "durante as suas viagens Long adapta as suas intermináveis caminhadas à natureza, conferindo a esta uma dimensão fisicamente inteligível. *Agrimensurando* os campos, os desertos e as montanhas, proporciona-lhes uma nova configuração, transforma-os em *lugares* (deste ponto de vista, é emblemática a fotografia de Richard Long no livro de Rudi Fuchs, junto à do *Long Man of Willington*, a silhueta gigantesca de um agrimensor desenhada no solo com gesso entre os séculos I e II da nossa era)". A relação entre as obras de Long e as grandes figuras gravadas nas montanhas inglesas fica explícita no percurso *A Six Day Walk over All Roads, Lanes and Double*

*Tracks inside an Aix-Miles-Wide Circle Centered on The Giant of Cerne Abbas*, 1975, uma caminhada de seis dias por todas as estradas, caminhos vicinais e sendeiros postos dentro de um círculo desenhado sobre o mapa, apontando o compasso para o Grande Gigante de Cernes Abbas. Long retoma a tradição milenar inglesa que utilizava o terreno como uma grande tela, um suporte sobre o qual desenhar mensagens talvez dirigidas a espectadores extraterrestres. O Gigante ao redor do qual Long caminha quase ritualmente é uma das grandes figuras gravadas no terreno que, junto com *The White Horse of Uffington* e *The Long Man of Willington*, ainda é um dos maiores mistérios da cultura inglesa.

- <sup>20</sup> Literalmente, “as caminhadas são como as nuvens. Vêm e vão”. Trata-se de uma das sentenças mais célebres do artista. Sobre Hamish Fulton cf. Turner, P. “An Interview with Harmish Fulton”, In Adams, R. *Landscape Theory*. Nova York, Lustrum Press, 1980; “An Interview with Hamish Fulton”, In *Common Ground: Five Artists in the Florida Landscape*. Sarasota, Ringling Museum of Art, 1982; Fulton, H. *Camp Fire*. Eindhoven, Stedelijk Van Abdemuseum, 1985; *Idem*. *One Hundred Walks*. Haia, Haags Gementemuseum, 1991; *Idem*. *Walking beside the River Vechte*. Nordhorn, Städtische Galerie Nordhorn, 1998.
- <sup>21</sup> “Um rosário é um mapa, um programa de computador é um mapa [...] Feito um mapa, podemos buscar a nossa vida de um lugar a outro, tanto na natureza como na mente, não só uma vez, mas para sempre. O mapa registra os percursos visíveis e invisíveis criados por diversos tipos de rastros. Long usou a ideia arquetípica de mapa para combinar o seu prazer natural pela exploração do mundo com a compreensão da sua função na arte” (Seymour, A., In Long. *Walking in Circles*, cit.). Sobre a relação entre arte e cartografia, recorde-se a famosa mostra *Cartes et figures de la Terre*. Paris, catálogo do Centre Georges Pompidou / Cci, 1980, cuja resenha de Calvino, I. “Il viandante nella mappa” está recolhida em *Idem*. *Collezione di sabbia*. Milão, Garzanti, 1984, pp. 23-24. Veja-se também Calabrese, O., Giovannoli, R. e Pezzini, I. (orgs.). *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*. Milão, Electa, 1983; Brayer, M.-A. “Mesures d’une fiction picturale: la carte de géographie”, *Exposé*, n. 2, 1995; *Idem* (org.). *Cartographiques*, Atti del convegno dell’Académie de France (Roma, 19-20 de maio de 1995). Paris, Rnm, 1996; Besse, J.-M. *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*. Arles, Actes Sud, 2000; *Idem*. *Face au monde. Atlas, jardins, georamas*. Paris, Desclée de Brouwer, 2003.
- <sup>22</sup> Smithson, R. “Letter to the Editor”, *Artforum*, outubro de 1967, republicado em N. Holt (org.). *The Writings of Robert Smithson*. Nova York, New York University Press, 1979 e em Smithson, R. *The Collected Writings*. Organização de J. Flam. Berkeley-Londres, University of California Press, 1996, pp. 66-67.
- <sup>23</sup> *Idem*. “Towards the Development of an Air Terminal Site”, *Artforum*, junho de 1967, republicado em *Idem*. *The Collected Writings*, cit., p. 60. Trata-se do artigo sobre o projeto que Smithson conduzia como artista associado no escritório de arquitetura Tippets-Abbett-McCarthy-Stratton para o aeroporto de Dallas-Forth Worth.

- <sup>24</sup> Idem. "Aerial Art", *Studio International*, fevereiro-abril de 1969, republicado em Idem. *The Collected Writings*, cit., p. 116.
- <sup>25</sup> Idem. "Towards", cit., p. 60.
- <sup>26</sup> Idem. "The Monuments of Passaic", *Artforum*, dezembro de 1967, republicado com o título "A Tour of the Monuments of Passaic", In Idem. *The Collected Writings*, cit., pp. 66-67. Veja-se também Criqui, J.-P. "Ruines à l'envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, 1993; Smithson, R. *Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Marselha, catálogo da mostra organizada por M. Gilchrist e M.-S. Boulan, Musée de Marseille, Réunion del Musées Nationaux, 1994; Shapiro, G. *Earthwards. Robert Smithson and Art after Babel*. Berkeley, Londres, University of California Press, 1995.
- <sup>27</sup> O texto do convite foi publicado com o título "See the Monuments of Passaic, New Jersey", In Smithson. *The Collected Writings*, cit., p. 356.
- <sup>28</sup> Sobre este tema veja-se Cummins, L. "La dialectique site/non-site. Une utopie cartographique", *Parachute*, n. 68, pp. 45-46, 1992.
- <sup>29</sup> Nesta dupla imagem, Cummins encontra refletida a atopicidade típica da intervenção de todos os artistas da *land art*: "A estratégia da sequência narrativa instaura uma descrição de um lugar que se revela como se fosse um lugar imaginário, um não lugar, e como um par sem modelo [...] O espaço 'real' não é mais originário do seu par cartográfico [...] é a primeira vez que o próprio lugar se encontra investido da sua representação icônica, que o próprio espaço é um ícone sem modelo [...] poderíamos dizer que Smithson – e, com ele, todos os artistas da *land art* – transformou o espaço geográfico em espaço cartográfico, em superfície de escrita" (ibid., p. 46).
- <sup>30</sup> Larson, K. "Les excursions géologiques de Robert Smithson", In Smithson. *Une rétrospective*, cit., p. 40.
- <sup>31</sup> Smithson, R. "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", *Artforum*, setembro de 1968, republicado em Idem. *The Collected Writings*, cit., p. 100.
- <sup>32</sup> Hindry, A. "La légèreté de l'être selon Richard Long", *Artstudio*, outono de 1988, p. 130.
- <sup>33</sup> Na verdade, o preconceito inicial de Hamish Fulton em relação ao espaço urbano mudou muito nos últimos anos. Recentemente, enfrentamos juntos este tema e ele referiu-me muitas experiências quase coreográficas que realizou em diversas cidades e que estão contadas em Fulton, H. *Keep Moving*. Milão, Charta, 2005.
- <sup>34</sup> Smithson, R. "Entropy and the New Monuments", *Artforum*, junho de 1966, republicado em Idem. *The Collected Writings*, cit., pp. 10-23.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Idem. *Art Through the Camera's Eye*, 1971, publicado em Idem. *The Collected Writings*, cit., p. 375.

<sup>37</sup> Lingwood, J. "L'entropologue", In Smithson. *Une rétrospective*, cit., p. 29. Lingwood detém-se numa importante viagem de Smithson a Yucatán, onde explorou os escombros do Hotel Palenque, "em que faz uma paródia – como no *Tour of the Monuments of Passaic* – dos acompanhantes das viagens organizadas. Para ele, o fascínio do hotel reside na ausência de um itinerário interno lógico: trata-se, ao mesmo tempo, de um canteiro de obras e de uma ruína contemporânea, de um lugar em curso de redistribuição que já se funde com um passado. Um lugar desprovido da lógica do centro".

# IV. TRANSURBÂNCIA

## COM OS PÉS DESCALÇOS NO CAOS

Nos mesmos anos em que Smithson vagava pelos espaços vazios das periferias estadunidenses, os arquitetos tentavam compreender aquilo que crescia espontaneamente no território sob os seus olhares incrédulos.<sup>1</sup> Deixadas de lado as análises sobre os centros históricos, sobre as relações tipomorfológicas e sobre os traçados urbanos, os arquitetos perceberam que, ao seu redor, estava acontecendo algo a que se tinham recusado olhar e que não se encaixava nas suas categorias interpretativas. Não conseguiam explicar como era possível que uma espécie de *câncer* tivesse atacado a cidade e estivesse destruindo-a. Ao redor da cidade, nascera uma coisa que não era cidade, e que não hesitavam definir como “não cidade” ou “caos urbano”, uma desordem geral dentro da qual só era possível compreender fragmentos de ordem justapostos casualmente sobre o território. Alguns desses fragmentos foram construídos pelos arquitetos, outros eram obra dos especuladores, outros ainda eram intervenções provenientes de escalas regionais, nacionais, multinacionais. O ponto de vista a partir do qual se olhava para esse tipo de cidade caótica estava situado dentro da cidade histórica. A partir dessa posição, os arquitetos punham-se diante dessa *coisa* tal como faz o médico com o paciente: era preciso *curar o câncer*, voltar a pôr ordem, tudo aquilo não podia ser aceito, era preciso intervir, requalificar, dar-lhe *qualidade*. Então, percebeu-se que – ali mesmo, ao lado, na “periferia” – havia grandes vazios que não eram mais utilizados e que podiam prestar-se à grande operação de cirurgia territorial. Dada a amplitude da sua escala, foram denominados *vazios urbanos*.

O projeto devia ocupar-se dessas áreas e levar novas porções de ordem ao caos da periferia: religar e remendar os fragmentos, *saturar e suturar* os vazios com novas formas de ordem, muitas vezes extraídas da *qualidade* da cidade histórica. Ainda hoje, muitos arquitetos inter-vêm no câncer da periferia com essas intenções e dessas formas.

Com o apagar dessas certezas positivistas, o debate sobre a cidade contemporânea suscitou outras categorias interpretativas. Procurou-se ver o que estava acontecendo efetivamente e perguntar por quê. Um primeiro passo foi compreender que esse sistema de desmoronamento se estendia muito além dos limites daquela que se imaginava ser a cidade e que formava um verdadeiro e próprio sistema territorial, "a cidade difusa".<sup>2</sup> Um sistema de assentamento suburbano de baixa densidade que se estendia formando tecidos descontínuos e expandidos em grandes áreas territoriais. Os habitantes dessa cidade, os "difusos", eram pessoas que viviam à margem das mais elementares regras civis e urbanas, habitavam unicamente os espaços privados da casa e do automóvel e concebiam como espaços públicos somente os centros de comércio, os restaurantes de estrada, os postos de gasolina e as estações ferroviárias, destruíam todo espaço projetado para a sua vida social. Os novos bárbaros que tinham invadido a cidade queriam transformá-la na Patópolis Global, que vive nas casinhas unifamiliares e que prolonga o próprio hábitat pelas autoestradas reais e pelas redes virtuais da internet.<sup>3</sup>

Observando esse novo território crescido em todas as partes, com diversas declinações locais, evidenciou-se cada vez mais que além das novas manufaturas da edificação anônima havia uma presença que, após ter sido o pano de fundo por tanto tempo, tornava-se cada vez mais protagonista da paisagem urbana: essa presença era o *vazio*. O modelo da cidade difusa descrevia efetivamente aquilo que se formara espontaneamente em torno das nossas cidades, mas ainda analisava o território a partir dos cheios e não o observava de dentro dos vazios. Com efeito, os difusos não frequentam apenas casas, autoestradas, redes informáticas e restaurantes de estrada, mas também os vazios que não foram inseridos no sistema. Efetivamente, os espaços vazios dão as costas à cidade para organizar para si uma vida autônoma e paralela, mas são habitados. É lá que os difusos

vão cultivar a horta ilegal, levar o cachorro, fazer um piquenique, fazer amor e buscar atalhos para passarem de uma estrutura urbana a outra. É lá que os seus filhos vão buscar espaços de liberdade e de socialização. Além dos sistemas de assentamento, dos traçados, das ruas e das casas, existe uma enorme quantidade de espaços vazios que compõem o pano de fundo sobre o qual a cidade se autodefini-ne. São diferentes dos espaços vazios tradicionalmente entendidos como espaços públicos – praças, bulevares, jardins, parques – e formam uma enorme porção de território não construído, utilizada e vivida de modos infinitos e que às vezes resulta absolutamente impenetrável. Os vazios são parte fundamental do sistema urbano e são espaços que habitam a cidade de modo nômade, deslocam-se sempre que o poder tenta impor uma nova ordem. São realidades crescidas fora e contra aquele projeto moderno que ainda é incapaz de reconhecer os seus valores e, por isso, de associar-se a eles.

## O ARQUIPÉLAGO FRACTAL

Ao observar a foto aérea de uma cidade qualquer para além dos seus muros, a imagem que logo vem à mente é a de um tecido orgânico, de uma forma filamentosa que se aglomera em grânulos mais ou menos densos. No centro, a matéria é relativamente compacta, ao passo que em direção ao exterior expelle ilhas desprendidas do restante do construído. Quando crescem, essas ilhas transformam-se em centros muitas vezes equivalentes ao centro originário e vão formar um grande sistema policêntrico. O resultado é um desenho "com a forma de arquipélago": um conjunto de ilhas construídas que flutuam num grande mar vazio, em que as águas formam um fluido contínuo que penetra nos cheios, ramificando-se pelas várias escalas até os menores interstícios abandonados entre as porções de cidade construída. Não é só então que existem em todas as partes grandes porções de território vazio, mas estas estão ligadas por muitos vazios de escala diversa e de diversa natureza que vão constituir um sistema ramificado que permite ligar entre si as grandes áreas que foram definidas como os "vazios urbanos".

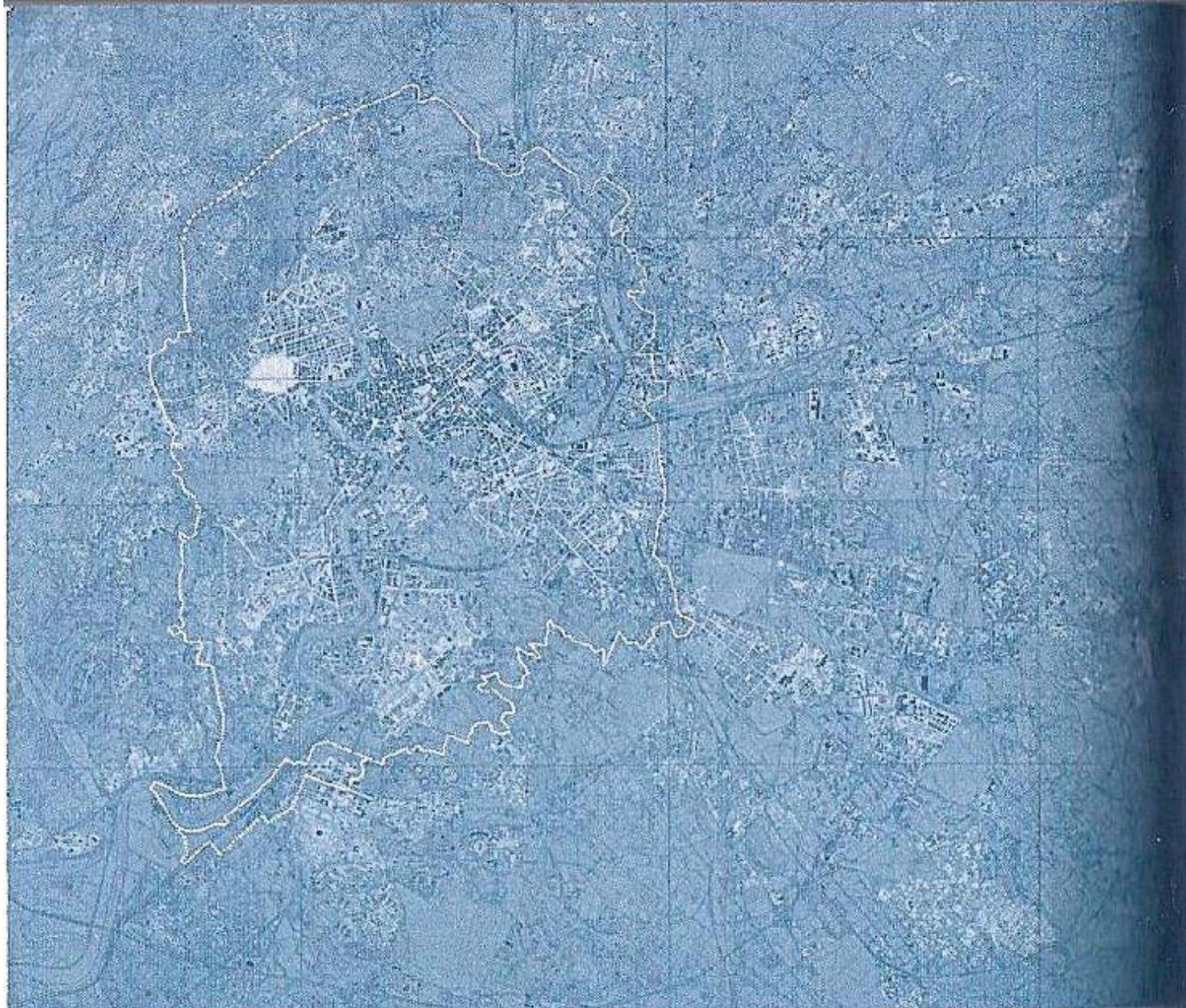
Não obstante a sua figura informe, na realidade, o desenho da cidade que se obtém separando os cheios dos vazios pode ser re-lido como *forma* pelas geometrias complexas, que são usadas precisamente para descrever aqueles sistemas que autodefinem a sua estrutura e que se apresentam como aglomerados de matéria *sem forma*.<sup>4</sup> Se se aceita o fato de que a cidade se desenvolve por meio de uma dinâmica natural similar à das nuvens ou das galáxias, compreende-se como ela é dificilmente programável e previsível, em razão da quantidade de forças e de variáveis que entram em jogo. Mas, observando o processo de crescimento, vê-se como as ilhas, ao se expandir, deixam no seu interior áreas vazias e desenhavam figuras com bordas irregulares, que apresentam a característica de autossimilaridade, uma propriedade intrínseca das estruturas fractais: em diferentes escalas, podem-se observar os mesmos fenômenos, como a distribuição irregular dos cheios, a continuidade dos vazios e a borda irregular que permite que o vazio penetre nos cheios. Pela sua natureza, esse sistema não tende apenas a saturar-se, preenchendo os espaços que continuam vazios, mas também a expandir-se, deixando no seu interior um sistema de vazios. Enquanto o centro originário tem menos *probabilidade* de desenvolver-se e muda mais lentamente, nas margens do sistema as transformações são mais prováveis e mais velozes. Isto é, nas margens encontram-se aquelas paisagens que Lévi-Strauss definiria *quentes* e que Robert Smithson definiria *entrópicas*. O espaço-tempo urbano tem diversas velocidades: desde o estancamento dos centros à transformação contínua das margens. No centro, o tempo parou, as transformações congelaram-se e, quando ocorrem, são de tal modo evidentes que não escondem imprevisto algum: desenvolvem-se sob estrita vigilância, sob o vigilante controle da cidade. Encontramos nas margens um certo dinamismo e podemos observar o devir de um organismo vital que se transforma, deixando ao seu redor e no seu interior partes inteiras de território ao abandono e mais dificilmente controláveis.

É importante sublinhar o caráter autorrepresentativo da forma de arquipélago fractal: a nossa civilização construiu-a sozinha para definir a própria imagem independentemente das teorias dos arquitetos e dos urbanistas. Os espaços vazios que determinam a sua figura são

os lugares que, mais do que qualquer outro, representam a nossa civilização no seu devir inconsciente e múltiplo. Essas *amnésias urbanas* não estão apenas à espera de ser *preenchidas de coisas*, mas são espaços vivos a ser preenchidos de significados. Portanto, não se trata de uma não cidade a ser transformada em cidade, mas de uma cidade paralela com dinâmicas e estruturas próprias que ainda devem ser compreendidas.

Como vimos, a cidade pode ser descrita do ponto de vista estético-geométrico, mas também do ponto de vista estético-experencial. Para reconhecer uma geografia dentro do suposto caos das periferias, pode-se tentar entrar em relação com ele utilizando a forma estética do percurso errático. O que se descobre é um complexo sistema de espaços públicos que podem ser atravessados sem solução de continuidade.<sup>5</sup> Os vazios do arquipélago constituem o último lugar em que é possível perder-se dentro da cidade, o último lugar em que se pode sentir-se fora do controle e em espaços dilatados e estranhos, um parque espontâneo que não é nem a reproposição ambientalista de uma falsa natureza rústica nem a exploração consumista do tempo livre. São um espaço público de vocação nômade, que vive e se transforma tão velozmente que, de fato, supera o ritmo de projeção das administrações.

Se se escala um muro e se penetra a pé nessas zonas, encontra-se imerso naquele líquido amniótico do qual tirava linfa vital o inconsciente da cidade descrito pelos surrealistas. A imagem líquida do arquipélago permite que se veja a imensidão do mar vazio, mas também aquilo que está submerso, aquilo que se encontra no fundo, em diversas profundidades, sob a superfície da água. Ao imergir no sistema dos vazios e começar a percorrê-lo nas suas enseadas capilares, compreende-se como aquilo que até agora chamamos vazio não é tão vazio como parece e que, na verdade, apresenta diversas identidades. O mar é formado por diversos mares, por um conjunto de territórios heterogêneos colocados um ao lado do outro. Esses mares, se são enfrentados com uma certa predisposição de ultrapassar os seus confins e de penetrar na zona, revelam-se inteiramente navegáveis, tanto que, seguindo os sendeiros muitas vezes já traçados pelos habitantes, chega-se a fazer o percurso da cidade



Cartografia do percurso.

## **“Stalker através dos Territórios Atuais”, Roma, 5-8 de outubro de 1995**

Comunicado de imprensa

“Mas lá onde há perigo, cresce também aquilo que salva.”

Hölderlin

Quinta-feira, 5 de outubro de 1995, às 10 horas, um núcleo de pesquisadores do laboratório Stalker partirá da estação inativa de Vigna Clara para inaugurar um primeiro itinerário através dos Territórios Atuais. Os cerca de 15 pesquisadores realizarão um percurso, ainda inédito, que se desenrolará circularmente nas áreas intersticiais da cidade compreendidas entre o anel ferroviário e o cordão circular.

Para a realização de todo o itinerário inaugural está prevista uma viagem a pé de cinco dias durante os quais se percorrerão cerca de 60 km. Os Territórios Atuais, uma vez inaugurados, constituirão o espaço cidadão onde exploradores, artistas e pesquisadores de todo o mundo poderão realizar os seus próprios percursos experimentais de pesquisa para além dos confins do cotidiano.

Serão atravessados: o vale do Tibre; as áreas SDO; os vales da Caffarella; o fosso de Tor Carbone; as Tre Fontane; Pian Due Torri; o vale dei Casali; Vale Aurélia; para depois voltar, através de um túnel descuidado, ao longo de 4 km, à estação de Vigna Clara.

Vai-se à descoberta de um sistema territorial difuso, indefinido e metamórfico dentro do perímetro urbano, feito de áreas descuidadas e de bosques, fossos, campos cultivados e campinas, ruínas, fortes, vilarejos e torres medievais, assentamentos ilegais, centrais elétricas, antenas, aquedutos e cisternas de água, trevos de autoestradas e túneis ferroviários; dominados pelos contornos dos monumentais complexos de edificação popular ali fincados e pelas compactas paredes da cidade construída que determinam os seus limites. Espaços fascinantes, muitas vezes desprovidos de toda representação, através dos quais pretendemos traçar um primeiro percurso unitário de conexão, para reconhecer o seu direito à existência, reivindicando para esses lugares uma autonomia de desenvolvimento, rejeitando a expansão do construído e as regras econômicas banalizadoras, a fim de assegurar a sua índole indefinida e metamórfica, apta ao jogo, à arte e à busca através da disposição à viagem e à escuta, próprias, desde sempre, das sociedades nômades, para estabelecer novas e diversas relações com a natureza e entre os homens.

Pretende-se traçar uma rede de percursos nos Territórios Atuais, portas de acesso, estações de troca, por meio das quais se penetre na realidade mutante do pensamento e do território, até agora inacessível, mas, ao mesmo tempo, alimentada por uma incrível quantidade de resíduos materiais, imateriais e humanos. Entre esses resíduos germinam novas formas de vida, novos espaços, efetivamente virgens, dos quais queremos entender o sentido e as possibilidades de evolução. É uma operação que necessita da reformulação das categorias por meio das quais proceder à descrição e à intervenção nesses lugares, cuja inteligibilidade se perdeu. Experimentar novas formas cognitivas por meio da reintegração dos percursos de pesquisa da arte e da ciência, para a descoberta de inéditos ecossistemas que recomponham a laceração entre o homem e o próprio ambiente, cuja realização volte a ser a expressão natural das relações que aí têm lugar.

sem entrar nela. A cidade revela-se um espaço do *estar* inteiramente atravessado pelos territórios do *ir*.

## ZONZO

Em italiano, *andare a Zonzo* significa “perder tempo vagando sem objetivo”.<sup>6</sup> É um modo de dizer cuja origem é desconhecida, mas que se inscreve perfeitamente na cidade passeada pelos *flâneurs*, nas ruas em que vagavam os artistas das vanguardas dos anos vinte e nos lugares a que iam à deriva os jovens letristas do pós-guerra. Hoje, Zonzo mudou profundamente, ao seu redor cresceu uma nova cidade formada por diversas cidades atravessadas pelos mares do vazio. Quando se ia a Zonzo no início do século passado, sempre se sabia que se estava em direção ao centro ou em direção à periferia. Se imaginássemos caminhar seccionando a Zonzo de ontem em linha reta do centro para a periferia, então os nossos pés encontrariam primeiro as zonas mais densas do centro, depois as mais rarefeitas dos pequenos edifícios e das viletas, depois os subúrbios, depois as zonas industriais, para depois chegar ao campo. Nesse ponto, talvez pudéssemos chegar a um mirante e observar o panorama: uma imagem unitária tranquilizante sobre a cidade e sobre o campo ao redor.

Percorrendo hoje a mesma seção, caminhando pela mesma rota, a sequência dos espaços não é mais tão simples. Os nossos pés encontrariam uma série de interrupções e de retomadas, fragmentos de cidade construída e de zonas não construídas que se alternam reciprocamente numa contínua paisagem do cheio ao vazio. **Aquela que acreditávamos ser uma cidade compacta revela-se cheia de buracos muitas vezes habitados por culturas diversas.** Se nos perdêssemos, não saberíamos dirigir-nos nem a um *fora* nem a um *dentro*. E se ainda conseguíssemos alcançar um lugar alto a partir do qual observar o panorama, esse ponto de vista já não seria muito tranquilizante, seria difícil reconhecer nesse estranho magma uma cidade com um centro e uma periferia. Pelo contrário, nos encontraríamos frente a uma espécie de pele de leopardo, com manchas vazias

dentro da cidade construída e com manchas cheias bem no meio do campo. Hoje, perder-se fora dos muros de Zonzo é uma experiência muito diferente, mas acreditamos que as modalidades e as categorias postas à disposição das experiências artísticas que analisamos podem ajudar a compreendê-la e a transformá-la sem apagar a sua identidade.

O dadá descobrira no coração turístico de Zonzo a existência de uma cidade banal e do cotidiano onde descobrir continuamente relações inesperadas; com uma ação de atribuição de valor estético, o *ready-made urbano* revelara a existência de uma cidade que se opunha tanto às utopias hipertecnológicas da cidade futurista como à cidade pseudocultural do turismo. Compreendera que o sistema espetacular da indústria do turismo teria transformado a cidade em uma simulação de si mesma, e, por isso, quisera mostrar o seu nada, revelar o seu vazio cultural, exaltar a ausência de todo significado nela e a sua banalidade. Os surrealistas intuíram que havia algo que se escondia no vazio indicado pelo dadá e compreenderam que podia ser preenchido de valores. Deambulando pelos lugares banais de Zonzo, definiram esse vazio como a *cidade inconsciente*: um grande mar em cujo líquido amniótico se encontra o suprimido urbano, territórios não indagados e que se apresentam densos de continuidades descobertas. Os resíduos e a ausência de controle produziram dentro de Zonzo lugares estranhos e espontâneos que podiam ser analisados como a psique humana; e os situacionistas, através da psio-geografia, propuseram um instrumento com o qual investigá-la. A cidade surrealista-situacionista é um organismo vivente e empático dotado de um inconsciente próprio, possui espaços que escapam ao projeto moderno e que vivem e se transformam independentemente das vontades dos urbanistas e muitas vezes até mesmo dos habitantes. A *dérive* permitia que se pilotasse dentro desse mar e que se dirigisse o ponto de vista não ao acaso, mas àquelas zonas que mais pareciam propor-se como um *alhures* capaz de pôr em crise a sociedade do espetáculo. Nas cidades burguesas do pós-guerra, os situacionistas procuravam os lugares não frequentados pela cultura dominante e fora dos itinerários turísticos: bairros operários fora de mão e lugares em que uma grande multidão de pessoas vivia fora

dos olhares da sociedade, à espera de uma revolução que nunca chegou. Os conceitos de psicogeografia, deriva e urbanismo unitário, uma vez ajustados aos valores do universo nômade, tinham produzido a cidade em trânsito permanente de Constant, uma cidade que queria opor-se à natureza sedentária de Zonzo.

New Babylon era um sistema de enormes corredores vazios que se estendiam sobre o território, permitindo o migrar contínuo das populações multiculturais da nova Babilônia. Corredores vazios para a errância nômade substituíam a cidade consolidada sobrepondo-se como uma teia de aranha informe, contínua e comunicante, em que se vivia indo à aventura. Se hoje alguém se aventura pelas dobras vazias de Zonzo, tem a impressão de que New Babylon tornou-se realidade. Os mares de Zonzo apresentam-se como uma New Babylon desprovida de todo aspecto megaestrutural e hipertecnológico. São espaços vazios como os desertos, mas que, tal como os desertos, não são tão vazios, mas cidades. São corredores vazios que penetram a cidade consolidada, mostrando a estranha índole de uma cidade nômade que vive dentro da cidade sedentária. New Babylon vive nas amnésias da cidade contemporânea como um enorme sistema desértico prestes a ser habitado pela transurbância nômade. É uma sequência de setores ligados, não mais elevados pelo terreno, mas imersos na cidade. Entre as dobras de Zonzo, cresceram espaços em trânsito, territórios em transformação contínua tanto no tempo como no espaço, mares percorridos por multidões de estrangeiros que se escondem na cidade. Aqui se desenvolvem novos comportamentos, novos modos de morar, novos espaços de liberdade. A cidade nômade vive em osmose com a cidade sedentária, nutre-se dos seus resíduos, oferecendo em troca a própria presença como nova natureza, é um futuro abandonado produzido espontaneamente pela entropia da cidade. New Babylon emigrou, já deixou a periferia de Passaic, atravessou os oceanos e alcançou territórios culturalmente longínquos, antigos, suscitando interessantes problemas de identidade. Aventurar-se em New Babylon pode ser um método útil para ler e transformar aquelas zonas de Zonzo que nos últimos anos criaram dificuldades para o projeto arquitetônico e urbanístico. Graças também aos artistas que a percorreram, hoje

## TRANSURBÂNCIA

165

essa cidade tornou-se visível e se apresenta como um dos mais importantes problemas irresolutos da cultura arquitetônica. Projetar uma cidade nômade parece ser uma contradição em termos. Talvez se devesse fazê-lo à maneira dos neobabilonenses: transformá-la ludicamente desde dentro, modificá-la durante a viagem, voltar a dar vida à primitiva atitude, ao jogo das relações que permitiram que Abel habitasse o mundo.

Boa transurbância.

- <sup>1</sup> Recordem-se dois textos fundamentais: Venturi, R., Scott Brown, D. e Izenour, S. *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1972; Linch, K. *The Image of the City*. Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1960. Os estudos de Venturi e Scott Brown sobre a iconografia comercial do espaço público são os primeiros a abandonar as modalidades tradicionais da análise urbana: "A projeção ortogonal reproduz com dificuldade a essência simbólica do Stardust de Las Vegas, e embora essa insígnia tenha as dimensões de um todo isolado e um enorme impacto visual *in situ*, ela não deixaria rasto nos mapas de um plano detalhado" (Scott Brown, D. "Learning from Pop", *Casabella*, pp. 359-360, 1971). Na verdade, esses estudos detinham-se sobretudo nos aspectos simbólicos e comunicativos da arquitetura, ao passo que os vazios que circundam as *strips* e as zonas marginais que rodeiam as arquiteturas analisadas ainda surgem nos mapas como ausências, como espaços em branco. E continua a haver zonas brancas também nos mapas desenhados pelos habitantes entrevistados por Kevin Linch, que nota como nas suas respostas é evidente a dificuldade de reunir numa figura mental os espaços inseguros e que eles não frequentam: "Até mesmo em Jersey City, a margem do rio mostrou-se como uma borda forte, mas muitas vezes de natureza proibitiva. Era uma *terra de ninguém*, uma área para além do arame farpado [...] Algumas das bordas mais desagradáveis, como a margem do Hackensak River, com as suas áreas em que são queimados resíduos, pareciam estar mentalmente apagadas" (Linch. *The Image of the City*, cit., p. 81).
- <sup>2</sup> Sobre a cidade difusa, cf. Secchi, B. *Analisi delle strutture territoriali*. Milão, Franco Angeli, 1965; Boeri, S., Secchi, B. e Piperno, L. *I territori abbandonati*. Bolonha, Compositoi, 1990; AA.VV. *La città diffusa*. Università di Venezia, Daest, 1990; Secchi, B. "La periferia", *Casabella*, 583, 1991; Lyotard, J.-F. "Periferie", *Millepiani*, n. 2, 1994; AA.VV. *Itaten. Indagine sulle trasformazioni del territorio italiano*. Bari, 1996; Basilico, G. e Boeri, S. *Sezioni del paesaggio italiano*. Udine, Art&, 1997, p. 13; Boeri, S., Lanzani, A. e Boeri, E. *Il territorio che cambia*. Milão, Editrice Abitare Segesta, 1993; Boeri, S. "I detective dello spazio", *Il Sole 24 Ore*, 16 de março de 1997; Idem. "Eclectic Atlases", *Documenta 3*, Kassel, 1997.
- <sup>3</sup> Sobre os não lugares e os estrabismos urbanos, vejam-se Auge, M. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris, Éditions du Seuil, 1992; Foucault, M. "Eterotropia, luoghi e non-luoghi metropolitani", *Millepiani*, n. 2, 1994; Desideri, P. *La città di latta*. Génova, Costa & Nolan, 1995; AA.VV. "Architettura della sparizione, architettura totale", *Millepiani*, n. 7, 1995; Ilardi, M. *L'individuo in rivolta. Una riflessione sulla miseria della cittadinanza*. Génova, Costa & Nolan, 1995; Idem. *La città senza luoghi*. Genova, Costa & Nolan, 1995; De Solá-Morales, I. "Urbanité Intersticielle", *Inter Art Actuel*, n. 61, 1995, p. 27; Idem. "Terrain Vague", *Quaderns*, n. 212, 1996; Idem. "Città tagliate. Appunti su identità e differenze", *I racconti dell'abitare*. Milão, Editrice Abitare Segesta, 1996; *L'architetto come sismografo*. Milão, Biennale di Architettura di Venezia, 1996; Zardini, M (org.). *Paesaggi ibridi*. Milão, Skira, 1996; Desideri, P. e Ilardi, M. (orgs.). *Attraversamenti*. Génova, Costa & Nolan, 1996; Criconia, A. (org.). *Figure della demolizione*. Génova, Milão, Costa & Nolan, 1998.

- <sup>4</sup> Os conceitos aqui referidos são a contribuição do astrofísico Francesco Sylos Labini ao laboratório de arte urbana Stalker. As suas pesquisas sobre a aplicação da geometria fractal para a descrição da distribuição das galáxias no universo deram uma contribuição fundamental ao laboratório para a compreensão das dinâmicas urbanas do arquipélago fractal. Sobre este tema, cf. Batty, M. e Longley, P. *Fractal Cities: a Geometry of Form and Function*. San Diego, Academic, 1994; Frankhauser, P. *La fractalité des structures urbaines*. Paris, Anthropos, 1994; Batty, M. "New Ways of Looking at Cities" e Makse, H. A., Halvin, S. e Stanley, E. "Modelling Urban Growth Patterns", *Nature*, n. 377, 1995; Careri, F. "Rome archipel fractal, voyage dans les combles de la ville", *Techniques & Architecture*, 427, 1996.
- <sup>5</sup> As reflexões a seguir provêm das pesquisas desenvolvidas no laboratório de arte urbana Stalker entre 1990 e 1998. O nome Stalker é uma homenagem ao filme homônimo de Andrei Tarkóvski, de 1979, que se desenrola na zona mutante, um território em que a natureza, após a aterrissagem dos extraterrestres, ganhou uma evolução autônoma. A zona está interdita e cercada, e os Stalker são os *passieurs*, os guias que conhecem as suas portas e os modos de acessá-la, que possuem uma estratégia para caminhar. "Stalker através dos Territórios Atuais" é o título da primeira deriva suburbana realizada em Roma pelo laboratório, em outubro de 1995. Retomando o conceito surrealista de "território inconsciente" e o situacionista de "terreno passional objetivo", o Stalker tem realizado os seus próprios percursos erráticos com o acréscimo do conceito de "território atual" de Robert Smithson, lido na chave de Foucault, para quem o atual "não é aquilo que somos, mas antes aquilo que nos tornamos, aquilo que nos estamos tornando, ou seja, o Outro, o nosso devir-outro" (Foucault. "Eterotropia...", cit., p. 53).
- <sup>6</sup> Zonzo, s.m. usado em italiano somente na locução "ir a zonzo", passear sem meta, perder o tempo: ex. "em vez de estudar, vai a zonzo". Supostamente, a primeira vez que zonzo aparece oficialmente na língua italiana é na tradução do famoso livro de Jerome, J. K. *Three Men on the Brummel*. Londres, 1900, traduzido ao italiano com o título *Tre uomini a zonzo*. É provável que a palavra zonzo seja uma derivação onomatopeica de zona, do grego ζωννυνοι, que significa "cingir", "andar ao redor", "dar voltas", verbo usado cotidianamente pelos peripatéticos atenienses. Em Paris, la zone ainda hoje indica a faixa à margem da cidade industrial onde grassam os mercados das pulgas. Neste sentido, zonzo parece ser uma repetição quase xamânica de zon zon = ir à Zona, lugar exótico onde reina o acaso, onde se acham objetos estranhos e se têm encontros inesperados. Foi aí, entre o *Périphérique extérieur* e o *intérieur*, que, em 1927, George Lacombe gravou o filme *La Zone*, um território nos confins da modernidade cuja entropia é representada no filme por um ininterrupto fluir de imundícias de que se nutre toda uma humanidade derrelita.

# WALKSCAPES TEN YEARS LATER

Diversas vezes pensei em escrever um segundo livro sobre o caminhar ou atualizar *Walkscapes* com novos capítulos sobre os artistas que atualmente caminham. Se não o fiz é porque acredito que o livro funciona bem tal como está e porque acho que não faria algo muito melhor sobre esse tema. Assim, o texto desta nova edição é exatamente igual ao original, não mudei uma vírgula sequer. Há algumas notas a mais – uma vez que eu já as acrescentara à edição italiana – e algumas imagens a menos, pois algumas me pareciam supérfluas. No entanto, atualizei a bibliografia, uma vez que muito se escreveu sobre o tema nos últimos anos, e pensei em escrever este breve epílogo, que – talvez de modo demasiado autobiográfico e introvertido – procura contar como eu mesmo interpretei aquelas últimas palavras postas ao final do livro:

*Aventurar-se em New Babylon pode ser um método útil para ler e transformar aquelas zonas de Zonzo que nos últimos anos criaram dificuldades para o projeto arquitetônico e urbanístico. Graças também aos artistas que a percorreram, hoje essa cidade tornou-se visível e se apresenta como um dos mais importantes problemas irresolutos da cultura arquitetônica. Projetar uma cidade nômade parece ser uma contradição em termos. Talvez se devesse fazê-lo à maneira dos neobabilonenses: transformá-la ludicamente desde dentro, modificá-la durante a viagem, voltar a dar vida à primitiva atitude, ao jogo das relações que permitiram que Abel habitasse o mundo.*

Muitas coisas ocorreram em dez anos: três filhos com quem aprendo a brincar com o mundo todos os dias, o posto que ocupo na universidade, onde dou um curso inteiramente caminhando, a casa-manifesto construída juntamente com os descendentes de Abel e que depois foi queimada por Caim e seus amigos anticiganos, e o Laboratório de Artes Cívicas com o qual levo adiante os projetos coletivos que antes fazia com o Stalker e que, idealmente, continua a andar ao longo do caminho do Stalker.

Há dez anos, quando Daniela Colafranceschi e Mónica Gili me convidaram a escrever o livro, nunca teria imaginado que ele pudesse atingir

seis reimpressões e ser reeditado nesta nova forma. Simplesmente, eu não tinha ideia do que significava escrever um livro, pôr por escrito afirmações que depois eu teria de confirmar, discutir, argumentar, defender. Mas, sobretudo, eu não tinha ideia de que um livro pudesse fazer que eu viajasse tanto. Particularmente na América do Sul, *Walkscapes* teve um inesperado sucesso, e fui convidado para conferências, seminários e sobretudo para caminhar com artistas, arquitetos, estudantes, cidadãos. Atravessando Bogotá, Santiago do Chile, São Paulo, Salvador da Bahia, Talca, entendi que não sei caminhar na *quadrícula* colonial e que para ir em transurbância tenho de buscar os pontos em que a grelha se rompe, perder-me ao longo dos rios, circunavegar as novas zonas residenciais, imergir-me nos labirintos das favelas. Na América do Sul, caminhar significa enfrentar muitos medos: medo da cidade, medo do espaço público, medo de infringir as regras, medo de apropriar-se do espaço, medo de ultrapassar barreiras muitas vezes inexistentes e medo dos outros cidadãos, quase sempre percebidos como inimigos potenciais. Simplesmente, o caminhar dá medo e, por isso, não se caminha mais; quem caminha é um sem-teto, um mendigo, um marginal. Ali o fenômeno antiperipatético e antiurbano é mais claro que na Europa, onde me parece que está apenas em vias de formação: nunca sair de casa a pé, nunca expor o próprio corpo sem uma cobertura, protegê-lo dentro de casa ou no carro, sobretudo não sair depois do anoitecer, encerrar-se, se possível, em *gated communities* assistindo a um filme de terror ou viajando pela internet, memorizar os conselhos de compras úteis para quando se caminha em *shopping centers*. Percebi que, nas faculdades de arquitetura, os estudantes – ou seja, a futura classe dirigente – sabem tudo de teoria urbana e de filósofos franceses, acham-se especialistas em cidade e em espaço público, mas, na verdade, nunca tiveram a experiência de jogar bola na rua, de encontrar-se com os amigos na praça, de fazer amor em um parque, de entrar ilegalmente numa ruína industrial, de atravessar uma favela, de parar para pedir uma informação a um transeunte. Que tipo de cidade poderão produzir essas pessoas que têm medo de caminhar?

Hoje, a única categoria com a qual se desenham as cidades é a da segurança. Pode ser algo banal, mas o único modo de ter uma cidade segura é haver gente caminhando pela rua. Só esse fato já possibilita que exista um controle recíproco, sem necessidade de muralhas e de câmeras de vídeo. E o único modo de ter uma cidade viva e democrática é poder caminhar sem suprimir os conflitos e as diferenças, poder caminhar para protestar e para reivindicar o próprio *direito à cidade*.

Desde que comecei a lecionar, temo as responsabilidades a mais e comecei a entender que caminhar é um instrumento insubstituível para formar não só alunos como também cidadãos, que o caminhar é uma ação capaz de diminuir o nível de medo e de desmascarar a construção midiática da insegurança: um projeto "cívico" capaz de produzir espaço público e agir comum. Nos meus cursos de Artes Cívicas, o que procuro transmitir aos estudantes é o prazer de perder-se para conhecer. Não é garantido, mas dá grande satisfação. Levo-os aonde ainda não foram, tiro-lhes o terreno de debaixo dos pés e guio-os em territórios incertos. Normalmente, no início, cresce neles um estado de ânimo de desconfiança, dúvidas sobre aquilo que estão fazendo, medo de estar perdendo o tempo. Mas, ao final, para quem persiste, também cresce o prazer de encontrar novas estradas e novas certezas, provar o gosto de construir para si um pensamento com o seu próprio corpo e um agir com a sua própria mente. Com efeito, pôr em crise as poucas certezas mal alcançadas permite que se abra a mente a mundos e a possibilidades antes inexplorados, convida a reinventar tudo: a ideia que se tem de cidade, a definição que se tem de arte e de arquitetura, o lugar que se ocupa neste mundo. Ocorre a libertação de convicções postizas e começa-se a recordar que o espaço é uma fantástica invenção com a qual se pode brincar, como as crianças. Um mote que guia as nossas caminhadas é "quem perde tempo ganha espaço". Se, de fato, se quer ganhar "outros" espaço, é preciso saber brincar, sair deliberadamente de um sistema funcional-produtivo e entrar num sistema não funcional e improdutivo. É preciso aprender a perder o tempo, a não buscar o caminho mais curto, a deixar-se conduzir pelos eventos, a dirigir-se a estradas impraticáveis onde seja possível "topar", talvez encalhar-se para falar com as pessoas que se encontram ou saber deter-se, esquecendo que se deve agir. Saber chegar ao caminhar não intencional, ao caminhar indeterminado.

Outra passagem foi a da compreensão mais profunda da palavra "deriva" no sentido de "projeto indeterminado" e da sua potencialidade para a transformação da cidade *nômade* – ou melhor, *informal*. Por isso, não apenas no seu significado de "deixar-se ir à deriva", de perder-se à mercê das correntes, mas no seu significado mais projetual, como instrumento para "construir uma direção": uma "situação lúdico-construtiva" (Debord) "a ser realizada em forma de labirinto dinâmico junto com os habitante neobabilonenses" (Constant). O que me atrai na metáfora marina da deriva é que o terreno sobre o qual ocorre o movimento é um mar incerto, que muda continuamente com base na

mutação dos ventos, das correntes, dos nossos estados de ânimo, dos encontros que se dão. O ponto é, com efeito, como projetar uma direção, mas com uma ampla disponibilidade à indeterminação e à escuta dos projetos dos outros. Velejar significa construir uma rota e modificá-la continuamente ao ler as crespidades do mar, geralmente buscando as zonas onde há rajadas e evitando as de “lhanura”, encontrando, em suma, no próprio território e em quem o habita as energias que podem levar adiante o projeto indeterminado no seu devir: as pessoas certas, os lugares adequados e as situações em que o projeto possa crescer, modificar-se e tornar-se terreno comum. É claro que um projeto determinado necessariamente cairá aos pedaços com as primeiras lufadas. Ao passo que um projeto do outro tipo certamente tem mais esperança de ser realizado.

O que se disse tem muito a ver com os processos criativos “relacionais” ou “participativos”. Por serem duas palavras usadas em demasia pelo mundo da arte e da arquitetura, falemos de processos criativos que só podem realizar-se através de um intercâmbio com o Outro. Nessas situações, normalmente, atua-se de dois modos: envolve-se o outro nos próprios projetos para assegurar o seu consentimento ou então anula-se a própria criatividade, deixando a realização da obra inteiramente para o outro. Penso que o interessante seja precisamente navegarmos entre essas duas margens, conscientes de termos um projeto criativo próprio (só o nosso desejo de participar já é um projeto), mas querendo deixá-lo aberto e indeterminado. Então, o que irá velejar será a coerência interna entre as coisas que se encontram e as que se criam, entre aquelas que aconteceriam e as que se faz acontecer, a descoberta contínua de uma ordem escondida que vemos nascer sob os nossos olhos-pés, a possibilidade de construir um sentido e uma história-rota coerente e compartilhada.

No início, mencionei uma casa-manifesto realizada com os descendentes de Abel, os chamados “nômades”. Trata-se de Savorengo Ker (em língua romani, significa “a casa de todos”), realizada juntamente com os rom do acampamento 900, em Roma, em julho de 2008, e que deveria ter sido o primeiro passo para transformar o acampamento rom em um bairro, em um pedaço de cidade, talvez em um Sahel instável entre nomadismo e sedentariedade. Após ter escrito o livro, a palavra “nomadismo” adquiriu para mim muitos outros significados. Comecei a lidar com pessoas que vivem o nomadismo na pele, às vezes não por escolha própria nem por tradição cultural; pessoas que tiveram de renunciar a ele e que vivem no *apartheid* dos acampamentos nômades;

peças que ainda procuram habitar o mundo em plena liberdade, mas que encontram infinitas barreiras aos seus deslocamentos. A história de Savorengo Ker é longa e muito complexa. Talvez um dia eu consiga escrever um livro sobre ela. Por enquanto há um filme que fizemos sobre ela que convido todos a ver na internet. Mas o que agora me interessa dizer é que foi uma etapa importante do “projeto indeterminado”. Com efeito, o seu projeto nasceu não de um desenho, mas de um encontro, de um intercâmbio recíproco de desconfianças e de medos e, depois, de conhecimentos e de desejos. A sua ideia, a sua forma, a sua tecnologia, a sua economia foram continuamente discutidas, às vezes até mesmo com grandes conflitos, num diálogo contínuo e aberto entre uma comunidade de nômades já obrigados à estância e um multicolor grupo de sedentários apaixonados pelo nomadismo e indignados com o *apartheid* que hoje encerra os rom em campos de concentração cada vez mais sofisticados. O resultado foi uma casa de madeira de dois andares, com fantasiosas decorações balcônicas e com um projeto muito ambicioso: dizer a Caim que também Abel tem direito a morar na cidade intercultural e que a sua presença é uma grande riqueza precisamente por trazer consigo um conflito milenar que jamais encontrará a paz.

Deste ponto de vista, parece-me que a história de Caim e Abel e o gesto do *ka* ainda têm muito a ensinar às artes que se ocupam da transformação do espaço. No primeiro capítulo, paramos no momento em que, após o primeiro homicídio da história da humanidade, Deus puniu Caim mandando que errasse no deserto. Nunca deixei de pensar na reação de Caim. O seu medo não é perder-se, mas encontrar o Outro; teme que o Outro o mate, a sua única preocupação é de como enfrentar o conflito com o diverso. A Bíblia conta que Deus, então, dá a Caim um “sinal” que servirá para protegê-lo. Uma marca? Uma marca de Caim? Comecei a estudar e parece-me que esse sinal não se encontra na iconografia de Caim, na qual este traz consigo o cajado do viandante. Estou convencendo-me do fato de que o Senhor não “deu um sinal” a Caim propriamente, muito menos um cajado, mas que ensinou Caim a fazer algo que não sabia fazer. Deus ensinou a Caim a saudar, a ir em direção ao Outro fazendo “um sinal” não beligerante. E estou cada vez mais convicto de que essa saudação é a mesma do símbolo do *ka* (que também é a raiz do nome “Kaim”): dois braços erguidos que vêm ao encontro de alguém caminhando, que vão ao encontro do outro não já para matá-lo, como Caim fizera com o seu irmão, mas mostrando-lhe as mãos vazias, desarmadas, inofensivas e talvez estendidas em direção

a um abraço. Estou convencido de que quem escreveu o Gênesis compreendia que esse primeiro ato revolucionário de paz estava ligado ao caminhar e ao deter-se. À arte da errância segue a arte do encontro, a da construção de um espaço de confinado, da realização de uma fronteira fora do Espaço e do Tempo na qual enfrentar o conflito entre diversos com uma saudação não beligerante.

Talvez seja a partir daí que comece um próximo livro meu. Poderia chamar-se "Stopscares. O deter-se como prática estética". Eu gostaria de falar não já do caminhar para perder-se, mas do caminhar para topar com o Outro, da decisão de deter-se para construir um espaço de encontro entre diversos, do nascimento de Kronos e do Espaço do Perder Tempo, do projeto indeterminado e do participar como cidadãos nas evoluções mestiças das Novas Babilônias que já habitam as nossas cidades.

Roma, 4 de agosto de 2012.

## BIBLIOGRAFIA

### ERRARE HUMANUM EST...

- AA.VV. *Errantes, nomades et voyageurs*. Paris, catálogo do Centre Georges Pompidou, 1980.
- AA.VV. *L'Esthétique de la rue. Colloque d'Amiens*. Paris, L'Harmattan, 1998.
- AA.VV. "Qu'est-ce qu'une route?", *Les Cahiers de médiologie*, n. 2, Paris, 1997.
- Albrecht, Benno e Leonardo Benevolo. *I confini del paesaggio umano*. Roma-Bari, Laterza, 1994.
- . *Le origini dell'architettura*. Bari, Laterza, 2002 (edição em português: *As origens da arquitetura*. Lisboa, Edições 70, 2004).
- Anderson, Standford (ed.). *On Streets*. Cambridge (Mass.), MIT Press, 1978 (edição em espanhol: *Calles: problemas de estructura y diseño*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981).
- Angioni, Giulio. *I pascoli erranti. Antropologia del pastore in Sardegna*. Nápoles, Liguori Editore, 1989.
- Atzeni, Enrico. *La scoperta delle Statue-Menhir. Trent'anni di ricerche archeologiche nel territorio di Laconi*. Cagliari, Cuccu, 2004.
- . *La statuaria antropomorfa sarda*. La Spezia, Atti del Congresso internazionale di La Spezia, Pontremoli, 1994.
- Atzeni, Sergio. *Passavamo sulla terra leggeri*. Nuoro, Il Maestrone, 1997.
- Atzori, Gianni e Gigi Sanna. *Omines. Dal neolitico all'età nuragica*. Cagliari, Castello, 1996.
- Balbo, Francesco e Rosanna Bertoglio. *Pregare con i piedi*. Milão, Edizioni Ancora, 2008.
- Beltrami, Vanni. *Breviario per nomadi*. Roma, Voland, 2010.
- Benevolo, Leonardo. *La cattura dell'infinito*. Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Breizh, Arthur. *Le ossa del drago. Sentieri magici dai menhir ai celti*. Aosta, Keltia, 1996.
- Burckhardt, Lucius. "Promenadologie", In AA VV, *Le design au-delà du visible*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1991.

- Calabrese, Omar, Giovannoli, Renato e Isabella Pezzini. *Hic sunt leones. Geografia fantastica e viaggi straordinari*. Milão, Electa, 1983.
- Cazenave, Michel. *Encyclopédie des Symboles*. Paris, Librairie Générale Française, 1996.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. Art de faire*. Paris, Gallimard, 1990 (edição em português: *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994).
- Chatwin, Bruce. *The Songlines*. Nova York, Viking, 1987 (edição em português: *O canto nómada*. Lisboa, Quetzal, 2000).
- Chevalier, Jean e Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Lafont/Jupiter, 1969.
- Chialà, Sabino. *Parole in Cammino*. Magnano, Qiqajon Comunità di Bose, 2006.
- Childe, Vere Gordon. *The Prehistory of European Society*. Harmondsworth, Penguin Books, 1958.
- Clark, Grahame e Stuart Piggott. *Prehistoric Societies*. Nova York, Knopf, 1965.
- De Landa, Manuel. *A Thousand Years of Nonlinear History*. Nova York, Zone Books, 1997.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, 1980 (edição em português: *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo, Editora 34, 1996).
- Demetrio, Duccio. *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*. Milão, Cortina Raffaello, 2005.
- Diamond, Jared. *Guns, Germs and Steel. The Fates of Human Societies*. Nova York, W.W. Norton, 1997 (edição em português: *Armas, germes e aço. Os destinos das sociedades humanas*. Rio de Janeiro, Record, 2001).
- Feo, Giovanni. *Geografia sacra. Il culto della madre terra dalla preistoria agli etruschi*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2006.
- . *Prima degli etruschi. I miti della grande dea e dei giganti alle origini della civiltà in Italia*. Viterbo, Stampa Alternativa, 2001.
- Frau, Sergio. *Le colonne d'Ercole. Un'inchiesta*. Roma, Nur Neon, 2002.
- Frazer, James G. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. Oxford, Oxford University Press, 1998 (edição em português: *O ramo de ouro*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982).
- Giedion, Siegfried. "La concezione dello spazio nella preistoria", *Casabella*, n. 206, Milão, 1956.
- . *The Eternal Present. The Beginnings of the Art. A Contribution on Constancy and Change*. Nova York, Pantheon Books, 1964.
- Gimbutas, Marija. *The Language of the Goddess. Unearthing the Hidden Symbols of Western Civilization*. Londres, Thames & Hudson, 1989.
- . *Le Living Goddesses*, Berkeley, University of California Press, 1999.

## BIBLIOGRAFIA

177

- Girard, Christian. *Architecture et concepts nomades. Traité d'indiscipline*. Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.
- Glowczewski, Barbara. *YAPA. Peintres aborigènes*, catálogo da mostra. Paris, Baudoin Lebon, 1991.
- Guilaine, Jean. *La Préhistoire, d'un continent à l'autre*, Paris, Larousse, 1986.
- Heidegger, Martin. *Holzwege*. Frankfurt, V. Klostermann, 1962 (edição em português: *Caminhos de floresta*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002).
- Heizer, Robert Fleming. *L'età dei giganti. Trasporti pesanti nell'antichità*. Venecia, Marsilio, 1990.
- Hesiodo. *Teogonia*. Milão, Oscar Mondadori, 2004 (edição em português: *Teogonia. A origem dos deuses*. São Paulo, Iluminuras, 1991).
- Hesse, Hermann. *Wanderung. Aufzeichnungen*. Berlin, Fischer, 1920 (edição em português: *Caminhada*. Rio de Janeiro, Record, 1983).
- Janni, Pietro. *La mappa e il periplo. Cartografia antica e spazio odologico*. Roma, Università di Macerata/Giorgio Bretschneider, 1984.
- Jesi, Furio. *Il linguaggio delle pietre*. Milão, Rizzoli, 1978.
- Jullien, François. *Éloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine*. Arles, Editions Philippe Picquier, 1991.
- La Cecla, Franco. *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*. Milão, Elèuthera, 1993.
- . *Perdersi, l'uomo senza ambiente*. Roma-Bari, Laterza, 1988.
- Lanzmann, Jacques. *Fou de la marche*. Paris, R. Laffont, 1985.
- Laureano, Pietro. *Giardini di pietra. I sassi di Matera e la civiltà mediterranea*. Turim, Bollati Boringhieri, 1993.
- Le Breton, David. *Éloge de la marche*. Paris, Métailié, 2000.
- Leed, Erich J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. Nova York, Basic Books, 1991.
- Leria, Michael M. *Street zen. L'arte di camminare in meditazione*. Como, RED, 1998.
- Leroi-Gourhan, André. *Les Religions de la préhistoire. Paléolithique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.
- Liliu, Giovanni. *La civiltà dei sardi, dal paleolitico all'età dei nuraghi*. Turim, Nuova Eri, 1988.
- Maffessoli, Michel. *Du nomadisme, vagabondages initiatiques*. Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- Malagrinò, Paolo. *Dolmen e menhir di Puglia*. Fasano, Schena, 1982.
- Maxia, Carlo. *Filàdas. Caprari nel Gerrei*. Cagliari, Cuccu, 2005.
- Melis, Leonardo. *Shardana. I popoli del mare*. Mogoro, PTM, 2002.
- Milani, Raffaele. *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*. Milão, Feltrinelli, 2005.