



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Jacqueline de Moura Siano

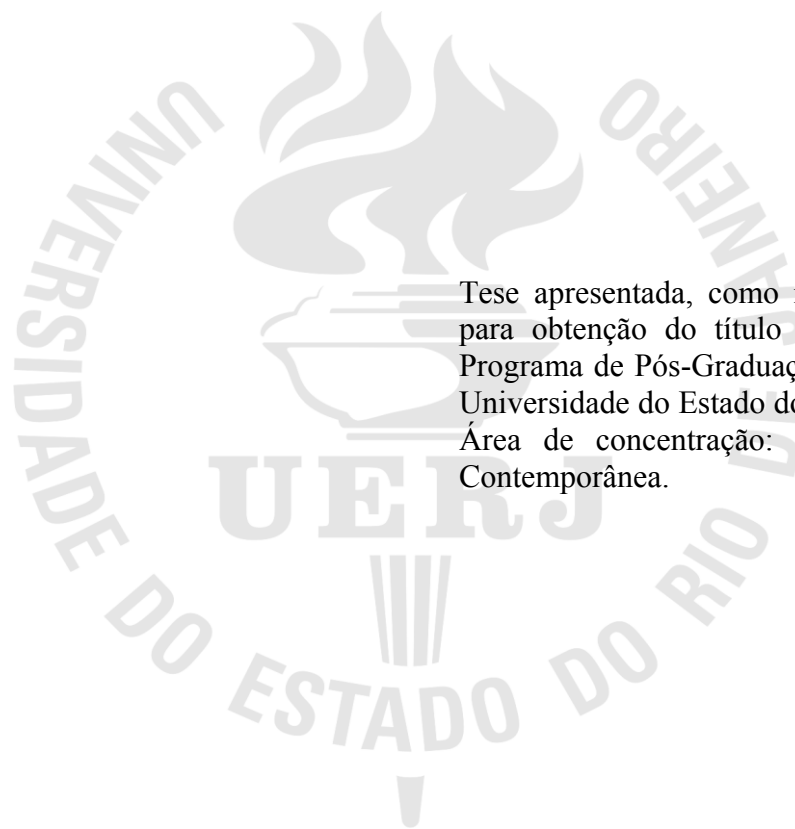
Deslocamentos como viagem: registros, coletas e mapeamentos

Rio de Janeiro

2017

Jacqueline de Moura Siano

Deslocamentos como viagem: registros, coletas e mapeamentos



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S562 Siano, Jacqueline de Moura
Deslocamentos como viagem: registros, coletas e mapeamentos /
Jacqueline de Moura Siano. – 2017.
176 f.: il.

Orientador: Luiz Cláudio da Costa.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Artes.

1. Diário de viagens - Teses. 2. Escritos de artistas - Teses. 3. Paisagens
na arte - Teses. I. Costa, Luiz Cláudio da, 1961-. II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.047(093.3)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jacqueline de Moura Siano

Dslocamentos como viagem: registros, coletas e mapeamentos

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 30 de junho de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Ana Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Luciano Vinhosa

Universidade Federal Fluminense

Prof^a Dra. Leila Maria Brasil Danziger

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Vera Beatriz Siqueira

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Aos meus amores, Micaela e João

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu querido orientador, Luiz Cláudio da Costa, pela atenção, generosidade e ética, e por ter acreditado que meu projeto de pesquisa poderia de fato se tornar algo que valesse a investigação.

Aos Professores Ana Maria Cavalcanti, Vera Beatriz Siqueira e Luciano Vinhosa por aceitarem participar da banca examinadora.

A querida Leila Danziger pelas preciosas considerações na banca de qualificação e por aceitar participar da defesa final.

Ao professor Marcelo Campos pelos enriquecedores comentários durante o exame de qualificação.

Ao Professor Bernard Guelton pela acolhida durante estágio de pesquisa na França (PSDE – CAPES).

A Carla Hermann pela amizade e pela curadoria da Exposição *coleções marítimas*. Quanta alegria!

A Isabel Carneiro pela amizade, estímulo e leitura do texto em um daqueles momentos mais difíceis.

Ao querido Odinaldo Costa companheiro de mil e uma situações. Agradeço as fotos, livros, dicas de leituras, caminhadas e conversas com bolinhos.

Às minhas irmãs Mariela Siano e Marina Eliziário pela cumplicidade e carinho.

Ao Felipe Ney pela amizade, incentivo e madrugadas de Bowie em momentos de crise.

A Bia Amaral, Giodana Holanda, Lidice Matos, Joy Till e Clorisval Pereira Júnior amigos e parceiros do Cotidiano e Mobilidade.

A Damiana Bregalda Jaenisch e Samuel Jaenisch pela amizade e a aventura vivida na *Petite ceinture*.

Aos meus colegas do PPGArtes, especialmente Nathália Mello, Ana Costa Ribeiro, Ana Paula Emerich, Leandra Lambert, Juana Amorim, Cristiana Miranda, Patrícia Chiavazzoli e Felipe Ribeiro.

A Monica Claro, Marcelo Vianna Filho, Paulo Almeida e João pela companhia na primeira edição de *Viagens à Inhomirim*.

A Jorge Duarte e Otavio Avancini pelo feliz encontro em Vila Inhomirim.

A Ioná Gonçalves pelo carinho e pelas histórias que me contou aos pés das ruínas da Mandioca.

A Gabriela Caspari, Damiana Bregalda, Patrícia Chiavazzoli e Odinaldo Costa pela companhia na 4ª edição das *Viagens à Inhomirim*. Teremos outras!

Aos Professores do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes – UERJ, especialmente a Ricardo Basbaum pelo seminário *Hermenêutica do Artista*.

Às minhas assistentes, Kitty e Bo.

A Carole Dichamp, Caroline Sebilliau, Tina Montenegro, Édith Magnan, Aurélie Herbert, Isabel Cunha, Nikoleta Kerinska, Marie-Hélène Guelton e Xavier Boissarie, pela acolhida em Paris.

A Marcela Vilas Boas pela delicadeza e pelo design do mapa de Paris.

A Rosana Simões Medeiros e Maria da Penha Fernandes Ferreira pelas indicações de leituras na Biblioteca Barbosa Rodrigues.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes pelo atendimento às minhas solicitações.

A CAPES pelo apoio financeiro da pesquisa no Brasil e na França.

Imensa gratidão a todas as companheiras e companheiros dessa jornada.

Quando viajo, viajo imenso

Fernando Pessoa

RESUMO

SIANO, Jacqueline de Moura. *Deslocamentos como viagem: registros, coletas e mapeamentos*. 2017. 176 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este trabalho investiga a possibilidade de teorização de uma prática artística contemporânea da viagem, a partir de deslocamentos no âmbito urbano, em que as caminhadas, os registros, as coletas e mapeamentos se constituem como forma e metodologia de trabalho. Aqui será apresentado tanto um percurso plástico-poético, quanto o inventário de viagem que lhe deu forma. O imaginário construído a partir dos relatos e narrativas produzidos pelos viajantes do século XIX, e a retomada do conceito do pitoresco por Robert Smithson como desordem, no momento de seu retorno a Passaic, se constituem como interlocuções com o pensamento de meu trabalho como artista-viajante-local. Como ferramenta teórica para a construção desse processo artístico foi utilizado o conceito de justa distância de Gilles Tiberghien, de sorte a auxiliar na elaboração de uma poética da viagem.

Palavras-chave: Deslocamentos. Cidade. Paisagem. Diários de viagem. Pitoresco.

RÉSUMÉ

SIANO, Jacqueline de Moura. *Déplacements en tant que Voyage: registre, collectes, cartographie*. 2017. 176 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Ce travail investigate la possibilité de théorisation d'une pratique artistique contemporaine du voyage, à partir de déplacements en milieu urbain, où les promenades, les registres, les collectes et la cartographie constituent une forme et une méthodologie de travail. Ici seront présentés aussi bien un parcours plastico-poétique que l'inventaire de voyage qui lui a donné forme. L'imaginaire construit à partir des récits et des littératures de voyage produits par les voyageurs du XIX^e siècle, et la reprise du concept de pittoresque par Robert Smithson comme désordre à son retour à Passaic constituent des interlocutions avec la pensée qui soutient mon travail d'artiste-voyageuse-locale. Le concept de juste distance de Gilles Tiberghien a été utilisé comme outil théorique pour la construction de ce processus artistique, afin d'aider dans l'élaboration d'une poétique du voyage.

Mots-clés : Déplacements. Ville. Paysage. Carnets de voyage. Pittoresque.

ABSTRACT

SIANO, Jacqueline de Moura. *Displacements as travelling: records, collections and mapping*. 2017. 176 f. Tese (Doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This work investigates the possibility of theorizing a contemporary artistic practice of travelling, setting off from displacements in the urban area, in which walks, records, collections and mapping constitute a form and methodology of work. A plastic-poetic path as well as the travel inventory that shaped it shall be presented. The imaginary, constructed from the stories and narratives produced by nineteenth-century travellers, and the resumption of the concept of the picturesque by Robert Smithson as disorder on his return to Passaic, constitute interlocutions with the intent of my work as a local travelling artist. Gilles Tiberghien's concept of just distance was used as a theoretical tool for the construction of this artistic process, in order to assist in the elaboration of a travelling poetics.

Keywords: Displacements. City. Landscape. Travel journals. Picturesque.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 1 – | Jac Siano – Instantâneo do vídeo Belvedere (para Caspar David Friedrich), 2011 | 21 |
| Figura 2 – | Jac Siano – Registro fotográfico da instalação Fluxos e trânsitos; detalhe do vídeo Santas Rainhas Princesas, e vista geral da instalação | 44 |
| Figura 3 – | Jorge Macchi – Buenos Aires Tour, 2004 | 45 |
| Figura 4 – | Robert Smithson – <i>Non-site</i> , 1968 | 46 |
| Figura 5 – | Jac Siano – Instantâneos dos vídeos trânsito 1, 2 e 3, série transitivos, 2010 | 49 |
| Figura 6 – | Situacionistas – Levantamento de todos os trajetos efetuados durante um ano por uma estudante que mora no XVème arrondissement de Paris..... | 51 |
| Figura 7 – | Jac Siano – <i>Hydrocolyte quinqueloba</i> – Registro feito no herbário de Auguste Saint-Hilaire. Galerie de Botanique, Paris, 2015 | 52 |
| Figura 8 – | Jac Siano – <i>in transit</i> , 2010. Galeria COART | 56 |
| Figura 9 – | Jac Siano – Outros fluxos, 2010. Exposição T(R)AÇÃO. Centro Cultural da Justiça Federal | 57 |
| Figura 10 – | Jac Siano – Gravuraplanoespaço, 2013. Exposição Territórios Gráficos, Galeria EAV | 58 |
| Figura 11 – | Gabriel Orozco – Turista Maluco, 1991. Registro de ação operada na cidade de Cachoeira, Bahia | 59 |
| Figura 12 – | Jac Siano – álbum Outras paisagens, 2015-. Impressão fine art sobre papel de algodão | 61 |
| Figura 13 – | Jac Siano – Exposição coleções marítimas, 2015. Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro. Fonte: Leo Coelho | 68 |
| Figura 14 – | Jac Siano – Sem título (aqui jazem), 2015. Fotografia documental. Biblioteca Barbosa Rodrigues, Jardim Botânico, Rio de Janeiro | 71 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| Figura 15 – | Jac Siano – Sem título (série Encontros à beira-mar), 2015- Fotografia documental. Acervo da artista | 75 |
| Figura 16 – | Jac Siano – Instantâneo do vídeo Sobre pontes e travessias, 2011. Exposição coleções marítimas. Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro | 77 |
| Figura 17 – | Jac Siano –Vitrine 2 e detalhe do livro de viagem de Georg Anson Exposição coleções marítimas, 2015. Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro..... | 79 |
| Figura 18 – | Claudia Herz – A minha coleção, 2017. Casa França Brasil | 84 |
| Figura 19 – | Ferrante Imperator. Dell’Historia Naturale, 1599 | 87 |
| Figura 20 – | Mark Dion, 2000. Cabinet of curiosities for the Weisman Art Museum, University of Minnesota | 96 |
| Figura 21 – | Walmor Correa. Ipupiara. Série Unheimlich, imaginário popular brasileiro, 2005..... | 97 |
| Figura 22 – | Gabriel Orozco. Asterism, 2013. Deutch Guggenheim, Berlim..... | 98 |
| Figura 23 – | João Modé. Exposição Para o Silêncio das Plantas, 2011. Cavaliariças, Parque Lage, Rio de Janeiro | 99 |
| Figura 24 – | Joaquim José Codina. Duas Figuras com máscaras, s/d. Viagem Filosófica de Alexandre Rodrigues Ferreira | 103 |
| Figura 25 – | Johann Moritz Rugendas – Bota-fogo. Litografia. Álbum da Viagem Pitoresca Através do Brasil, 1827-1832 | 105 |
| Figura 26 – | Johann Moritz Rugendas – Cascata da Tijuca. Litografia. Álbum da Viagem Pitoresca Através do Brasil, 1827-1832..... | 106 |
| Figura 27 – | Jac Siano – Santa Maria na Guanabara, 2016. Fotografia de documentação. Fonte: a autora | 110 |
| Figura 28 – | Jac Siano – Sem título (sobre navios), 2016. Fotografia de Documentação. Fonte: a autora | 111 |

| | | |
|-------------|---|-----|
| Figura 29 – | Jac Siano – Registros de espécies encontradas no arboreto durante ação proposta aos visitantes do Jardim Botânico do Rio de Janeiro... | 113 |
| Figura 30 – | Johann Moritz Rugendas – Plantação chinesa de chá no Jardim Botânico do Rio de Janeiro. Litografia. Álbum da Viagem Pitoresca Através do Brasil, 1827-1835..... | 118 |
| Figura 31 - | Jac Siano – Volta ao Mundo em Flora Carioca. Capa da caderneta Ação operada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015 | 121 |
| Figura 32 – | Jac Siano – Volta ao Mundo em Flora Carioca. Parte interna da caderneta Ação operada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015 | 122 |
| Figura 33 – | Lopo Homem-Reinés e Antonio de Holanda – Mapa representando a Terra,. Atlas Miller, 1519..... | 124 |
| Figura 34 – | Jac Siano – Registros de três narrativas de participantes de ação operada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, 2015..... | 130 |
| Figura 35 – | Jac Siano – Volta ao Mundo em Flora Carioca, 2015. Instalação. Museu do Meio Ambiente. Rio de Janeiro | 146 |
| Figura 36 – | Rikrit Tiravanija – Palm Pavillioon, 2006-2008. Instituto Inhotim ... | 150 |
| Figura 37 – | Jac Siano – O rio (álbum Viagens à Inhomirim, edição I), 2013 | 157 |

SUMÁRIO

| | | |
|------|--|-----|
| | INTRODUÇÃO | 16 |
| 1 | DESLOCAMENTOS COMO VIAGEM | 22 |
| 1.1 | Primeiros diálogos da forma viagem: a distância e o exote | 25 |
| 1.2 | Viagens à Inhomirim: um trabalho em processo | 36 |
| 1.3 | Algumas observações sobre o conceito de paisagem | 37 |
| 1.4 | Primeiras narrativas e registros de viagem: o mapa, o percurso | 42 |
| 1.5 | Uma viagem de estudos: um mapa e uma busca | 50 |
| 1.6 | Primeiros percursos: alguns modos de ver e acionar a paisagem urbana | 53 |
| 1.7 | A caminhada como prática estética | 59 |
| 2 | DO MAR: SOBRE VIAGEM E COLECIONISMO | 67 |
| 2.1 | Um reencontro afetivo e histórico com a Guanabara | 69 |
| 2.2 | Dos Protocolos operados e objetos selecionados | 75 |
| 2.3 | Coleções marítimas: pensar o espaço expositivo como um gabinete ... | 76 |
| 2.4 | Sobre o gesto de colecionar | 80 |
| 2.5 | Gabinete de curiosidades: lugar de origem dos museus da ciência e da arte | 86 |
| 2.6 | O lugar dos museus e coleções na cultura contemporânea | 91 |
| 2.7 | Artistas e coleções: confrontar, minar, desestabilizar | 95 |
| 2.8 | Os regimes de saber: ler e dizer as coisas do mundo.... | 99 |
| 2.9 | Registros de um mundo deslocado: uma prática entre arte e documento | 102 |
| 2.10 | Santa Maria na Guanabara: um paradoxo, um monumento | 109 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 3 | À VOLTA DO MORRO | 115 |
| 3.1 | Uma ação no arboreto | 120 |
| 3.2 | Mapear, narrar, percorrer, registrar | 123 |
| 3.3 | Volta ao Mundo em Flora Carioca: ação e instalação entre arte e documento | 141 |
| 3.4 | Das plantas | 149 |
| 3.5 | O pitoresco como uma terceira categoria estética | 151 |
| | NOSTALGIA DO FUTURO: OU A TÍTULO DE CONSIDERAÇÕES FINAIS | 158 |
| | REFERÊNCIAS | 162 |
| | ANEXO A – Mapa de derivas em Paris | 174 |
| | ANEXO B – Caderneta – Volta ao Mundo em Flora Carioca | 175 |
| | ANEXO C – Adesivos – Ação : Exposição Coisa Pública, Despina- Largo das Artes, 2016 | 176 |

INTRODUÇÃO

Esta é uma tese de artista, cujo núcleo se concentra num conjunto de trabalhos que se constituíram a partir de uma metodologia particular, em que os deslocamentos no meio urbano são vivenciados como viagem. Aqui será apresentado tanto um percurso plástico-poético, quanto uma reflexão acerca de um processo artístico que institui um distanciamento afetivo e crítico propício a novas maneiras de pensar seus problemas. Esse percurso vem se desdobrando desde o ano de 2007, quando tomei a cidade do Rio de Janeiro e seus espaços de posicionamento de passagem como espaço de ação. Ao evocar as viagens de artistas e naturalistas europeus do século XIX, e um pouco mais além, busco discutir a noção e o lugar de uma artista-viajante-local tomando a paisagem mais próxima como espaço de ação. Do encontro com os viajantes do passado estabeleço uma relação com a história da arte realizada no Brasil, me debruçando sobre as viagens pitorescas, cujos atores se dividiam entre o desenvolvimento da arte e o da ciência; obras que basculam entre arte e não arte; entre arte e documento. Nessa reflexão que procura teorizar o próprio fazer, intenta-se ainda contemplar um campo de trabalhos em que o processo e percurso artístico se encontram em diálogo. A base teórica que acompanha tais reflexões forma uma constelação composta por textos de filósofos, poetas, geógrafos, historiadores e críticos de arte, bem como de escritos e trabalhos de artistas. Junto a esses nomes trago minhas experiências enquanto viajante na cidade do Rio de Janeiro e em seu entorno. Para vivenciar o deslocamento cotidiano como viajante precisei fundar uma distância. Não tão remota que provocasse a perda da paisagem cotidiana por completo, mas que dela resguardasse uma justa distância, que fez do reencontro com antigos viajantes um espaço dialético para pensar a cidade do Rio de Janeiro, sua história e cultura. Lugar de fluxos de deslocamentos e de posicionamentos; de encontros e de perdas; de visibilidades e

invisibilidades; da desordem e do desaparecimento. Lugar-paisagem de abruptos contrastes, estranhamentos e grandes inquietações.

Talvez a cidade seja o lugar mais propício para se experimentar sentimentos ambíguos como o *dépaysement*,¹ essa perda da paisagem cultural mais próxima; daquilo que se tem como mais certo, mas também de velhos hábitos e rotinas. É perda e ganho. Perda que acomete os imigrantes e exilados, por força de contingências, e que pode incidir silenciosamente sobre os habitantes de uma cidade ou país. Estranhamento sentido por Robert Smithson em seu retorno à Passaic, e também para Jorge Luis Borges em sua Buenos Aires: “Nasci em outra cidade que também se chamava Buenos Aires. [...] Naquela Buenos Aires que me deixou, eu seria um estranho.”²

Por outro lado, a cidade revela em si mesma a potência e a necessidade de renovação, tremendo paradoxo que atravessa cotidianamente essa artista que vos fala – o prazer e a recusa de habitar essa paisagem sempre em movimento. Diante de sentimentos confusos surgiu a necessidade de criar um verbo transitivo direto: *transversentir*. Nesse processo sigo a produzir uma cartografia subjetiva onde história, ficção, memória e arte se entrelaçam, e a cidade se revela como palco de uma realidade sempre em processo.

As caminhadas, os registros, coletas e coleções são apreendidas como matéria plástica, e se constituem como metodologia para a construção de um *Urbanarium* – contra catalogação de base artística – espécie de coleção onde se misturam imagens, objetos e narrativas recolhidas a partir de deslocamentos, e da exploração

¹ A palavra da língua francesa guarda a ideia da perda da paisagem que acomete os expatriados, mas tende também para uma visão positiva, no sentido de uma mudança de atitude. Aqui o *dépaysement* é considerado no sentido de certa desorientação e estranhamento diante da paisagem mais próxima. O termo não encontra tradução para a língua portuguesa.

² BORGES, Jorge Luís. Fervor de Buenos Aires. In: Obras Completas, vol. 1. São Paulo: 1999.

de percursos históricos, arquivos, herbários e coleções. Nesse programa, as considerações mais relevantes dizem respeito à questão da construção de um imaginário da viagem composto por vasta iconografia, textos, percursos, mapas e instalações – acionamentos de espaços e tempos – que vêm ao mundo como resposta aos atravessamentos sofridos a partir das relações que os artistas estabelecem com os ambientes em que se inserem. Artistas que instituem uma distância crítica acerca de seu tempo e dos modos de ocupação dos espaços da natureza e urbano. Trabalhos em trânsito entre arte e documento, que problematizam o estatuto do artista, do registro e do mapa, da coleção e da própria arte.

A escolha da orientação desse texto no sentido *paisagem* busca estabelecer uma analogia com os álbuns de viagem e com uma possível horizontalidade cultural necessária ao discurso da arte. Alguns recursos plásticos também foram adotados, como a utilização de duas fontes distintas: Times New Roman (para o corpo do texto) e Courier New (para títulos dos capítulos, citações longas, legendas das figuras, notas de rodapé e para a parte mais poética do texto).

Sigo a experimentar a escrita como investigo os mais variados meios para a configuração de minhas investigações plásticas. Escrita que não se configura como teoria ou crítica da arte, mas como uma reflexão sobre as vivências de um processo artístico e seus atravessamentos.

DESLOCAMENTOS COMO VIAGEM é o título do primeiro capítulo dessa tese. Trata-se de um breve relato sobre meu percurso artístico; de como tomei os deslocamentos em geral e as caminhadas em particular como metodologia e forma para a realização de meus trabalhos. A distância, o *dépaysement* e o conceito de paisagem são os temas centrais dessa primeira parte do texto, no qual apresento alguns trabalhos desenvolvidos durante os quatro anos do curso de doutoramento, como outros tantos realizados durante o curso de mestrado, e que se tornaram relevantes para a ampliação de meu campo de ação.

Em DO MAR: SOBRE VIAGENS E COLECIONISMO busquei relatar as experiências por mim vividas no momento em que os deslocamentos como viagem se tornaram de fato parte de um processo singular para a materialização de meu trabalho e pesquisa em artes. O reencontro com a icônica Baía de Guanabara se tornou o ponto de partida para o estabelecimento de uma interlocução com as travessias marítimas e com a história dos artistas e naturalistas do século XIX. Tendo em vista um projeto expositivo investi em alguns gestos operacionais praticados por aqueles viajantes, como a produção de registros de paisagens e a coleta de materiais. A partir da instalação *coleções marítimas* (Centro Cultural Justiça Federal, 2015) proponho reflexões sobre o colecionismo, remetendo o ambiente expositivo a uma espécie de atualização dos antigos gabinetes de curiosidades (espaço privado de onde surgiram tanto os museus de arte quanto os museus de história natural entre outros).

No capítulo À VOLTA DO MORRO apresento o quadro que envolveu a ação *Volta ao Mundo em Flora Carioca*, proposição de um deslocamento como viagem feita a oitenta visitantes do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (2015), em que busquei problematizar o potencial das descrições paisagísticas como fonte de informação e de formação da imagem do pitoresco, tomando como norte o contexto das caminhadas dos séculos XVII e XVIII, e da viagem de formação. Estabelecendo um diálogo com o artista Robert Smithson procurei atualizar o conceito de pitoresco como desordem em sua dimensão temporal. Mapear, narrar, percorrer e registrar são ações que perpassam o capítulo.

Aos leitores desejo que embarquem nessa viagem de encontros, de afetos e de perene formação, agradecendo desde já a sua leitura.



Fig. 1
Instantâneo do vídeo *Belvedere* (para Caspar David Friedrich), 2011
Fonte: a autora

1. DESLOCAMENTOS COMO VIAGEM

De todas as mudanças de linguagem que o viajante deve enfrentar em terras longínquas, nenhuma se compara à que o espera na cidade de Ipásia, porque a mudança não concerne às palavras, mas às coisas.

Italo Calvino

É de manhã. Depois dos primeiros longos e lentos movimentos do dia pela casa, afinal dirijo-me ao ateliê. Ligo o computador para atualizar os e-mails e tomar pé das agitações do mundo. As notícias não são nada boas. Crises de várias ordens se alastram por todo o planeta e vêm assombrar meus pensamentos. Barcos abarrotados de refugiados são lançados ao mar. A imagem que me vem é de outros navios que por quatro séculos cruzaram o Oceano Atlântico. Em seus conveses traziam homens em busca de novas terras onde pudessem fixar sua religião e afirmar sua cultura. Nos porões abarrotados, carregavam as dores de pessoas arrancadas de suas vidas, seus amores, suas terras.

Mergulho no trabalho como forma de resistência aos excessos e faltas do mundo. Abro a pasta das imagens mais recentes e me entrego à tarefa de edição daquelas capturadas no dia anterior. A mesa fica próxima à sacada aberta sobre a rua. A manhã embala outros fluxos vitais. Rumores invadem o ateliê. Sons produzidos por pessoas e veículos que passam com sua pressa diária me dão outras notícias do mundo lá fora. Ouço mais ao longe a cantilena do vassoureiro anunciando a sua passagem. Esse canto longo e claro, e ao mesmo tempo melancólico, me faz mais uma vez viajar no tempo, abrindo por sobre a rua um arco de dois séculos, dessa vez fazendo surgir em minha mente imagens de antigos álbuns de viagem de artistas que por aqui estiveram registrando nossas paisagens e gentes.

O canto metálico do bem-te-vi parece anunciar o curso geral de minhas expectativas convocando-me a agir.

*When world crashes in into my little room.*³

Lanço-me porta afora. Desejo a rua com seu veneno e odores de escapamento. Pelo caminho vou tropeçando em paradoxos; entre a recusa e o prazer desse ato performativo. Ao sair evoco Hermes como companheiro de viagem em meus deslocamentos em paisagem; deslocamentos que vivencio como viagem.

³ Frase apropriada da música *Televison Man*, do grupo de punk rock americano *Talking Heads*. A música compõe o álbum *Little Creatures* (1985), gravado entre outubro de 1984 e maio de 1985, no estúdio *Sigma Sound* (Nova York). Para a letra acessar: <http://www.talking-heads.nl/index.php/talking-heads-lyrics/19-little-creatures>
Último acesso:03 mar.2016.

1.1 Primeiros diálogos da forma viagem: a distância e o *exote*

Ao instituir a poética dos deslocamentos como viagem busco construir um espaço para habitar a paisagem mais próxima, de onde passo a indagar poeticamente meu lugar no mundo e dar sentido a um viver coletivo particularizado na contemporaneidade, resguardando uma justa distância. Lugar onde posso habitar-construir-cultivar trabalhos que apontam para maneiras diversas de ver a paisagem ela mesma como lugar de contradição e desordem, de onde experimento o lugar de uma *exote*, e posso transversentir a paisagem cotidiana.

Dos encontros e cotejamentos com as obras e protocolos operados por artistas e naturalistas viajantes do século XIX, especialmente com Johann Moritz Rugendas e Auguste de Saint-Hilaire, comecei a delinear o corpo de uma prática da viagem na atualidade (para além ou aquém de grandes e longos deslocamentos físicos). A prática de uma artista-viajante-local atravessada pela história da arte brasileira. Local no sentido colocado por Gerardo Mosquera (2010), de uma produção subjetiva voltada para o contexto sociocultural regional, sem negar, contudo o contexto internacional. Processo alinhado a uma reflexão teórica onde os registros dos fluxos de deslocamentos, mapeamentos e a coleta de objetos encontrados ao acaso, associadas às pesquisas em bibliotecas, museus, herbários e arquivos, fazem parte de uma metodologia particular. As caminhadas e os deslocamentos em geral são ao mesmo tempo forma, metodologia e matéria plástica em sintonia com um pensamento que percebe arte-cultura-meio ambiente-sociedade como uma constelação e, portanto, inseparáveis. Nesse processo, vou construindo uma cartografia subjetiva onde história, ficção, memória e arte se entrelaçam, estabelecendo um jogo de metáforas onde a cidade se constitui como palco de uma realidade sempre em processo. A memória de certos acontecimentos culturais que marcaram a constituição da imagem de nação no século mesmo de sua formação tornou-se importante nesta trajetória.

Trata-se do capítulo da arte realizada no Brasil sobre o qual se debruça a historiografia nacional, divulgando a participação ativa dos artistas viajantes engajados em expedições científicas, como Johann Moritz Rugendas, que tinham em Alexander von Humboldt seu mentor e grande incentivador. Momento particular em que certo iluminismo presente no pensamento dos viajantes retoma a ideia da representação, cuja base e método se configuram com a identificação e classificação das plantas e seres viventes. As imagens produzidas por esses viajantes, entretanto devem ser observadas na diferença de seus próprios discursos, como fez Leila Danziger (2008) com a obra de Jean-Baptiste Debret, participante da comitiva de artistas franceses responsáveis pela instituição do ensino de arte e ofícios correlatos no Brasil, sob os auspícios de dom João VI. Imagens que se abrem para experiências e sentidos individualizados dentro de um novo contexto político internacional. Danziger observa um aspecto conflitante que permeia alguns registros feitos pelo artista viajante do cotidiano dos escravizados, a delicadeza de seus traços, e o discurso desrespeitoso e racista sobre o povo africano.⁴

Das primeiras explorações nos *espaços de passagem* da cidade do Rio de Janeiro fui vendo as distâncias se expandirem, até o despontar de uma vontade forte de tomar a *viagem* como signo de um aprendizado mais profundo. De poder experimentar, concreta e simbolicamente, as múltiplas relações que entrelaçam arte-vida-natureza-cidade-subjetividade. Momento em que passei a adotar a poética dos deslocamentos como viagem, sempre me oferecendo a franja de uma distância.

⁴ Para o ensaio *Melancolia à brasileira: A aquarela Negra tatuada vendendo caju, de Debret*, de Leila Danziger acessar: http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_ld.htm Último acesso: 20 mai. 2017.

distância

Esse é um problema que se coloca para artistas, poetas e viajantes em geral. Estabelecer a devida distância entre o *eu* e o *outro*, sempre diversos. Uma distância razoável. Nem tão próxima nem tão remota. Uma *justa distância* que, entretanto, não pode ser estabelecida definitivamente, devendo antes, manter-se sob uma reavaliação e ajustes permanentes, como o fazem os antropólogos (TIBERGHIEN, 2012, p.70). Instituir uma terceira margem, talvez. Como naquele conto de Guimarães Rosa (2001, p.79), em que o pai, diante dos conflitos familiares, rema sua canoa, pequena, “como para caber justo o remador”, inaugurando silenciosamente uma distância (e uma estética) de meio de rio “perto e longe de sua família dele” (p.80); uma justa distância.

Distância que sobreveio a Victor Segalen, médico de bordo, etnólogo, poeta e explorador, em suas viagens entre a Polinésia, o Tibete e a China. Experiências que o levaram a refletir sobre o lugar da alteridade a partir da noção de *diverso*, e não exatamente do *outro*, como se definira no Ocidente através de narrativas colonialistas que persistiam na visão do pitoresco e do exotismo. Relatos e imagens que criaram imagens cheirando a especiarias consolidando a partir de si a ideia de dois mundos, e afirmavam um modelo identitário e, portanto, excludente.

Com *Essai sur l'Exotisme* (publicado postumamente em 1995), Segalen inaugura a *estética do diverso*. O autor fala a partir de seu lugar de estrangeiro, daquele que vem de fora. Um exótico ele mesmo, mas aberto à diversidade de culturas, pessoas, paisagens. Segalen vai pouco a pouco desconstruindo antigos conceitos e clichês que deformam e acentuam os preconceitos e provocam imensos afastamentos, desfazendo a inquietante dicotomia do *eu* e do *outro*, um seu semelhante. Desse enfrentamento, e estabelecendo a justa distância, o viajante assume e incorpora outro topos e princípio, o do *exote*, “aquele que, viajante nato pelos

mundos de diversidades maravilhosas, sente todo o sabor do diverso.”⁵ Nesse processo, Segalen passa a sofrer um *dépaysement*, esse sentimento de distanciamento da paisagem cultural, que acomete particularmente aos expatriados.

Mas seria possível a uma artista-viajante-local instituir tal distância tendo sua cidade como paisagem, e já pertencendo a essa *maravilhosa diversidade*? Que processo seria esse a atravessar? Que distância a observar? Quais preconceitos abandonar? Percebi que um deles seria o de renunciar de vez antigas certezas, e, no meu caso específico, afastar-me do território já tão bem esquadrihado (embora ele também guarde espaços a redescobrirem-se) e habitar outras paisagens. Despojar-me do *inquietante*.⁶ Buscar “as ruas penúltimas, quase tão efetivamente ignoradas como o alicerce soterrado de nossa casa ou do nosso invisível esqueleto.” (Borges, *online*). Emprestar à cidade meu corpo em sua totalidade, e mover-me na direção daquilo que me inquieta, que ainda não conheço muito bem, mas que já me habita por contágios anteriores. Fazer do estranhamento primeiro, o estranhamento do *si*, e dobrar-me. Mudar meus habituais modos de pensar os espaços da cidade e seus fluxos de deslocamento como um ir-e-vir constante e ritmado pela repetição monótona dos mesmos percursos diários. Desabitar o fixo. Traçar linhas de fuga – talvez assim o dissesse

⁵ O texto em francês diz: “*Exote, celui-là qui, voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent tout la saveur du divers.* (Segalen, 1995, p. 29, nossa tradução).”

⁶ Sigmund Freud (2010, p. 338) nomeou o inquietante [*unheimlich*] como “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Um sentimento de apreensão que se encontra “nas pessoas e coisas, impressões dos sentidos, vivências e situações” (op. cit., p.331) Freud encontra na literatura, no espaço da estética e da ficção, subsídios para conceituar o inquietante, e quem lhe propicia esse caminho é Friedrich Schelling, que nas palavras do psicanalista “traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu.” (FREUD, 2010, p.331).

Gilles Deleuze. Ser mais erva daninha do que grande árvore. “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.” (DELEUZE, 2009, p. 17).

Portanto, nada de sair atrás de raízes, de buscar os fundamentos de onde pudesse estabelecer base fixa ou medida. Os românticos brasileiros buscaram a fonte primordial da literatura nacional, e a depositaram na paisagem natural. Na figura idealizada de um índio, aspiraram construir a figura da mais pura identidade nacional. Precisavam descobrir a verdade brasileira. Mas a verdade que lhes cabia fora legada pelo olhar de viajantes estrangeiros. Então a viagem de busca não passou de uma viagem de retorno ao dado. Retornaram assim, para fixar imagens da paisagem pitoresca, afirmando sua própria condição de colonizados tomando como base relatos de viajantes com olhos empapuçados de exotismos como testemunhos de verdade, cujo foco narrativo não passava de registros de impressões pessoais. Narrativa em que se misturavam ficção e documentação de viagem. “Percorrer o país, registrar a paisagem, colher tradições: esta a tarefa não só dos viajantes estrangeiros que visitam e define um Brasil nas primeiras décadas do século passado, [século XIX] este o papel que se atribuem também escritores e pesquisadores locais à época.” (SÜSSEKIND, 2006, p.55).

Nossos modernistas, porém, já desfeitos da mítica romântica puderam enxergar o Brasil de outro lugar. Assumiram um contra posicionamento; um dentro-fora. Como Mario de Andrade, que ao estabelecer uma distância crítica – uma justa distância – vislumbrou (no percurso de uma viagem ao norte do Brasil) o único herói possível para nossa brasilidade: Macunaíma, um herói livre da moralidade castradora. Momento em que a antropofagia, processo e programa elaborado por Oswald de Andrade (1928) atingiu também outras produções como a pintura, e se fez presente nas obras de Anita (Malfatti) e Tarsila (do Amaral), por exemplo. Uma proposta de contra posicionamento que soube se apropriar e devolver à cultura hegemônica a potência de nosso acultramento, diluindo hierarquias entre alta e baixa cultura. Então nada de retorno às origens de

minha brasilidade perdida, ou buscar tempos heroicos de guerreiros Tupy. Talvez dialetizar com o passado, como propôs Walter Benjamin, e ver naquilo que inquieta, desconforta e até mesmo apavora, uma força para agir. E vagar abrigando a desordem, a fragmentação e o caos, como parte de um processo sem fim.

Colocando-me pronta para a ação, estabeleci uma justa distância também para reavaliações constantes de meu trabalho. Ao instituir esse lugar intui ainda que minha trajetória e questionamentos enquanto artista se entrelaça com a história da arte, mas sobretudo com a história e a memória de uma cultura forjada por travessias e deslocamentos. Aos poucos fui percebendo que minha poética está associada a caminhadas e deambulações; às derivas e a itinerância praticadas por diversos artistas, em tempos e lugares distintos, enfrentamentos que às vezes se aproximam dos meus. Artistas praticantes de espaços e acionadores de deslocamentos (físicos, afetivos e conceituais), onde a justa distância e certo sentimento de *dépaysement* atuam de forma crítica sobre os modos de ver, ouvir e sentir o mundo mais próximo; de transversentir a paisagem cotidiana.

Comecei a adotar a ideia de que viajar é um estado, que demanda um espírito atento e capaz de operar cisões na mera evidência que reduz a viagem a um deslocamento físico, mas que esse gesto demanda um olhar renovado sobre a paisagem cotidiana, e certo sentimento de *dépaysement*. E aqui alinho meu pensamento ao de Marcel Proust, para quem a verdadeira viagem não diz respeito somente a “buscar novas paisagens, mas de ter outros olhos, de ver o universo com olhos de um outro, de ver a centena de universos que cada um deles vê, que cada um deles é” (PROUST, 1954, p. 309 apud CORBEL, 2012, p.173, nossa tradução)⁷. Assumir o lugar de *exote* como um contra posicionamento; uma parada; um *retard*. Tal

⁷ O texto em francês diz: “*pas d’aller vers de nouveaux paysages, mais d’avoir d’autres, de voir les cent univers que chacun d’eux voit, que chacun d’eux est.*”.

procedimento tem como objetivo potencializar uma visão crítica acerca da construção de um mundo onde as percepções e estranhamentos acerca de si e do outro se fundam na constância dos deslocamentos. A tomada de consciência de que natureza e cultura estão irremediavelmente imbricadas; de que só há natureza (e paisagem) por que há cultura.

Saio então a perscrutar os caminhos, a ouvir as falas que vêm dos ambientes que atravesso. Assim, a imagem da viagem se configura a partir da movimentação em um lugar-paisagem (sejam praças, parques, ruas, jardins, ou até mesmo meu quarto ou ateliê), que se reconecta a vivências de outros artistas viajantes no *tempo*, e no tempo dos seus e de meus deslocamentos em paisagens. Como Daniel Beerstecher,⁸ que partiu da Alemanha rumo ao Brasil, e ao assumir o lugar de um artista viajante, desenvolve trabalhos que problematizam a prática de seus compatriotas românticos no afã de vivenciarem experiências de vida e arte em terra estrangeira. Em *Como explicar esse mundo para meu pássaro* (2013), Daniel assume o lugar do *exote* para si e do *exótico* para o outro, ao carregar em suas costas um pássaro engaiolado desde o centro da cidade de São Paulo até o litoral, com quem vai dialogando ao longo do caminho. Ao alcançar a praia, o artista dá liberdade ao pássaro, e a si mesmo, das imagens a priori que carregava sobre o Brasil. Esse gesto simbólico encontra-se imbricado com sua cultura natal (deixar voar livre o pássaro interno – o cuco, ave que simboliza a falta de juízo na cultura alemã) e remete por certo, à performance de Joseph Beuys *Como explicar quadros a uma lebre morta* (1965).

Animada por um espírito movente, deixo meu olhar vagar sobre as paisagens do cotidiano (pessoas, lugares, coisas), no intuito de abandonar as certezas que por ventura ainda me atravessam, e percebo que “é possível combinar-se o espaço com o tempo de várias maneiras, [que] cada uma dessas combinações

⁸ Para o site do artista acessar: www.danielbeerstecher.com

produzem figuras e imagens que permitem desenvolver uma retórica e uma poética a partir de uma linha móvel na qual a viagem se constitui sua metáfora”.⁹ (TIBERGHEN, 2010, p.11, nossa tradução).

As relações com os ambientes natural e urbano se justapõem às questões sociais, econômicas e subjetivas presentes nas interações que estabeleço com a paisagem. Nesse processo procuro refletir sobre a gravidade dos impactos do consumo cotidiano que se alastra para além do meio urbano. Adoto em meus deslocamentos como viagem o conceito de *ecosofia* de Félix Guattari (2012).

Nos anos da década de 1970 começaram a surgir os primeiros debates sobre os riscos que o consumo alienado poderia causar ao planeta, e a conseqüente extinção da vida tal e qual a conhecemos. Enfraquecida a soberania dos Estados, estes se encontravam sujeitos às regras ditadas pelo Capitalismo Mundial Integrado (CMI). Diante dessa problemática, Félix Guattari assume a perspectiva da *ecosofia*, uma nova atitude ético-política que conjuga três protocolos, “os três registros ecológicos”, onde o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade encontram-se imbricadas (p. 50). Guattari sugere a instituição de uma nova estética para as relações humanas; uma “ecologia da ressingularização” (ibidem, p. 50) levando em conta a diversidade de ambientes e culturas, o que favoreceria o estabelecimento de um novo sistema de valor para as relações humanas. “Mais do que nunca a natureza não pode ser separada da cultura, e precisamos aprender a pensar ‘transversalmente’ as interações entre ecossistemas, mecosfera e Universos de referência sociais e individuais.” (GUATTARI, 2012, p. 25). Nesse processo urge a tomada de um novo posicionamento também para com o outro.

⁹ O texto da língua francesa é: “[...] *il est possible de combiner l'espace avec le temps de biens des façons, chacune de ces combinaisons produisant des figures et des images qui permettent de développer une rhétorique et une poétique à partir d'une ligne mobile dont le voyage constitue la métaphore.*

1.2 Viagens à Inhomirim: um trabalho em processo

Entre vazantes e jusantes desse Rio de Janeiro, busco encontros no tempo de deslocamentos em paisagem; deslocamentos que vivencio como viagem, como no trabalho em processo *Viagens à Inhomirim*, que no presente momento se encontra em sua quarta edição. Na região de Magé, Baixada Fluminense, se localizava a Fazenda da Mandioca, propriedade estrategicamente localizada nas bordas do *Caminho Novo*, estrada aberta no século XVIII, no intuito de encurtar o acesso à região das Minas Gerais. A fazenda foi adquirida por Georg H. von Langsdorff, médico-naturalista e cônsul-geral da Rússia junto ao governo imperial português, que a transformou em ponto de apoio para sua ambiciosa expedição exploratória (1821-1829) rumo ao interior do Brasil. O lugar transformou-se em um espaço de encontro e trocas com outros tantos ilustres viajantes que por ali passaram. Maximilian zu Wied-Neuwid, Karl F. P. von Martius e Johann B. von Spix, Thomas Ender e Auguste de Saint-Hilaire, entre outros, foram hóspedes de Langsdorff, além de dom Pedro I e da princesa Leopoldina. Na fazenda, Langsdorff mantinha uma biblioteca, um herbário e um jardim botânico. Tentou introduzir novas técnicas agrícolas e estabelecer uma infrutífera colônia de imigrantes alemães. Com o intuito de resgatar a memória daquelas movimentações, me desloquei algumas vezes até Vila Inhomirim, tomando como guia duas pranchas do álbum *Viagem Pitoresca Através do Brasil* (1835), do artista viajante Johann Moritz Rugendas, primeiro desenhista da expedição, e um dos artistas responsáveis por imortalizar nossa paisagem pitoresca, pelos registros. Seus registros paisagísticos e "retratos" de indígenas e escravizados divulgaram os traços fisionômicos da natureza brasileira e de seus habitantes. A equipe contratada por Langsdorff contou também com a participação de Néster Rubtsov (astrônomo), Ludwig Riedel (botânico), Jean Ménétrières (zoólogo). Mais tarde, com a saída de Rugendas da

expedição, os artistas Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence se juntaram ao grupo. O sítio histórico hoje se encontra em estado de arruinamento.¹⁰

1.3 Algumas observações sobre o conceito de paisagem

A ideia de paisagem, ou melhor, o conceito de paisagem, como se sabe “é cultura antes de ser natureza; um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha” (SCHAMA, 1996, p. 70 apud LOPES, 2007, p. 133); é uma operação da linguagem. Existe uma poética e uma retórica da paisagem. Existe toda uma longa tradição e história que partindo da arte, invadiu a cultura e foi habitar distintas disciplinas, como a geografia, a botânica, a antropologia, entre outras, incluindo aí a filosofia que se debruça ao longo dos séculos sobre a experiência estética. “Há todo um pensamento especializado ou feito por paisagens, das passagens benjaminianas aos platôs deleuziano.” (LOPES, 2007, p.134). Todo um corpo teórico que nos transmite modos distintos de ver e reconhecer um espaço habitado como uma paisagem. Manifestação que pode ser descrita, narrada, pintada, fotografada, filmada, e que se expande cada vez mais com as tecnologias

¹⁰ Na primeira edição (2014) parti com um grupo composto por um botânico e pesquisador (Marcelo Vianna Filho), um naturalista amador (João Diniz), um para botânico e profundo conhecedor da área e das plantas nativas (Paulo Almeida, *o olho da expedição*), e uma ilustradora botânica (Mônica Claro). Nessa ocasião adentramos a mata a partir do Caminho Novo, até atingirmos uma cachoeira. Na segunda viagem (2015) encontrei-me com dois artistas atuantes na cena contemporânea brasileira, Jorge Duarte e Otávio Avancini, que residem na região. Na terceira viagem (2015) fiz contato com uma moradora (Ioná), que construiu sua casa no terreno da Mandioca, e que se considera guardiã das ruínas do sítio histórico. Na última edição (2016), a viagem foi empreendida com colegas da pós-graduação: Damiana Bregalda, Gabriela Caspari, Odinaldo Costa e Patrícia Chiavazzoli, primeiro deslocamento feito de trem, desde a Central do Brasil até a estação de Fragoso, de onde empreendemos caminhadas até as bordas do Caminho Novo, e visitamos as ruínas da Fazenda. O projeto segue ainda sem uma finalização.

do mundo digital. A paisagem é um conceito em expansão, mas que guarda suas raízes no mundo real. “Pensar a paisagem implica um posicionamento diante do mundo” (idem). Pensamento já totalmente ampliado, cheio de camadas, demandas e afecções. Uma ideia-conceito em trânsito e com dinâmica própria, intertemporal, para além de um gênero artístico, onde se interconectam seres humanos e não humanos (ibidem, p.136). Talvez seja uma espécie de hipertexto onde se inscrevem e se conectam lugares e seres de várias espécies. Múltipla e aberta a diversidade: “A paisagem transita de um lugar específico, determinado para um espaço de múltiplas conexões no tempo, nas linguagens e na mídias que redimensionam nossos espaços afetivos” (op. cit., p.135). Sempre em movimento, se expande com o mundo virtual da rede de computadores e dispositivos tecnológicos. Segundo Denilson Lopes (2007, p.134), Arjun Appadurai defende a existência de outras categorias de paisagem na contemporaneidade; são lugares habitados, mas sem conformação geográfica; sem uma localização física. São os etnopanoramas (*ethnoscapes*), midiapanoramas (*mediascapes*), tecnopanoramas (*technoscapes*), finançopanoramas (*financescapes*), ideopanoramas (*ideoscapes*). Paisagens em perene processo de mutação.

Para Georg Simmel a paisagem diz respeito a uma demarcação no horizonte, que surge como natureza, mas se apresenta como paisagem: “raramente nos damos conta de que ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de solo e são diretamente contempladas.” (*online* p.5). Não bastam haver árvore, água, animais para que exista natureza, e para que haja paisagem deve antes existir uma consciência sobre aquilo que se vê, e se vivencia enquanto tal. Para Anne Cauquelin, a paisagem é uma invenção que traz em si a extensão de uma visão e intensidades de lugares vividos e narrados. Um quadro em que se depositam imagens paradigmáticas de contemplação da natureza já pacificada e organizada pelos discursos da cultura, cheio de afetos subjetivos, que para a autora foram transmitidos desde cedo, pelas imagens narradas por sua mãe, também herdadas de outras tantas narrativas tendemos “a reproduzir esquemas

mentais, plenos de uma evidência longínqua e milhares de projeções anteriores.” (CAUQUELIN, 2007, pp.25-26).

Releio as *Considerações sobre o conceito de paisagem* (2004), da geógrafa Liz Maximiano, que assinalam a paisagem como um conceito aberto. A noção de paisagem surge na Alemanha durante a Idade Média, com o termo *landschaft* e se refere a “uma região de dimensões médias, em cujo território se desenvolvia pequenas unidades de ocupação.” (p.85) Essa noção durante o Iluminismo acede a uma significação, um “enquadramento”, uma normatização própria ao pensamento do século XVIII; de um sujeito consciente de sua posição no mundo. Vinculada à ideia de território e região, a paisagem é um discurso construído a partir “do interesse, formação e objetivos do observador” que pode “ênfatizar a vegetação, clima, relevo, produção econômica, arquitetura, história ou fauna.” (MAXIMIANO, 2004, p.88). A metodologia aplicada poderá por sua vez “privilegiar a fisionomia, a dinâmica, as relações internas, a ecologia, ou ainda um conjunto delas”, enquanto a “escala utilizada permitirá ou imporá limites, tanto para a análise quanto para o mapeamento.” (idem).

Milton Santos faz uma diferenciação entre paisagem e espaço. A paisagem seria “o conjunto de formas que num dado momento, exprime as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são as formas mais a vida que as anima” (2002, p.103). Assim, a ideia de paisagem que se apresenta como construção cultural no tempo, e que, portanto, “participa da história”, é um conceito fluido e passível de reterritorialização. Para Santos, a paisagem “é história congelada, mas participa da história viva. São suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais.” (idem).

Gilles Tiberghien assinala que a definição do conceito de paisagem, apesar de aparentemente simples, é de grande complexidade, haja vista a diversidade de opiniões sobre o assunto. Porém há certa constância nesses discursos, e que diz respeito ao “ponto de vista, a extensão e ao limite”, circunscritos a uma construção

perceptiva. Segundo Tiberghien, na paisagem cabem “Todas as coisas que, mais ou menos, manifestam uma percepção e supõem um olhar – em outras palavras, a uma construção perceptiva.” (ibidem, pp.147-148).

A primeira ideia de paisagem, portanto, se alinha ao sentimento de natureza, um sentimento ambíguo que atravessa o homem desde tempos imemoriais. “Os progressos tecnológicos, a crescente urbanização e o progressivo desaparecimento do mundo agreste no Ocidente transformaram nossas relações com o que consideramos mais ou menos, hoje em dia, como um bem ameaçado e um patrimônio a ser preservado.”¹¹ (TIBERGHIEEN, 2001, p.17, nossa tradução) A paisagem se apresenta como um conceito que se desterritorializa e reterritorializa pelos movimentos e relações que o homem, ser da cultura e da arte, estabelece com o mundo ao seu redor, o que possibilita também a expansão de antigos conceitos vinculados à paisagem ela mesma, como o sublime e o pitoresco (conceitos que serão tratados ainda nessa tese).

Para Eric Dardel, geógrafo humanista e ecologista de vanguarda “Solo e vegetação, céu de inverno, a feição local e familiar da Terra com suas distâncias e suas direções, são todos os elementos geográficos que se congregam na paisagem.” (2011, p. 30). Conceito amplo e dinâmico, a paisagem é “um escape para toda a Terra, uma janela sobre possibilidades ilimitadas: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso” (ibidem, p.31). É um lugar para além do observado. “Muito mais do que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma ‘impressão’, que une todos os elementos.” (idem) E por maior que seja a vontade de contê-la em definições científicas, ela escapa. “A paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é

¹¹ O texto na língua francesa é: “*Les progrès technologiques, l’urbanisation croissante et la disparition progressive du monde paysan em Occident ont transformé notre rapport à ce que nous considérons plus ou moins, aujourd’hui, comme un bien menacé et un patrimoine à préserver.*”

verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar.” (DARDEL, 2011, p.31).

Sendo a paisagem um conceito construído pela via dos afetos e da imaginação e estabelecido pela cultura, poderiam os deslocamentos como viagem se transmutar em um lugar propício ao habitar? Para Heidegger (2008), ainda que o habitar transporte o construir, essa condição não passa necessariamente por uma materialidade vinculada a uma técnica construtiva, mas por uma poética. Logo ao iniciar suas reflexões, o filósofo declara trata-se de um *ensaio de pensamento*, ou seja, não estabelece bases fixas e irreversíveis sobre o *habitar-construir*, conceitos totalmente imbricados um no outro pela via da linguagem, “a senhora do homem” (HEIDEGGER, 2008, p. 126). Habitar está vinculado ao construir, que por sua vez transporta o edificar e o cultivar; gestos que demandam uma demora, uma entrega; uma espécie de comunhão entre homem-terra. A essa comunhão Heidegger associa quatro elementos, que formam o que ele chama de *quadratura*: “Os quatro: terra, céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária.” (ibidem, p.129). Não sendo um ato isolado, o habitar demanda uma ética para com o outro e para o mundo; para a vida em comunidade. Ética essa que me remete às reflexões de Félix Guattari e a complexidade da relação homem-natureza, que envolve uma miríade de corpos conceituais e afetivos que carecem rever o habitar-construir subjetividades. “Subjetividade tanto individual quanto coletiva, transbordando por todos os lados as circunscrições individuais, ‘egoizadas’, enclausuradas em identificações e abrindo-se em todas as direções” (GUATTARI, 2014, p.54).

1.4 Primeiras narrativas e registros de viagem: o mapa, o percurso

Diversas são as possibilidades plásticas para a formalização de cartografias reais, ficcionais e/ou afetivas. Desde representações topográficas, listas, cartas temáticas, diagramas, fotografias aéreas e globos, passando pela coleta de exemplares da fauna e flora, e de materiais orgânicos e inorgânicos, a capturas sonoras que revelem certas particularidades de um lugar ou cultura. No limite são modos de inventariar o mundo. E como reagem os artistas diante dessa problemática?

Com o foco da pesquisa voltado para os fluxos de deslocamentos e posicionamentos cotidianos praticados por transeuntes e pelos passageiros dos ônibus e metrô na cidade do Rio de Janeiro, e decidida a ampliar minha área de atuação para sítios mais distantes daqueles rotineiros, o projeto de mapeamento das linhas de ônibus que trafegam pela rua principal do bairro onde moro e trabalho, surgiu como desdobramento das ações em espaços de passagem. Linhas que fazem a ligação entre as zonas sul, norte, oeste e o centro da cidade. Tinha como meta percorrer cada linha, ponto a ponto, e por meses pude vivenciar várias paisagens. Saltava no ponto final de cada linha, e experimentando certa inquietação, saía sem rumo a caminhar pelos bairros, a procurar alguma peculiaridade local, e a observar os transeuntes em seu fluxo cotidiano. Distintos foram os tipos de registros (fotografias, vídeos, desenhos), passando pela coleta de objetos e anotações no *caderno de viagem*. Essas caminhadas sem objetivo pelos bairros me ofereceram uma condição particular de experimentar a paisagem como lugar de memória coletiva, bem como os esquecimentos envolvidos. Ao longo de meses de itinerância, mais do que qualquer paisagem (pitoresca ou sublime, bela ou desconcertante), o que de fato me instigou como possibilidade poética foi a constatação de que poucas são as ruas da cidade que homenageiam as mulheres de nossa história cultural (social, política, e artística). Nomes (com duas pontuais exceções) precedidos por alguma titularidade civil ou religiosa (Rainha, Condessa, Nossa Senhora, etc.).

Diante dessa realidade, e participando de uma exposição composta por artistas mulheres¹² procurei dar forma a trabalhos que envolvessem os espectadores, e os desafiassem a criar relações possíveis entre as questões de gênero, intrincadas com a própria produção de imagens e discursos sobre a cidade, mas também sobre o lugar das mulheres em nossa história e cultura. Ali a cidade estava presente, recombinaada com diagramas dos trajetos impressos em dois blocos. O primeiro de folhas de papel jornal e o segundo com matérias a propósito do trânsito. Na noite de abertura da mostra deambulei pelas dependências da EAV, com o mesmo dispositivo eletrônico usado para na montagem do vídeo *Santas rainhas princesas*¹³ preso à minha roupa. Nele podiam-se ler os mesmos nomes que constam na listagem das ruas percorridas. Ao lado dos blocos de serigrafias foi instalado um monitor de TV para a apresentação do vídeo (figura 2 – a, b, c).

¹² A exposição levou o nome do grupo *Cotidiano e Mobilidade*, que tinha então como componentes as artistas Bia Amaral, Giodana Holanda, Jac Siano, Joy Till e Lidice Matos. A referida exposição contou com a participação das artistas Juana Amorim, Juliana Franklin, Leandra Lambert, Marianna Olinger e Tania Queiroz, cujas poéticas eram voltadas para ações cotidianas no meio urbano. Atualmente o artista-designer Clorisval Jr. passou a integrar o grupo.

¹³ Para o vídeo acessar: https://www.youtube.com/watch?v=iZrO_dzVnfU



Figura 2 - (a), (b), (c)

Jac Siano

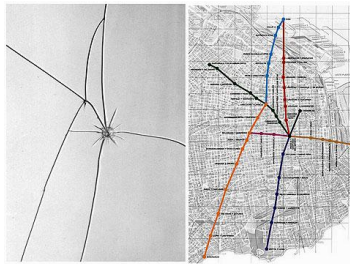
Registro fotográfico da instalação *Fluxos e trânsitos - detalhe vídeo Santas rainhas princesas, vista geral e de bloco serigrafado*

Exposição *Cotidiano & Mobilidade*, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, 2011

Fonte: a autora

Outros artistas que atuam no âmbito urbano enfrentam a problemática que abarca a construção de mapas. Em 2004, Jorge Macchi publica o livro *Buenos Aires Tour*, um livro-caixa composto por um caderno de viagem, postais da praça La Recoleta (conhecido ponto turístico da cidade), um CD-ROM (com registros sonoros variados capturados duante seu tour), um mapa indicativo dos trajetos (que funciona como um guia de viagem). Os percursos foram estabelecidos a partir da sobreposição das rachaduras de uma lâmina de vidro sobre o mapa da cidade de Buenos Aires¹⁴ (figura 3). Uma estratégia formal que lhe possibilitou desenvolver

¹⁴ Para vídeo de apresentação de *Buenos Aires Tour* acessar: <https://vimeo.com/38517735>



<http://www.jorgemacchi.com/es/obras>

um projeto cartográfico diverso do convencional. Um modo de subverter e questionar a utilidade dos mapas como fonte precisa de informação, e problematizar as normas de representação gráfica de um determinado território. Ao adotar os percursos revelados pela sobreposição das rachaduras do vidro no mapa, Jorge Macchi passa a explorar poeticamente a sua própria cidade para além de seus percursos habituais, assumindo, penso eu, a condição de um artista viajante. Nos oito itinerários propostos no livro-caixa, o artista localiza quarenta e seis outros pontos de referência e de interesse na cidade de Buenos Aires, e que não constam dos guias locais. Seus “pontos turísticos” na verdade, não passam de acionamentos das mudanças que ocorrerem cotidianamente na paisagem, elas mesmas operadas pelos fluxos de deslocamentos. Ou seja, dá a ver a paisagem em sua própria efemeridade. São sombras projetadas, dejetos. Rastros da vida banal, das vivências do cotidiano. Sua proposição investe em novos exercícios perceptivos sobre a cidade, sua arquitetura e urbanismo. De que existem maneiras menos convencionais de se vivenciar a própria cidade – pela via da deriva, da deambulação e da aleatoriedade. De que pode-se encontrar outras paisagens na cidade já tão conhecida. Que é possível experimentá-la como um artista-viajante-local.

Ao utilizar um mapa, o artista em viagem toma por referência o lugar onde se localiza, e cria relações subjetivas com aquelas representações, por vezes interferindo com rabiscos, desenhos, anotações... Assim como as pinturas topográficas e os registros fotográficos, os mapas transmitem uma relação de natureza ambígua com os espaços praticados; pois tanto se configuram como documentos quanto como ficções.

Robert Smithson produziu mapas que documentavam suas ações e intervenções em sítios (*sites*) distantes dos centros urbanos. Espaços com os quais estabelecia sua relação artística e afetiva mais verdadeira, espaços-paisagem onde se localizavam efetivamente seus trabalhos. Provocando um deslocamento conceitual, Smithson problematizava os espaços tradicionais da arte (*non-sites*) instaurando uma dialética entre a presença e ausência de um lugar (entre *site* e *non-site*), mas também sobre permanência e



<http://socks-studio.com/2014/06/14/theory-of-non-sites-by-robert-smithson-1968/>

impermanência, tempo e duração, e sobre a própria potência formal dos mapas enquanto representação de um lugar distante (figura 4). Nas mostras em galerias eram apresentados registros fotográficos, mapas e material (pedra, e cascalho) deslocado do *site*.

Outra experiência cartográfica com o cotidiano urbano é apresentada em *Tentativa de esgotamento de um local parisiense* (2016) na forma de anotações diárias feitas George Perec. Para tanto, o autor entrega-se a atividade de observar e registrar por três dias consecutivos, a movimentação em torno da Praça Saint-Sulpice. São veículos que passam, assim como pessoas, animais e nuvens. A dinâmica da circulação e dos fluxos marca a passagem do tempo, elevando à enésima potência a diversidade das ações mais cotidianas. Alguma regularidade, marcada pela chegada dos ônibus e vez por outra anotações sobre as horas provocam pequenas pontuações no tempo expandido de suas observações. Como um etnógrafo do asfalto, como um viajante, Perec registra e lista tudo o que passa a sua frente resguardando um lugar de entremeio; uma *justa-distância*. Ao lermos o livro-caderno de notas de Perec poderíamos levar em conta também a ideia de um contraponto a inúmeras publicações que tentam narrar e descrever um lugar, seus hábitos culturais e história, como os guias de turismo das cidades. Logo no primeiro dia, o autor declara que sua ação não passa de um “Esboço de inventário de algumas coisas estritamente visíveis”, ou seja, que mesmo o olhar mais atento, do mais agudo observador, não seria capaz de descrever, mapear e classificar um lugar, seus acontecimentos singulares e enigmas, que essa possibilidade se esgota nela mesma. Que há sempre alguma coisa que escapa e que habita a ordem do inapreensível.

Nos anos de 2010 e 2011, percorri algumas vezes o trajeto entre as cidades do Rio de Janeiro e a de Barra Mansa para a montagem de duas exposições.¹⁵ Algumas viagens foram feitas em ônibus cuja rota leva obrigatoriamente a uma parada na cidade de Volta Redonda. A estrada que liga o Rio de Janeiro a Barra Mansa ainda guarda traços de uma paisagem bucólica, com alguns campos e pastos e casinhas simples. Mas à medida que as áreas urbanas vão se aproximando, esses intervalos se tornam cada vez menores e densamente ocupados por construções muitas vezes inacabadas, e por terrenos cheios de dejetos. Entre a cidade de Volta Redonda e a de Barra Mansa não há intervalo qualquer, as cidades se justapõem. O impacto da indústria siderúrgica como paisagem enquadrada pela janela do ônibus, ainda que tenha me causado certo desconforto, desafiava-me a buscar outro entendimento acerca da natureza urbana e industrial, que só pode ser vislumbrada na condição mesma de irreversibilidade ali estampada. Talvez refêns da ideia de progresso sem fim, de um tempo contínuo e linear, e da promessa de um futuro altamente mecanizado, cidades como Barra Mansa e Volta Redonda cresceram sem se preocuparem com a preservação do meio ambiente natural, e sem um planejamento urbano capaz de gerar uma boa qualidade de vida compatível com a ambição da proposta moderna de desenvolvimento. A visão de uma terra castigada, coberta por detrito industrial, vapores e fumaça, me remeteu ao passeio de Robert Smithson à Passaic e aos monumentos de uma paisagem estéril cujas ruínas estabelecem uma nova forma de pensar a paisagem pitoresca, e que não diz respeito ao transcendentalismo romântico, mas à dinâmica mesma dos movimentos da Terra em seus ciclos; da inexorabilidade do tempo e sua potência erosiva. Para Smithson, o melhor método para pensar o pitoresco é observar os perpétuos movimentos de transformação da natureza. Como Smithson me vi em face de uma

¹⁵ Trata-se de *in transit* (exposição individual) realizada no Centro Cultural Fazenda da Posse (2010), e da Exposição (Tr)ação, do grupo T(r)AÇÃO, aconteceu na Estação das Arte, (2011).

“paisagem [que] não era paisagem alguma, mas (...), um tipo de mundo de cartão-postal autodestrutivo, de imortalidade fracassada e grandeza opressiva.” (SMITHSON, 2009, p. 165.) E comecei a me perguntar se essas ruínas não se traduziriam na atualidade da paisagem pitoresca. Pensar o mundo em seu processo de arruinamento não seria pensar sob a ótica da *physis* pré-socrática? De uma possível reaproximação entre homem e natureza?

Diante de tal visão em movimento, capturei algumas imagens que junto àquela da grande árvore que habita meu cotidiano, geraram os vídeos *trânsitos 1_natureza; 2_tempo e 3_industrial*, da série *transitivos* mostrados na exposição [espaço comum], do grupo T(r)AÇÃO,¹⁶ realizada na Galeria Portinari, Rio de Janeiro (figura 5 – a, b, c). Nos vídeos veem-se três aspectos possíveis que compõem a ideia de paisagem (paisagem da natureza, *paisagem-tempo*, e paisagem industrial), questionando antigos vínculos que foram se constituindo entre arte e natureza, na relação homem e espaço geográfico, e na construção do próprio conceito de paisagem como extensão de nossos domínios. Em *trânsito 1*, a paisagem da natureza é representada pela árvore. No vídeo de longa duração, veem-se as pequenas movimentações de insetos e pássaros e o balanço das folhas ao vento. Mas enquanto a imagem dá a ver essas sutilezas, o som que a acompanha interfere de forma abrupta, operando uma espécie de corte na visão contemplativa, advindo de uma britadeira a romper a dura camada de concreto da calçada, enquanto a imagem vai desaparecendo em um longo *fade*: “As pontas das britadeiras britam e brocam o espaço onde deveríamos existir.” (PELLEGRINO, 1988, p. 82). O vídeo *trânsito 2* é construído a partir da tomada em movimento dos canteiros laterais da estrada. A cor de fundo que compõe a cena vem do capim que cresce à margem da rodovia. A imagem não passa de um borrão causado

¹⁶ O grupo T(r)AÇÃO se formou do encontro de 4 artistas mestradas e 1 mestrada em História da Arte todas estudantes do PPGArtes – UERJ, no ano de 2010, composto pelas artistas, Daniela Seixas, Isabel Carneiro, Jac Siano, Mariana Katona Leal e Nena Balthar e pesquisadora Carla Hermann (que atuou como curadora do grupo).

pela velocidade do ônibus. As faixas amarelas operam uma espécie de parada no tempo veloz e contínuo da imagem de fundo e introduzem outra experiência temporal. Aquela faixa amarela suspende o fluxo da paisagem que passa na janela lateral do ônibus. Mas de que paisagem trata o vídeo sem uma referência em que se possa apoiar? Seria uma paisagem do tempo; uma paisagem-tempo? Em *trânsito 3* o que se vê é a arquitetura da cidade industrial enquadrada pela janela do ônibus. Emoldurada, a cidade industrial nos envia à pintura e à sua retórica, que nos ensinou a ver as paisagens e a admirá-las.



Figura 5 - (a), (b), (c)

Jac Siano

Instantâneos dos vídeos - *trânsitos 1, 2 e 3* - série *transitivos*

Exposição [espaço comum] - grupo (Tr)AÇÃO Galeria Candido Portinari, 2011

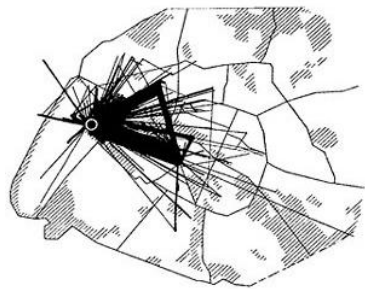
Fonte: a autora

1.5 Uma viagem de estudos: um mapa e uma busca

No ano de 2015, durante período de estudo no exterior, tive a oportunidade de percorrer os vinte *arrondissements* que compõem o mapa da cidade de Paris. Essa ação constava como parte de meu projeto de pesquisa que se somava às investigações no herbário de Auguste de Saint-Hilaire, constituído por espécies coletadas durante os anos de viagem do naturalista pelo Brasil. Obra monumental que só foi possível existir porque havia um lugar distante, cuja natureza ainda pouco explorada pulsava em sua potência. Nos três meses em que permaneci naquela cidade, deixei-me levar pelas ruas, praças, bulevares como o espírito do *flâneur* baudelairiano. Reencontrei lugares e conheci outros. Sentimentos confusos, entre prazer e descontentamento, cruzaram meus percursos e caminhadas. O luxo de alguns bairros e a tensão social encontrada em outros, se contrapunham diante de meus olhos – as luxuosas vitrines e insaciáveis turistas no entra-e-sai dos grandes magazines, a registrarem os monumentos, enquanto clochards e imigrantes dormiam nas calçadas e estações de metrô. Pairava sobre todos e tudo o peso da iminência do terror. E ele veio em vários ataques à bomba e fuzilamento na noite do dia 13 de novembro. Na *Place de la République* ergueu-se um altar. Lentamente a cidade foi recobrando seu ritmo, e eu o das minhas deambulações e idas ao *Jardin des Plantes*. Paris das *Passagens* cobertas, onde o flâneur encontrava abrigo da turba de transeuntes. Passagens que eu viria a encontrar por meio do acaso em minhas andanças em Paris, e que reservam certo ar de decadência aristocrática, ao exibirem os extremos do comércio popular, como na *Passage du Caire* e na *Passage Brady*, e a sofisticação na *Galerie Vivienne e Véro-Dodat*. Passagens luxuosas, revestidas de mármore e cobertas de vidro que reluziam o brilho da iluminação a gás, que tanto atraíram os surrealistas, especialmente Louis Aragon que dedica em *O camponês de Paris* (1928), um capítulo à *Passage de l'Ópera*, talvez o mais próximo representante surrealista do *botânico do asfalto*, como se refere Walter Benjamin (2015) ao *flâneur*

baudelaireano, um observador das minúcias que se evanescem na multidão. Passagem que sob a sombra da picareta, se transformava no “santuário do culto do efêmero (...) paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais.” (Aragon, 1996, pp. 44-45). Mais do que um entre outros elementos da paisagem parisiense, as *Passages* se ofertavam como um lugar-paisagem onde o botânico do asfalto se fundia ao cartógrafo e seguia a mapear seus fluxos, a coletar suas minúcias, a promover uma taxionomia de tipos locais também à beira de extinção. Passagens que atraíram Benjamin, e que compunham o encantamento da capital francesa, alçada no século XIX a condição de capital da modernidade, que passava a exibir seu cosmopolitismo e o poder da industrialização nas *Exposições Universais* – espécie de vitrine do progresso social e econômico do mundo moderno (nas quais também o Brasil teve seu lugar e participação). Cidade que acolheu aquele que talvez represente a figura de um viajante e inventor brasileiro, Alberto Santos Dumont. Cidade amada por Walter Benjamin, que admirava o *flâneur*, personagem do último poeta lírico, e que tinha os surrealistas como genuínos videntes. “Antes desses videntes e intérpretes de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e as escravizantes, transformavam-se em niilismo revolucionário.” (BENJAMIN, 1985, p.25). Ao introduzirem a caminhada como ato estético, esses poetas e artistas anunciaram uma virada radical nas relações entre arte e cidade, inaugurando um jogo de imagens sob a ótica do inquietante, do efêmero, do intempestivo.

O gesto deambulatório ressurgiria décadas mais tarde em outro movimento que se desejou revolucionário; os Situacionistas. Seus participantes não consideravam suas proposições como arte, mas como formulações críticas acerca dos modos burgueses de lidar com a arte e com a cultura. Adotaram a *deriva* “técnica de passagem rápida por ambiências variáveis [...] indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica (a qual leva) à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo.”



<http://cargocollective.com/lizkueneke/Maps-That-I-Love>

(DEBORD, 2003, p.87) Teoria e prática emancipatória para a vivência do meio urbano; uma forma lúdica de criticar os projetos urbanísticos absolutamente distantes, segundo eles, da experiência cotidiana e efetiva da cidade. Segundo os situacionistas, dever-se-ia levar em consideração a vivência dos moradores. “O terreno passional objetivo onde se move a deriva deve ser definido de acordo com seu próprio determinismo e com suas relações com a morfologia social.” (ibidem). Ou seja, no momento em que se “manifesta a ação direta do meio geográfico sobre a afetividade” (DEBORD, 2001, p.65). Dos percursos imaginários e afetivos – dessa geografia afetiva – resultaria uma cartografia das deambulações, como por exemplo, *Map of Venice* (1957), de Ralph Rumney, foto colagens produzidas a partir de suas derivas em Veneza. Outras vezes, os Situacionistas utilizaram mapas formulados por outrem, como meras ferramentas ilustrativas (figura 6) de sua *teoria da deriva*, baseada na psicogeografia: “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (Internacional Situacionista, 2003, p.65).



Algumas das imagens e linhas de percursos que operei diariamente na cidade de Paris tomaram a forma de um mapa anexado a essa tese (anexo A). Já a pesquisa no herbário de Saint-Hilaire me proporcionou uma caminhada nas bordas da Enseada de Botafogo, de onde, segundo consta em suas anotações, o naturalista teria coletado uma espécie de planta endêmica: *Hydrocorymbis quinqueloba* (figura 7).

No herbário me senti duplamente estrangeira; enquanto artista a investigar esteticamente um espaço de pesquisa em botânica, e como brasileira a admirar a natureza de um país guardado na distância. Durante a busca em Botafogo nada encontrei. Perscrutei, investiguei e indaguei meu olho se de fato olhava. De fato, “o olhar não acumula e não abarca, mas procura, não deriva sob uma superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas desse mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante a sua empresa de inspeção e interrogação.” (CARDOSO, 1988, p.349) Depois de alguns aterros, o lugar como foi investigado

pelo naturalista já não existe mais. A paisagem pertence ao tempo. Modelada, construída e reconstruída, segue em seu inacabamento, passando a configurar-se também como espaço da ausência. Entre o ponto de partida e o ponto de chegada efetuei uma travessia de séculos. E sob a sombra do tempo, bem ali nas bordas da enseada sofri um *dépaysement*.¹⁷

1.6 Primeiros percursos: alguns modos de ver e acionar a paisagem urbana

Nos idos de 2007, comecei a desenvolver ações de captura de imagens no âmbito urbano, e a empreender breves incursões exploratórias a lugares e não lugares¹⁸ da cidade do Rio de Janeiro. Foi a partir de uma ação performática nos meios de transporte, que passei a me interessar pela investigação sobre os modos como nos relacionamos com a paisagem mais próxima; como a afetamos e somos por ela afetados cotidianamente. Adotei os deslocamentos em geral, e as caminhadas em particular, como forma e metodologia para a realização de trabalhos em vídeo, fotografia, serigrafia, desenho, livro-objeto, apresentados em instalações e videoinstalações em galerias tipo cubo branco, ou em pequenas intervenções nas ruas da cidade. Saía a registrar os contornos de sua peculiar geografia, e as diferentes escalas da

¹⁷ O projeto se encontra temporariamente suspenso no aguardo da colaboração de um amigo botânico para vasculharmos a área também nos morros ao redor, e sabermos que a planta ainda pode ser encontrada por lá.

¹⁸ Para Marc Augé (1994) os não lugares são espaços um tanto homogeneizados. Espaços de trânsito onde nada ou ninguém se fixa por muito tempo. Espaços que criam uma falsa noção de compartilhamento, de uma quase comunhão dada por uma pseudo atmosfera de pertencimento, como nos aeroportos, salas de espera, saguões de hotéis, pátios, entre outros.

arquitetura urbana, fortemente marcada pela geometria dos prédios, e pelo traçado das ruas-passarelas-pontes-viadutos. Paisagem feita de camadas, de misturas e empilhamentos.

A cidade não é um horizonte que se descortina aos nossos olhos. A arte contemporânea nasce do confronto com essa opacidade, em que o muro de concreto dos prédios se assemelha ao chão de pedra das calçadas e o fosco das superfícies refletoras impedem qualquer transparência. Surge do convívio com coisas que se recusam a partir, intumescidas, amorfas, amontoando-se umas sobre as outras. (PEIXOTO, 2004:175)

Nas primeiras ações na cidade do Rio de Janeiro, eu procurava ativar os *espaços de posicionamento de passagem* (SIANO, 2010). Proposições poéticas *in transit* desenvolvidas durante o curso de mestrado, e que tinham como divisa um exercício perceptivo e reflexivo sobre a divisão e o compartilhamento de espaços de fluxo intenso, diariamente atravessados por feixes de deslocamentos como ônibus, estações e vagões do metrô e passarelas entre outros.

Naquelas ações *in transit* (2008-2010), muitas vezes voltei a câmera de vídeo para as janelas dos ônibus e dos vagões do metrô, e capturava fragmentos de paisagens – do dentro e do fora – que, ao se misturarem aos rostos ali refletidos, criavam acúmulos de camadas de tempo e de espaços produzidos pelos reflexos nas vidraças. Tendo diante de mim esse quadro de amálgamas, passei a conjugar possíveis aventuras cotidianas recheadas de histórias, lembranças e memórias (reais e ficcionais) minhas e de outros, em vídeos montados com capturas realizadas nos espaços de passagem, entremeadas por cenas idílicas de filmes que capturava enquanto os assistia no aparelho de TV. Com a montagem dos vídeos pude criar novas narrativas de paisagens em contra fluxo; umas silenciosas e outras cheias de ruídos e estranhamentos, que projetadas em

escala real (1:1) no espaço expositivo, se misturavam aos corpos dos espectadores imersos em um ambiente produzido pelas imagens elas mesmas cheias de reflexos e camadas (figura 8 – a, b, c, d). Interessava-me pensar as sobreposições de espaços-ambiente que compõem a trama a qual chamamos *cidade*. Lugar-paisagem de experiências e de afetos, de onde brotam diariamente narrativas e relatos individuais e coletivos, em que a percepção, a imaginação e o fato vivido se embaralham.

Naquele momento, o arquivo – pensado como espaço de espera das imagens – e o programa de edição de vídeo se correlacionavam no território de uma prática artística dividida entre o gesto performático nas ruas, o trabalho realizado no ateliê e o retorno das imagens aos espaços de exposição, problemas que ainda aparecem na atual fase de meu trabalho. A montagem como ato criativo me permitiu articular um pensamento sobre a paisagem urbana e seus fluxos de deslocamento, contrapondo-os a imagens de outras paisagens e temporalidades. Tal protocolo me auxiliava a refletir sobre como os fragmentos de paisagens podiam criar uma narrativa poética sobre aquilo que eu presenciava e vivenciava nas ruas e nos espaços de passagem; da observação mesma de como esses espaços informam e conformam (num sentido pedagógico) os corpos que por ali transitam cotidianamente. Com aquelas imagens pude experimentar o espaço do cubo branco para além do acolhimento e exposição de objetos de arte; que ali também eu poderia criar ambiências com imagens e som, e me colocar indagações sobre o trabalho das imagens na construção das paisagens de todo dia.

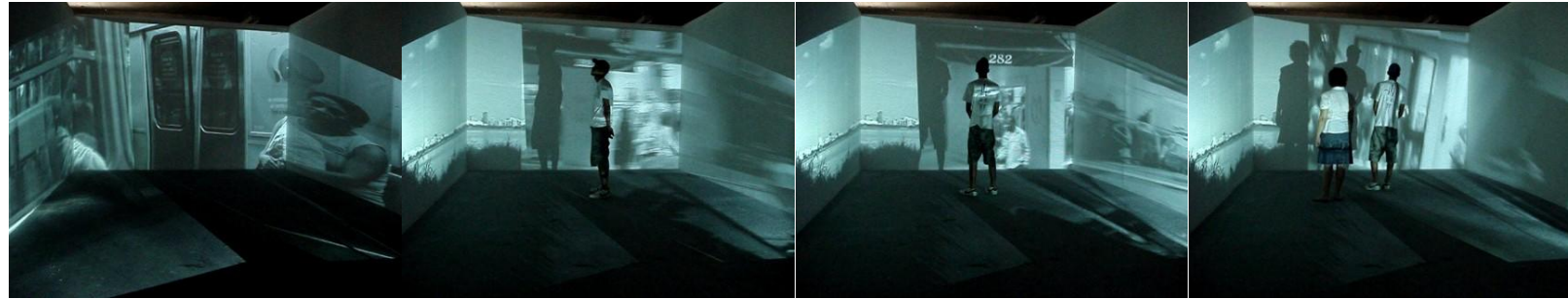
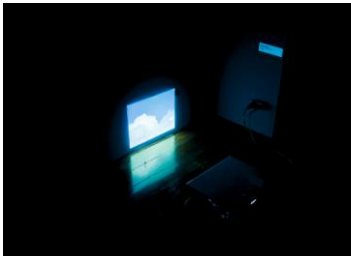


Figura 8 - (a), (b), (c) e (d)
 Jac Siano
In transit, 2010
 Videoinstalação - Galeria COART-UERJ
 Fonte: a autora

Na mostra do grupo T(r)AÇÃO (2010) no Centro Cultural da Justiça Federal, as imagens em vídeo capturadas durante uma viagem de metrô, mostravam rostos abatidos, olhares cavos e corpos sobrecarregados de um cotidiano que parecia fadado a mera e monótona repetição do mesmo. Durante o processo de montagem do vídeo, inseri pontualmente palavras em algumas cenas. Os espectadores na galeria podiam assim, colher as palavras e construir a frase título do vídeo:

Desmobilizados _____ seguem _____ em _____ permanente _____ espera.



As imagens de fluxos contrastantes e aliadas aos ruídos metálicos dos freios e campainhas do metrô, em altíssimo volume, construíam uma ambiência em desalinho junto à serena e quieta imagem da nuvem e da arquitetura interna da galeria que se deseja protegida da balbúrdia da rua logo abaixo.

O núcleo do problema, então, se voltava para as inquietações da vida urbana. A inversão de escalas – a monumentalidade do comezinho, e a redução do céu e nuvens (signos da imensidão e do sublime) a um quadro de 20 cm x 30 cm e deslocado para o chão (figura 9) –, assinalavam a condição do centro cultural (e por extensão a dos museus e galerias de arte) como espaços que se sustentam pela própria ficção daquilo que representam; assimilação e legitimação da produção cultural e de arte. As imagens procuravam sinalizar ainda as fronteiras e os limites entre alteridades nos espaços de posicionamento cotidiano.

Outra possibilidade de acionamento de espaços e tempos foi experimentada em *Gravuraplanoespaço* – uma gravura no *campo ampliado*¹⁹ –, apresentada na Galeria EAV – Parque Lage, na exposição Territórios Gráficos (2013). O trabalho proporcionou-me a mistura de tempos distintos – entre as gravuras do álbum de viagens do artista Johann Moritz Rugendas e registros fotográficos da cidade. Tecnicamente, interessava-me refletir sobre a contribuição dos dispositivos óticos na construção e regulação das imagens, sobretudo, acerca da câmara obscura, um aparelho diretamente ligado às investigações da fisiologia do olho e da física ótica, sobre o processo de formação das imagens (figura 10 – a, b), presente desde o renascimento nas pesquisas artísticas e amplamente utilizada nos séculos XVII e XVIII, quando “permaneceu como modelo de observação do mundo visível e um instrumento de diversão popular, de investigação científica e de prática

¹⁹ Quando digo campo ampliado, refiro-me ao texto de Rosalind Krauss, *A escultura no campo ampliado* (1979), escrito a partir da análise de trabalhos em escultura, que já não cabiam nesse conceito, especialmente diante do trabalho de artistas da Land Art. No caso desse meu trabalho, penso que o conceito de gravura também se encontra expandido, pois suscita outras questões sobre o próprio conceito de gravura, visto que as imagens não se apresentam impressas sobre papel ou qualquer superfície tradicional que lhe cabe.

artística.” (CRARY, 2012, p. 35). A câmera escura se verifica como vetor do surgimento da fotografia e do cinema no século XIX, intimamente ligada, segundo Crary à constituição da cultura visual do século XIX e da construção da subjetividade do observador. Esse observador é o burguês, agente de uma nova dinâmica que viria a modificar por completo as relações com o meio urbano.



Figura 10 - (a) e (b)

Jac Siano

Gravuraplanoespaço, 2013 (detalhe e vista parcial da instalação)

Gravação sobre placas de acrílico

Exposição *Territórios Gráficos*, Galeria EAV

Fonte: a autora

1.7 A caminhada como prática estética



<https://theartstack.com/artist/gabriel-orozco/turista-maluco-crazy-t>

A cidade reserva-se o poder de criar sua própria cultura, lendas e mitologias. Ela abriga histórias *reais* e ficcionais, lembranças e reminiscências, e é caminhando, mais do que de dentro de algum veículo em movimento, que vivo as aventuras de sua metamorfose e de encontros e gestos mais furtivos. Como na ação operada por Gabriel Orozco na cidade de Cachoeira na Bahia (1991), em que foi flagrado quando dispunha algumas laranjas sobre tabuleiros após o desmonte de uma feira-livre. Ao registrar o arranjo Orozco foi chamado de *Turista maluco*, nome que incorporou à ação da qual restou o registro fotográfico (figura 11), e talvez a inquietação gerada a outrem pelo gesto daquele turista maluco. Mas não seria esse também o lugar a ser ocupado pelos artistas que atuam no âmbito urbano; o de provocar através de ações simbólicas pequenos curtos-circuitos na normalidade dos acontecimentos diários?

Durante meus deslocamentos como viagem vou registrando em fotografia e vídeo, desenhos e apontamentos, fragmentos de paisagens. Procedimento que me aproxima dos gestos operados pelos viajantes do século XIX, em que as coletas e as caminhadas se constituíram na fronteira entre arte e documento. Por vezes são pequenos amontoamentos de folhas, papéis, fios; acúmulos de poeira e de objetos os mais variados que me chamam a atenção. Passo a imaginar então o gesto e o som produzidos por alguém varrendo a calçada, juntando e arrumando esses montículos, enquanto pessoas passam apressadas. Desses encontros surgiu a série de fotografias que começam a compor o álbum *Outras paisagens* (2015-), como metáfora para pensar o imperceptível presente nos gestos cotidianos e a quase total invisibilidade daqueles que as criam (figura 12 – a, b, c, d) tão invisíveis quanto nós na multidão. Sigo adiante coletando objetos encontrados pelo caminho – um botão, uma pedra, um inseto, uma semente, um caco de louça ou cerâmica. Objetos sem valor

que por certo seguiriam para um vazadouro de lixo, e seriam soterrados em montanhas de detritos que se erguem nas mais distantes paisagens; aquelas que não aparecem no cartão-postal. Lembro-me das palavras de Robert Smithson no reencontro com sua Passaic, ao dizer-se “convencido de que o futuro está perdido em algum lugar nos depósitos de lixo do passado não histórico; está nos jornais de ontem, nos anúncios insípidos de filmes de ficção científica, no falso espelho de nossos sonhos rejeitados.” (SMITHSON, *online*). As coletas desses objetos sem valor se revelam então como a ação de uma *botânica do asfalto* tendo a cidade como seu campo de ação. Esses pequenos achados e imagens habitam meu arquivo particular ao qual nomeei de *Urbanarium* – espécie de contra catalogação de base artística –, onde pequenos objetos, vídeos, fotografias, sementes, mapas, folhetos, insetos, enfim, uma ampla gama de achados é arquivada, para quem sabe depois, acenderem ao lugar de *obra pública*.²⁰

²⁰ Algumas peças foram apresentadas no ano de 2015 e 2016, em duas exposições na cidade do Rio de Janeiro. Algumas foram mostradas no pequeno gabinete montado no Centro Cultural da Justiça Federal na exposição Coleções Marítimas. Algumas dessas peças mais tarde formaram grupos apresentados em pranchas na exposição Ocupa Carambola. Esses trabalhos serão apresentados no capítulo TUDO DO MAR.



Figura 12 - (a), (b), (c), (d)
 Jac Siano
 Álbum *Outras paisagens*, 2015-
 Impressão *fine art* sobre papel de algodão (dimensões variáveis)
 Fonte: a autora

A experiência da caminhada a esmo se aproxima das deambulações operadas por surrealistas e dadaístas, cujo nome traz o acaso e a falta de objetividade, o que propicia outros modos de apreender-se o espaço urbano. Artistas que através da caminhada investiram os lugares banais de novas propriedades e se experimentaram como estrangeiros, assumiram um contra posicionamento ético e estético aos desígnios de uma sociedade cujos princípios racionalistas, morais e éticos haviam levado a Europa ao arruinamento. O gesto deambulatório reapareceria nas práticas atuais de apropriação e intervenção dos/nos espaços urbanos. O deambular sem restrição em uma área delimitada colocava em questão o próprio conceito de fronteira, presente no quadro das políticas de Estado, tão grave no início do século XX, e que retorna na atualidade. O fortuito, o inesperado, e o anticonvencional passaram desde então a integrar a produção de obras que deslocam a ideia de sensatez e exatidão pretendida pela sociedade burguesa, tornando o espaço urbano lugar privilegiado para ações artísticas. Os deslocamentos viriam a ser retomados como gesto estético mais uma vez a partir dos anos de 1960 e 1970, como parte indissociável de praticantes do espaço urbano. No Brasil, Artur Barrio passa pela experiência de perambulação pelas ruas do Rio de Janeiro em *4 dias... 4 noites...* (1970),

obra-processo que se aproxima das deambulações de dadaístas e surrealistas, mas também de uma situação vivencial que remete à psicogeografia das derivas situacionistas. Barrio não deixa qualquer rastro ou registro que comprove sua vivência, além de seus relatos orais e de um *caderno de viajante* em branco “quase um ato de rendição ao silêncio, uma admissão da impossibilidade de se criar um registro que desse minimante conta da carga dionisíaca e explosiva da ação.” (CRIVELLI, 2014, p.43). O fluxo urbano de deslocamento e a invisibilidade que tinge a massa de transeuntes foram fundamentais para essa ação, e mesmo que não se configure como uma prática ou metodologia constante para a realização de seus trabalhos, para mim a ação pertence ao quadro do artista-viajante-urbano que vou tecendo ao longo desta tese. Trata-se de um corpo entregue aos deslocamentos como viagem. Sem um percurso planejado, Barrio deixa-se levar pela cidade. No entanto é importante frisar o caráter político desse seu posicionamento dentro do contexto da ditadura militar em que artistas, poetas e pensadores eram vigiados e punidos pela liberdade de pensamento que assumiam.

Hélio Oiticica, nosso irrequieto *flâneur*, sempre tomou o caminho das deambulações pelas áreas menos elitizadas da cidade do Rio de Janeiro, guardando um pouco do espírito de João do Rio, o dândi carioca que passava longas horas vagabundeando pela cidade, a coletar os tipos urbanos como um botânico do asfalto. É da observação atenta da cultura popular que Oiticica chega à formulação do *Parangolé*, uma estética do coletivo e da participação, que traz a improvisação encontrada na vida das favelas. Sua estética Parangolé aparece como um modo de confrontar a ordem e o gosto burguês adaptado e conformado com o sistema político da ditadura. A estreia desse seu *projeto ambiental por excelência* acontece na abertura da Exposição Opinião (1965), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), quando chega acompanhado por sambistas da Mangueira performando com as capas *Parangolé*. Oiticica é um artista criador de ambiências e situações contaminadas pelas contradições dos meios ambientes em que circula. No seu *Delirium ambulatorium* (1978) coloca em jogo o embate do corpo com o mundo com vistas a sua libertação.

Ainda que planejadas para acontecerem nas ruas da cidade, tais ações participavam ainda de um projeto de embate direto com a instituição museológica, da apropriação do espaço público e do convite à participação de todos: "Museu é o mundo: é a experiência cotidiana", declarava então Oiticica (1992, p. 103). O contato com a vida transgressora na *babilônica* Nova York (1971-1978) e as experiências vividas no cenário *underground* em Londres (1968-1969), cidades onde pôde experimentar em seu autoexílio o lugar de artista-exótico-vindos-trópicos foram fundamentais para o desenvolvimento de sua obra ambiental. Vivenciou experiências amplificadoras que potencializaram os ritmos de sua obra no retorno ao Rio de Janeiro (1978), quando também passou a incorporar efetivamente as experiências de deambulações como parte de seu programa artístico de chegada à *arte vida total*.

Se por um lado a cidade palimpsesto apaga todos os gestos, é nela e dela que a arte faz seu lugar singular de partidas e chegadas. Aos artistas poetas, filósofos, antropólogos; aos viventes em geral, a cidade demanda ação. Talvez a vida urbana se traduza pela imprevisibilidade de um ambiente cheio de demandas e incidentes; do contingente e da adversidade. É isso o que Oiticica encontra nas favelas cariocas, espaços marginalizados da cidade, e descobre a adversidade como uma estratégia possível para enfrentar as agruras de um cotidiano onde grassa a injustiça social. Do contraste entre o espaço urbanizado e a favela, Oiticica ergue sua estética, operando um trânsito entre espaços díspares, com vistas "A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes etc." (OITICICA, 1992, p.74). É dessa convivência que Oiticica *aspira ao grande labirinto* sem negar, todavia, as barreiras sociais, físicas e conceituais. Delas se apropria e as transforma em gesto estético, encarnando o papel do *exote* a viver constantes *dépayements*.

À medida que meu corpo sensível se move na superfície da cidade, vou registrando e recolhendo rastros de um passado dado ao esquecimento e de um futuro revestido de abandono. Dessa paisagem sempre em movimento, busco construir sua porção imagem, na tentativa de apreender seus fluxos. Registros que

seguem como breves comentários acerca da memória e do esquecimento, individuais e coletivos, e assim vou construindo uma cartografia dos afetos. Corpo que vai se contaminando e deixando invadir por outros tempos, buscando uma temporalidade muito particular. Um contra posicionamento. Um descompasso do ritmo habitual-da-aceleração-e-da-eficácia-da-vida-moderna. Exploro uma contemporaneidade de outra ordem, na forma de uma inadequação com o tempo mais presente “ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 55). Sigo a experimentar outras paisagens e afetos, sem saber ao certo como compor outro corpo. Um corpo imaginado. Um corpo possível de obra que se constrói por contágios com outros corpos e objetos que encontro ao longo de minhas caminhadas. “Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus *afectos*, como eles podem ou não compor-se com outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruídos por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente.” (DELEUZE, 2012, p. 45).

Construir com. Estar ao lado de. Caminhar em. Deixar os acontecimentos e os fatos da vida prosaica virem de encontro a. Olhar. Observar. Capturar. Percorrer. Coletar. Ampliar conceitos. Tomar a rota do imprevisto e habitar os percursos operados. Dispor-me a atravessamentos afetivos, cultivar a receptividade daquilo que ainda não conheço, e assim, com o espírito desdobrado, tomar com paixão a aventura de (re)descobri-me e também à paisagem mais próxima. Sem grandes expectativas, abraçar o tempo e cultivar a poética dos *deslocamentos como viagem*.

E eis que mais uma vez, me invade a Guanabara.

2. DO MAR: SOBRE VIAGEM E COLECIONISMO

O texto a seguir procura relatar as experiências por mim vividas no momento em que os deslocamentos como viagem se tornaram de fato, parte de um processo singular para a materialização de meu trabalho e pesquisa em artes. Trata-se da elaboração, montagem e exibição de *coleções marítimas* (2015), exposição individual apresentada no Centro Cultural da Justiça Federal, no Rio de Janeiro²¹ (figura 13). Trabalho que faz parte da cartografia afetiva da cidade do Rio de Janeiro a qual venho construindo junto ao conceito de artista-viajante-local. No final do capítulo apresento brevemente o relato de uma ação-performática operada no dia 31 de julho de 2016, na Praia de Botafogo, e que se liga à iconografia do álbum da *Viagem Pitoresca Através do Brasil* de Johann Moritz Rugendas, artista viajante aqui nomeado como emblemático dessa prática, e cuja obra convivo desde muito jovem.

²¹ Nesse projeto contei com o auxílio de Carla Hermann, curadora, pesquisadora e amiga, com a qual venho desenvolvendo alguns projetos desde o curso de mestrado realizado no PPGArtes-UERJ entre os anos de 2008-2010. Entre eles encontram-se duas exposições com o grupo T(R)AÇÃO, e em *in transit* (2010), exposição individual realizada no Centro Cultural Fazenda da Posse em Barra Mansa (2010).



Figura 13
Jac Siano
coleções marítimas, 2015 (vista da exposição)
Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro
Fonte: Leo Coelho

Durei horas incógnitas, momentos sucessivos sem relação, no passeio em que fui, de noite, à beira sozinha do mar. Todos os pensamentos, que têm feito viver homens, todas as emoções, que os homens têm deixado de viver, passaram por minha mente, como um resumo escuro da história, nessa minha meditação à beira-mar.

Fernando Pessoa

2.1 Um reencontro afetivo e histórico com a Guanabara

Foi durante uma deriva²² na Baía de Guanabara que experimentei a sensação análoga aos versos de Fernando Pessoa. Bem ali, no berço da cidade de São Sebastião, num dia de clima incerto, me deixei levar por devaneios sobre histórias de homens e de navios; de viagens de aventuras e de conquistas, pessoais e coletivas, mas também de exílios e de perdas, quando embarcações vindas de além-mar adentraram suas águas. Histórias e imagens que me habitam como fantasmas: “Não como *aparição*, certamente (nada desaparece mais rapidamente do que uma *aparição*). Mas como fascínio, esta maneira que tem a imagem de manter-nos durante muito tempo, e mesmo indefinidamente, sob seu poder de assombração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.29). Fantasmas que assombram o bairro em que resido que habitam as matas, riachos, morros e ruínas que compõem suas paisagens. Lapsos de uma história que insiste em me rondar; como a lápide que permanece oculta em um dos canteiros da biblioteca de onde escrevo esta tese (figura 14).

²² Estar à deriva no vocabulário náutico significa dizer que se está perdido, solto e sem rumo no meio do mar. Aqui o termo foi usado tanto no sentido de não ter uma direção, uma rota preestabelecida, quanto no sentido psicogeográfico da *dérive* situacionista, que designa uma experiência de passagem rápida por algum lugar.

Ao navegar sem rumo pela icônica baía, e diante de suas pedras monumentais, me deparei com uma paisagem desencontrada do cartão postal. Assoreada, pude entender que já não seria possível navegar até os rios que levaram naturalistas, artistas e outros tantos viajantes a desbravarem uma terra ainda a descobrir-se.²³ Triste baía suspensa no vácuo de sua imagem. Suja, cheia de detritos e fétida, expõem-se como uma “boca banguela”.²⁴

No distanciamento entre os pés fixos nos conveses dos navios e as águas da baía, e diante do imenso a se descobrir navegantes, artistas, poetas, naturalistas e sonhadores deitaram olhares inquietos sobre a exuberante e mítica terra estrangeira. Na bagagem traziam relatos de navegantes que ultrapassaram os limites das pedras junto ao Mar Oceano. Testemunhos de atos de fé daqueles que se atreveram a navegar para além dos Pilares de Hércules. *Plus Ultra* seu *motto*. Homens que fincaram cruzes e bandeiras, e estranharam um mundo diverso, povoado de imagens confusas do exótico. Diante de um povo nu e sem navio, construíram um imaginário da conquista e do domínio territorial, que conjugava inquietação e maravilhamento, sobre uma terra que se dispunha ora Paraíso, ora Inferno. Homens que fundaram no Novo Mundo “uma espécie de cenário ideal, feito de suas experiências, mitologias e nostalgias ancestrais.” (HOLANDA, 2000: 383). Mas enquanto nos conveses as histórias eram carregadas de

²³ A Baía de Guanabara recebe as águas de trinta e um rios e dois canais, que vêm sofrendo de descaso por parte do poder público e da própria população que parecem não se importar com o grave estado das águas altamente poluídas pelo lançamento de esgoto e outros eflúvios, logo abaixo de suas nascentes. Para a listagem com os nomes dos rios e canais, acessar: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ba%C3%ADa_de_Guanabara Acesso em 26 dezembro 2015.

²⁴ VELOSO, Caetano. *O estrangeiro*. Letra disponível em: <http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php> Último acesso em: 26 dezembro 2015.

vigor e entusiasmo, nos porões ecoava a dor de pessoas, sem escolha ou fortuna, que vieram colorir com seu sangue e sua pele a terra que começava então a perder seu tom verdejante.²⁵ Para essas pessoas, a barca guardava outras promessas.



A primeira treva foi o ser arrancado à terra cotidiana, aos deuses protetores, à comunidade tutelar. Mas isso ainda não é nada. O exílio suporta-se, mesmo quando sidera. A segunda noite foi de torturas, de degenerescência do ser, provocada por tantos incríveis sofrimentos. Imaginem duzentas pessoas amontoadas num espaço que mal poderia conter um terço delas. Imaginem o vômito, a carne viva, os piolhos pululantes, os mortos jacentes, os agonizantes apodrecendo. Imaginem, se forem capazes, a embriaguez vermelha das subidas ao convés, a rampa que é preciso subir, o sol negro no horizonte, a vertigem, esse deslumbramento do céu colado às ondas. Vinte, trinta milhões de deportados durante dois séculos ou mais. A degradação, mais sempiterna que um apocalipse. Mas isso ainda não é nada. (GLISSANT, 2011, p.17).

²⁵ Embora o tema da escravidão não seja central nesta tese, não seria possível a uma escrita que se reporta aos viajantes do século XIX, deixar ao largo o sombrio episódio do tráfico e da escravidão que ainda reverbera no plano das relações sociais no Brasil. Esse é um dos fantasmas que me assombram cotidianamente. Penso que cabe a cada um de nós saber o momento mais apropriado de enfrentá-lo. A iconografia produzida por artistas como Debret e Rugendas, nos revelam cenas compostas com figuras de pessoas escravizadas, no entanto, as cenas estetizadas não revelam a situação degradante que lhes era imposta.

Extensa é a lista de capitães, marujos e exploradores que viveram com paixão, apreensão e arrebatamento o primeiro encontro com esse instigante cenário. Nomes que legaram à história e aos curiosos seus relatos e descobertas gravados em desenhos, cartas, mapas e diários, afirmando um processo civilizatório marcado pelo eurocentrismo, e pela luta da hegemonia dos mares. Para uns, a viagem se descortinava como autêntica possibilidade de construção de uma vida de conquistas e realizações comerciais em um mundo novo, como aquelas das *Companhias*,²⁶ enquanto que para outros, lhes bastava o reconhecimento e a fama. Viagens marcadas pela sedução do exotismo impresso em gravuras e publicações sobre as Américas, e, sobretudo sobre o Brasil. Registros de aspectos paisagísticos e étnicos, como por exemplo, os que ilustram o *Rerum per Octennium in Brasilia* (1647), de Gaspar Barleus, livro que narra o período da colônia maurícia no Brasil, provenientes dos registros feitos por Frans Post. Há ainda outros, como aqueles encontrados em *As singularidades da França Antártica* (1557), de André Thévet e *Viagem à terra do Brasil* (1578) de Jean de Léry. Momento em que “os testemunhos dos viajantes passam a adquirir foro de verdade e as imagens que suscitam são tidas como evidências.” (BELLUZZO, 2000, p. 18).

Assim o foi para um obscuro poeta inglês do século XVII, de nome Richard Flecknoe, um hedonista que se entregou ao mar pelo ímpeto e puro prazer da viagem, tornando-se assim, o primeiro turista a visitar a cidade do Rio de Janeiro, visto que, e segundo ele: “Homem algum, até então, empreendera tal travessia por

²⁶ O termo assinalado refere-se às Companhias das Índias Orientais e Ocidentais. Empresas de cunho comercial surgidas na Europa no séc. XVII e baseadas na Grã-Bretanha (1600), Holanda (1602) e França (1664). Essas empresas exploraram economicamente várias partes do mundo. As ações da companhia britânica concentravam-se no sudoeste da Ásia, enquanto a holandesa (WIC) espalhou seus domínios comerciais por várias partes do globo, inclusive na costa brasileira (1630-1654) abrangendo a área compreendida entre os estados de Sergipe ao do Maranhão, e que foi governada por Maurício de Nassau. Para maiores informações sobre os holandeses no Brasil, acessar http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1085648/icon1085648.pdf Último acesso em: 21 fevereiro 2017.

simples curiosidade." (FLECKNOE, 2008, p.42). Outros nomes compõem o quadro de histórias que evocam o nome da cidade e da Guanabara, como o de Louis Antoine de Bougainville, primeiro navegador francês a realizar uma viagem de circum-navegação, e para quem "A vista da baía local será sempre um espetáculo memorável para qualquer viajante, sobretudo para aqueles que passaram longos períodos em alto-mar, privados da visão de bosques e habitações, e são originários de países em que o sol e a tranquilidade sejam raros." (BOUGAINVILLE, 2008, p.162) Em seu relato afirma ainda a exuberância da flora que compunha os bosques da cidade: "Para nós, foi uma experiência enriquecedora e prazerosa a permanência nessas plagas, onde para qualquer lado que se olhe a natureza oferece um deslumbrante espetáculo." (ibidem, pp.162-163). Entre outros renomados visitantes, encontra-se Edouard Manet, que ainda muito jovem, com dezessete anos e, portanto, muito antes de se tornar um pintor revolucionário, embarca no navio-escola *Havre et Guadaloupe*, aportando no Rio de Janeiro em fevereiro de 1849. Mesmo que por vezes a cidade lhe parecesse "feia", a paisagem não deixava de revelar "aos olhos de um artista, um caráter particular" (MANET, 2008, p.90), enquanto a natureza de seus arredores mostrava-lhe uma beleza incomparável. Tais narrativas contribuíram para a confirmação da paisagem tropical e pitoresca da cidade.

De perto ou ao longe, não importa. Dentro de nós colecionamos muitas paisagens, e o mar de tantos afetos, bravatas e conquistas, da ventura e da dor, se afirma como o lugar da distância e da ausência, da perda e da conquista. Fundador de um novo tempo, o mar reveste-se por fim, de imagem materializada da viagem.

Desde Ulisses, o mítico herói navegante, a viagem assombra aqueles que ficam em terra a esperar, e se faz como busca interminável para os que se vão. Inquieto, Ulisses aspira por cumprir sua tarefa heroica, e mergulha em direção ao desconhecido. O retorno a Ítaca é sempre adiado por urgências que lhe são impostas pela própria viagem – enfrentar e vencer tempestades e obstáculos, vivenciar a imensidão e ouvir o tempo.

Entre o viajante e o retorno aos seus, se estende o mar com seus abismos, suas lendas e mistérios. "O mundo dos poemas homéricos está totalmente impregnado da concepção mágico-mítica: não encontramos diferenças marcantes entre o homem e o mundo circundante; os poderes apresentados pelo mar ou pelo rochedo cruzam o caminho das empreitadas humanas." (DARDEL, 2011, p.73) Ulisses funda o mito do viajante como o do eterno ausente. Irremediavelmente atado a seu destino de errante navegante, conjuga simbolicamente em seu feito a promessa do porvir e a sombra do eterno adeus. E se por um lado seu percurso estabelece uma possível cartografia do maravilhoso, da aventura e da coragem, de outro engendra uma topografia da incerteza e da espera. O viajante constitui a partir daí o lugar da ausência, e dá a ver a presença de um poder invisível que se interpõe por sobre toda vontade – poder ao qual por vezes damos o nome de destino. Enquanto Ulisses inaugura a figura do ausente, Penélope instala o lugar da espera. E entre ambos se estende a imensidão do oceano em sua substância; como plenitude da distância. As aventuras de Ulisses subtraem o que de fato o aguarda; seu fracasso. E isso talvez seja o que se reserva a toda obra.

coleções marítimas e a ação que gerou *Sem título (sobre navios)* uma intervenção de caráter efêmero na paisagem ícone da Guanabara, tentam resgatar um espaço-tempo marcado por histórias de travessias, por memórias de mar e de navios – essa heterotopia por excelência (FOUCAULT, 2009). Reservatório da imaginação, os navios são dobras do mar.

2.2 Dos protocolos operados e objetos selecionados



Procurando estabelecer uma interlocução com as travessias marítimas e com a história dos artistas e naturalistas do século XIX, e tendo em vista um projeto expositivo, investi em alguns gestos operacionais praticados por artistas e naturalistas, como a produção de registros de paisagens e a coleta de materiais. Da deriva na Baía havia alguns registros em vídeo. E estando o CCJF localizado nas redondezas da Guanabara, tomei o rumo das praias próximas, buscando elementos que pudessem compor um gabinete marítimo. Encontrei pequenos objetos, que como as garrafas dos naufragos dão notícias de outras pessoas e lugares. Também capturei algumas imagens em fotografia que hoje se encontram arquivadas sob o título *Encontros à beira-mar* (figura 15 – a, b) Aos objetos coletados juntei itens pessoais, familiares, e outros garimpados em feirinhas ditas de antiquário, como a que é montada aos sábados na atual Praça XV, no centro do Rio de Janeiro, e não muito distante do centro cultural.²⁷ Objetos em desuso que talvez um dia tenham sido resguardados como relíquias em singelas coleções particulares, mas que perderam o sentido dado por seus antigos proprietários e/ou parentes, e para os quais restaram as bancas de comerciantes de miudezas. Na parte menos privilegiada da feira, catadores comercializam toda sorte de objetos, dos quais não se buscam as origens.

²⁷ Esse evento acontece aos sábados pela manhã. As barracas são instaladas diante de arquiteturas coloniais, dentre elas destaca-se o atual Centro Cultural de Patrimônio Paço Imperial, antigo Palácio dos Vice-reis. Edifício que abrigou a família real portuguesa no momento primeiro de sua chegada ao Rio de Janeiro. Próximo ao Paço, o quase invisível Chafariz da Pirâmide (1779), projetado por Mestre Valentim, é um monumento esvaziado de sentido. Construído sob encomenda do Marques do Lavradio, destinava-se ao fornecimento de água limpa e potável transportada dos morros pelo Aqueduto da Lapa, para os navios atracados no cais.

De posse de um acervo heterogêneo composto por sementes, conchas, um antigo tinteiro, uma placa esmaltada com a palavra porão, uma garrafa, moedas, uma pedra, algumas sementes, entre outros objetos, pude compor meu pequeno gabinete.

2.3 coleções marítimas: pensar o espaço expositivo como um gabinete

Tecnicamente falando, *coleções marítimas* é uma instalação que se enquadra no campo das artes visuais e/ou plásticas. Para pensar a exposição foi preciso levar em consideração a própria dimensão espacial em que os objetos e vídeo se inseririam. Ao projetar um gabinete, me coloquei algumas questões não apenas sobre o espaço em si, mas sobre o próprio recorte temático, e os enquadramentos ali implicados. Tendo o mar como tema central, levei em consideração a possibilidade de evocações históricas, ecológicas, sociais e culturais que perpassam o vasto território das viagens marítimas e as condições atuais da Baía – navegabilidade e degradação ambiental. Para tanto, precisava que o espaço ele mesmo convidasse os visitantes ao recolhimento e a evocação de imagens e relações subjetivas com os viajantes (remotos e atuais). Indagava-me sobre que elementos poderiam ser dados não somente a visão, mas à ativação de outras viagens e coleções. Era necessário que a instalação contasse com um vazio formal, por menor que fosse como um convite ao outro a apreender associações de ideias, e a inferir sentidos próprios às peças dispostas. Em sendo, supostamente, uma coleção de artista, e não outra, que artistas e obras estariam ali (direta e indiretamente) correlacionadas? Que gestos e agentes ocultos seriam convocados junto às minhas reflexões artísticas e teóricas?

Encontrei numa sala de pequenas proporções, as condições ideais para criar uma ambiência silenciosa e intimista, propícia a abrigar um misto de gabinete de curiosidades e espaço de memória. O título colocado no plural convoca lembranças de outras coleções, privadas e/ou públicas, em especial as museológicas; sejam elas de arte, etnográficas, arqueológicas, de história natural ou outras tantas mais, e que se encontram vinculadas ao desenvolvimento de um pensamento histórico, que se sobrepõe aos fluxos de deslocamentos e às viagens marítimas. Viagens que por sua vez facilitaram a constituição daqueles acervos. Uma cortina confeccionada com pano preto vedava a passagem de luz vinda do exterior. Ao ultrapassar essa fronteira, o visitante adentrava numa sala mergulhada na penumbra. Encerrado atrás da pesada cortina, meu pequeno gabinete assumia ainda o lugar de uma alegoria da solidão da própria obra.



O vídeo *Sobre pontes e travessias* (figura 16) foi projetado na parede oposta à entrada, funcionava como um dispositivo de captura do olhar. A imagem borrada comporta poucos elementos. No primeiro plano vê-se o recorte da proa de uma pequena embarcação que indica sua suposta direção. Há um elemento intermediário na cena; a *Ponte*²⁸ que divide o quadro em duas partes isola a paisagem ao fundo em seu enquadramento. Paisagem que permanece ao longe. Tudo se mantém à distância, numa espécie de tradução do mais íntimo desejo do viajante que se lança ao mar; a necessidade de pôr-se a caminho. O barco não completa o arco da viagem; não chega nem mesmo a ultrapassar a ponte, e assim, a ideia de completude se esvai, sugerindo talvez, a eterna busca pelo ausente, e a chegada se revela como uma ação ainda por vir.

²⁸ Trata-se da ponte que faz a ligação entre as cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Construída nos anos da década de 1970, durante o período da ditadura militar no Brasil, a ponte leva o nome de um general, que então exercia por força do voto indireto a presidência da república. No entanto, a comunidade fluminense ao se referir à ponte jamais usa o seu nome. Todos a chamam simplesmente de Ponte, ou de ponte Rio-Niterói.

Localizada no centro da sala, havia uma vitrine composta com os objetos distribuídos individualmente ou em pequenos grupos. A arrumação não estabelecia um quadro, ou grade, onde se pudesse identificar de imediato alguma tipologia que caracterizasse os elementos entre si. O conjunto não ensejava uma taxonomia que pudessem conectar as peças umas às outras. Mas se o quadro não se fazia presente de forma explícita, lá se se encontrava na própria vitrine que aprisionava as peças dentro de um retângulo coberto por uma lâmina de vidro, sugerindo outros possíveis enquadramentos e reconfigurações formais (figura 13). Também o vídeo fora enquadrado na parede principal, assim como seus elementos compositivos. Junto à porta, uma vitrine menor guardava um livro parcialmente aberto, que exibia parte da ilustração de uma vista, cuja localização não se conseguia precisar²⁹ (figura 17 – a, b). Havia ainda em um dos nichos da sala, uma pintura a óleo representando um veleiro – obra de um parente e pintor amador. Livro, quadro, vídeo e objetos foram selecionados, agrupados e etiquetados segundo uma classificação subjetiva, uma contra catalogação de base artística, que remete às classificações e datações utilizadas por instituições museológicas, arquivos e gabinetes. São elas:

1. Referência conceitual: Ed. Londres, XVIII
2. Imaginário afetivo-familiar: Jardim Botânico, XX
3. *Naturalia-Artificialia*: Costa Brasileira.

²⁹ Trata-se de um livro publicado no século XVIII, no qual é narrada a viagem de circunavegação de George Anson, um almirante britânico, parte em 18 de setembro de 1740 da Ilha de Santa Helena, com uma esquadra composta por cinco navios. Os percalços de sua viagem se iniciam antes mesmo da partida, quando o navegador tem de enfrentar dificuldades econômicas e de equipagem da frota, e com composição da tripulação. A viagem corre satisfatoriamente, até a chegada ao Cabo Horn, onde desaparecem três navios. No entanto, com sua perícia Anson consegue capturar um rico galeão espanhol tomando posse de toda a mercadoria e tesouro encontrado a bordo. O livro de viagem intitula-se *A Voyage round the world in the years MDCCXL, I, II, III, IV*, compõem o acervo de minha biblioteca.

Nesse enquadramento a ideia de colecionismo é evidenciada, invocando alguns gestos e sujeitos ocultos que participam dessa relação, como coletores, artistas, equipes técnicas em geral, além da figura do colecionador ele mesmo; alguém que busca guardar para si ou para a posteridade, a parcela de uma produção simbólica, seja cultural, artística, etnográfica, científica, na tentativa de perpetuação de sua memória pessoal ou da memória de uma coletividade.



Figura 17 - (a) e (b)
Jac Siano
Exposição *coleções marítimas*, 2015
Vitrine 2 e detalhe do livro da viagem de George Anson
Centro Cultural da Justiça Federal, Rio de Janeiro
Curadoria: Carla Hermann
Fonte: Leo Coelho

2.4 Sobre o gesto de colecionar

Colecionar (latim *collectio*) traz em sua raiz semântica a ideia de raciocinar (*logein*) e de discursar (*legein*), ou seja, a ordenação e o discurso sobre um conjunto de elementos que compõem um acervo. Um acervo pode conter objetos orgânicos (naturais) ou inorgânicos (artificiais), e no caso da arte contemporânea, muitas vezes se aproximando dos antigos gabinetes, que pertencem segundo Foucault, ao saber das similitudes do Renascimento. Nesse período ainda não havia um sistema de classificação que definisse claramente os elementos, criando categorias fixas e hierarquias entre os seres, como seria elaborado no século XVII. Até o final do século XVI, o que está em jogo é o encantamento (FOUCAULT, 2007, p. 70). O mundo segue em eterno movimento, e a natureza em nada lhes parece hostil. E talvez resida aí mesmo uma interlocução com a poética contemporânea do colecionismo e modos de exibição de objetos em trânsito entre arte e não arte. Segundo Foucault, o século XVI foi o tempo das misturas e da ausência de normatização. Tempo da literatura imaginativa, quando as metáforas e alegorias abundam e dominam o espaço literário. Configurou-se também como o tempo do *trompe l'oeuil*, da enganação, o que passou a ser repudiado no século XVII, quando “as belas figuras rigorosas e constringentes da similitude serão esquecidas. E se tornarão os signos que as marcavam por devaneios e encantos de um saber que ainda não se tornar razoável.” (ibidem).

Com a monumental *História Natural* (1749-1788) de Georges-Louis Lecler (Conde de Buffon) aliada ao sistema classificatório de Lineu, responsável pela criação de uma língua própria para a ciência, a produção científica na Europa toma vulto instaurando novos métodos de coleta, sistematização, organização e exposição das espécies naturais. Método que não se restringe ao âmbito científico, e invade a vida comum, as relações sociais e a política. A classificação torna-se o grande trabalho do século XVIII. O ato de colecionar pressupõe o ato de coletar presente em todas as sociedades desde tempos imemoriais. Na antiguidade clássica,

por exemplo, os objetos coletados eram preservados em templos, como oferendas aos deuses, enquanto no medievo as igrejas eram as responsáveis pela conservação das relíquias sagradas. Modernamente, os interesses pelos objetos podem variar desde o mero prazer individual a um investimento financeiro. Já as instituições guardam a ideia de preservação e difusão de uma cultura ou culturas. Uma rede de saberes e poderes reservados se estenderam por séculos, estabelecendo a intocável identidade do homem culto, do saber enciclopédico, sobretudo marcadamente na figura do viajante ilustrado. Os museus de História Natural, herdeiros da cultura clássica são lugares de exibição de poder e de dominação cultural. Guardam a memória das viagens etnográficas e das expedições de ciência naturais. Museus e bibliotecas assim como herbários, enquanto espaços públicos são lugares construídos de forma organizada observando certos valores históricos e culturais vinculados à produção e afirmação de conhecimentos específicos – artístico, etnográfico, histórico, literário, botânico, entre muitos outros.

Falar de coleções implica também invocar as figuras de seus agentes, espaços e gestos envolvidos no ato de colecionar. Seja eclética ou especializada, cada coleção tem a sua própria história. Ao retirar um objeto de circulação e destinar-lhe um lugar de imobilidade na vitrine, o colecionador o liberta de seu lugar de coisa útil, conferindo-lhe um caráter singular ao incorporá-lo a “um sistema histórico novo, criado especialmente para esse fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se nesse sistema uma enciclopédia de toda ciência da época, da paisagem, da indústria do proprietário do qual provém.” (BENJAMIN, 2007, p. 239). Walter Benjamin, ele mesmo um pesquisador e colecionador de preciosidades inúteis, como as borboletas que caçava ainda menino nos jardins das casas onde veraneava com a família (idem, 2012, p.81) viria ao longo de sua vida ser tornar um bibliófilo.

Ao *desempacotar sua biblioteca*, Benjamin tece um perfil do colecionador, e revela que o ato de colecionar abriga o desejo da rememoração. O colecionador é alguém que mais do que ter a posse de bens,

vive dentro de um teatro de emoções que se traduz no ato de colecionar, mas que se faz presente desde a busca ao frêmito da aquisição, estabelecendo “a mais íntima relação que se pode ter com as coisas: não que elas estejam vivas dentro dele; é ele que mora dentro delas.” (BENJAMIN, 2012, p. 241). Se em algumas coleções pode-se verificar a vontade de arquivamento da memória social e/ou afetiva de um povo ou época, em outras se desfazem as classificações e as identificações em prol da imaginação, questionando a ideia positivista sobre os documentos. Segundo Benjamin, há no colecionador um “instinto tátil” que o precipita em deambulações por *ruas penúltimas*, proporcionando-lhe a vivência diferenciada com as cidades. “Quantas cidades não se revelaram para mim nas caminhadas que fiz à conquista de livros!” (ibidem, p.236). Testemunho que vem colaborar com minha prática de artista-viajante-urbana, que tem nas caminhadas, e coletas e na problematização dos arquivos seus mais genuínos gestos operatórios.

Talvez ao colecionador pareça possível impedir o processo de deterioração e desvalorização dos objetos. Ao mesmo tempo em que os sacraliza para seu puro deleite, recupera sua participação na memória do mundo. “Pois é preciso saber: para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. (idem, 2007, p. 241). Coleções privadas procedem de um interesse muito particular originando um ordenamento, uma taxonomia imprevisível, “um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (ibidem). Ordenamento e taxonomia inesperada, e por vezes até mesmo desconcertante para o observador desavisado, posto que arranha toda a ideia de tipificação e de justeza do sistema classificatório, ao se transmutar em uma espécie de “enciclopédia mágica, uma ordem do mundo, cujo esboço é o destino de seu objeto.” (ibidem).

Organização desconcertante que tomou de surpresa Michel Foucault quando, ao ler *O idioma analítico de John Wilkins* (1952) de Jorge Luis Borges se depara com uma inusitada ordem de animais, segundo certa *enciclopédia chinesa*. John Wilkins foi um cientista do século XVII, que pretendeu estabelecer uma

linguagem universal para as ciências estruturada a partir da natureza das coisas elas mesmas, que segundo ele seria capaz de facilitar e desenvolver a comunicação e a troca de saberes entre a comunidade científica internacional. E é dessa idealização, desse modo arbitrário de lidar com o mundo que trata Borges, pois que “sabiamente não há classificação no universo que não seja arbitrária e conjectural. A razão é muito simples: não sabemos o que é o universo.” (BORGES, *online*).³⁰ Por mais engenhoso que seja qualquer sistema é sempre provisório. Ludicamente Borges provoca o estremecimento de toda uma construção bipolar e limitada presente nas ciências, e da qual também participam a filosofia, a história e a linguagem. Sistemática que opera uma “prática milenar do *Mesmo* e do *Outro*.” (FOUCAULT, 2007, p.1). O *Empório celestial de conhecimentos benévolos*, a tal *enciclopédia chinesa* já enuncia em si mesma um estranhamento, certo exotismo que incide sobre o diverso. A paródia borgiana desorganiza a ideia de um quadro comum, onde se poderia dispor toda a diversidade de pensamentos e de seres do mundo, dando a ver outros possíveis. Para Foucault: “A monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste [...] em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado.” (ibidem, p. 2).

Foi uma conversa casual que levou a artista Cláudia Hersz a tomar conhecimento de um caso inusitado; que algumas pessoas, depois de colecionarem carros, obras de arte, viagens, e tudo o mais que o dinheiro possa comprar, também colecionam animais exóticos. Puro fetiche decadente que operou uma torção no seu trabalho plástico. Cláudia, sendo ela mesma uma colecionadora amadora, passou então a desenvolver séries de trabalhos que lidam com essa problemática, incorporando a seus gestos o trabalho de produtora e curadora de sua coleção de miniaturas de objetos de arte. Na exposição *A minha coleção* (2017) a artista apresentou no

³⁰ Para *O idioma analítico de John Wilkins*, acessar: <https://pt.scribd.com/doc/105440002/Jorge-Luis-Borges-Outras-Inquisicoes-pdf-rev> Último acesso em: 19 fev. 2017.



cofre da Casa França Brasil, no Rio de Janeiro, suas miniaturas de emblemáticas peças da produção mais significativa da história da arte moderna e contemporânea, nacional e internacional, presentes em coleções públicas e privadas, no Brasil e no estrangeiro. Não são reproduções compradas em lojinhas de museus, até poderiam sê-lo, mas a sua coleção é composta por peças confeccionadas artesanalmente pela própria artista. A constituição de seu acervo envolve tanto um processo intelectual e criativo, quanto à produção artesanal, borrando assim a fronteira entre artista-produtora e a colecionadora de arte, e entre os fazeres artístico e o artesanal. Ao diminuir a escala das peças, Cláudia expõe a hierarquização do saber-fazer artístico de base representacional, que se constituiu na relação de acumulação de conhecimentos produzidos no Ocidente, marcadamente ao relacionar os vínculos históricos que se sobrepõem ao objeto de arte. Segundo suas palavras: “Este trabalho, ao roubar o tamanho, põe em discussão a aura da obra de arte, além de comportar alguma ironia sobre o seu valor e o ato de colecionar. Estabelece também uma conversa com André Malraux, quando apresenta um mini museu onde não há hierarquias nem tentativas de harmonização entre seus elementos.”³¹ (figura 18).

Em *A coleção particular* (2005), Georges Perec narra a história de um quadro pertencente a um museu privado expondo a rede de agentes envolvidos e que perpassa as figuras do artista, do colecionador, da crítica e do público. Trata-se de uma pintura representando o gabinete de um ilustre colecionador; um industrial e proeminente figura de uma comunidade de imigrantes germânicos nos Estados Unidos na América. O quadro fora encomendado a um jovem e talentoso pintor local, para ser exposto numa mostra que acompanharia as comemorações do vigésimo quinto ano de reinado do imperador alemão Guilherme II. Para receber a tela, a sala é ambientada como o gabinete do colecionador, contando ainda com os quadros reproduzidos na dita

³¹ Excerto retirado do texto que acompanhou a exposição da artista Claudia Herz na Casa França Brasil.

pintura. O referido quadro ganha então lugar de destaque na sala. Bem no centro de *A coleção particular*, título dado à pintura encontra-se a figura do colecionador a observar sua coleção, composta por peças de “todos os gêneros e todas as escolas de arte da Europa e da jovem pintura americana” [...] “dignas dos mais importantes museus da Europa, que o amador Raffke, inteligentemente aconselhado por eminentes peritos, conseguiu descobrir em suas viagens.” (PEREC, 2005, p.15). Na coleção de Raffke, podiam-se observar quadros de grandes mestres da pintura dita universal, como Jean-Baptiste Chardin; Hans Holbein, o Moço; Lucas Cranak e de pintores menores. Uma multidão curiosa acorre ao evento para ver o quadro que se tornara um grande assunto para a imprensa e sociedade local. A pintura e seu duplo são rigorosamente observados, cotejadas e discutidas pelo público, depois que sutis diferenças entre os originais e a cópia são-lhes reveladas. Esse olhar de retorno mergulha o espaço narrativo em um *mise en abyme*. O que não se poderia prever, no entanto, era o arдил que o quadro representava.

No conto, Péric mistura ficção e realidade expondo as tramas ocultas que residem por detrás da constituição de acervos particulares e públicos, e que perpassam questões como autenticidade e farsa; ficção e realidade. A leitura do texto de Péric me permitiu refletir sobre os limites da representação, da ideia de totalidade inerente às coleções e acervos em geral, e sobre os jogos de saber-poder que perpassam o ambiente da arte, e o valor imputado aos acervos que guardam a memória da cultura, igualmente encontrado no reduto das ciências. Assim também foram construídos os gabinetes de curiosidade, com fragmentos do mundo basculando entre ficção e documento, entre ciência e arte.

2.5 Gabinetes de curiosidades: lugar de origem dos museus de ciência e de arte

Foi a bordo de navios que outros mundos possíveis se revelaram ao continente europeu. Com a chegada ao Novo Mundo as viagens exploratórias e de conquistas empreendidas no século XVI engrossaram as coleções particulares, proporcionando a ampliação e a renovação da estética e da produção artística europeia. Espécies da flora e da fauna, e toda sorte de objetos culturais advindos de países distantes, foram devidamente acondicionados e transportados nos porões e cofres de navios. Esses objetos nem sempre resultaram de coletas de cunho científico, muitos foram furtados e espoliados de civilizações milenares, e avaliadas pelos conquistadores sob a chave do exotismo e da curiosidade. Ao chegarem ao território europeu, seguiram para espaços privados, que receberam nomes como *Studiolo*, Gabinetes de Curiosidades e Câmara de Maravilhas. Sínteses ecléticas do mundo, esses bazares privados apareceram inicialmente como uma peça de mobiliário, e se expandiram a seguir, para aposentos mais apropriados para conter a profusão de itens, que eram então dispostos lado a lado, sem um critério específico ou rigor científico. Eram lugares da fábula, da acumulação; da guarda e exposição da heterogeneidade, o mais das vezes construídos para o deleite de seus proprietários, nobres e príncipes europeus, mas também para a apreciação dos primeiros interessados nos estudos da natureza. Lugares da mistura do saber e da magia: “A forma mágica era inerente à maneira de conhecer.” (FOUCAULT, 2007, p.45). Praticamente tudo cabia nessas coleções. Desde o item mais exótico e bizarro, à flor rara, passando por planisférios, globos terrestres, conchas, pedras preciosas, estatuetas, peças de fina ourivesaria, quadros a óleo pintados pelos grandes mestres do Renascimento, incluindo chifres de unicórnio. “Os gabinetes se estruturam como um repositório enciclopédico de objetos, no qual o tempo é esvaziado em prol da apresentação simultânea de curiosidades naturais, obras de arte antigas, artefatos

recentes, instrumentos técnicos, autômatos.” (SIQUEIRA, 2011, p. 254). Espaços que guardam uma aura de mistério, mas também de poder. Francis Adoue observa que



[...] o gabinete de curiosidades, herdeiro do tesouro das capelas e antepassado dos museus, busca ser o espelho do mundo. Na época das grandes descobertas, ele sugere que a realidade admirável de cada objeto colecionado se prolongue como périplos em que a imaginação rivaliza com a paixão do saber, da invenção e da arte. [...] Nas coleções medievais religiosas, relíquias de santos, portadores de presença invisível, figuram ao lado de objetos insólitos, tais como o chifre do legendário unicórnio, ossos de um gigante ou um crocodilo fervido em óleo suspenso em abóbadas. (ADOUE, s/d apud CAMARGO-MORO, 2008, p.19).

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:RitrattoMuseoFerranteImperato.jpg>

Lugares de peregrinação de curiosos e de naturalistas entram em decadência com a chegada à idade moderna. Nesses gabinetes (figura 19) ocorre a primeira separação dos elementos colecionados em dois grupos distintos – *naturalia* e *artificialia* – ou seja, entre criações da Natureza e objetos produzidos pelo engenho humano; “uma organização que, se por um lado, expressava a composição original dos gabinetes, envolvia ainda o projeto de reunião de todos os saberes, de todo o mundo.” (HEYNEMANN, 2010, p. 67). Pensamento que se aproxima da ideia aristotélica de divisão do mundo em duas classes: das coisas vivas –

plantas, animais, corpos celestes e os elementos (água, terra, ar, fogo e o éter), e o mundo das abstrações gerido pelo intelecto e engenho humano, muito mais abrangente e relativo. Das primeiras investigações em ciências naturais, os gabinetes de curiosidades deram lugar ao nascimento de espaços especializados, como os museus de história natural e etnográficos, herbários, *ménageries* e aos museus de arte.

Uma teia de saberes e de poderes reservados se estendeu por séculos, e estando estabelecida a intocável identidade do colonizador, os objetos estranhos produzidos pelo *Outro* foram por fim destinados a ocupar outras estantes, vitrines e gavetas nos museus etnográficos e de história natural, próprios para essas misturas. Apartados das demais coleções, os objetos artísticos passam a receber um tratamento diferenciado. A arte, um produto genuinamente europeu seria resguardado de qualquer contaminação vulgar. Para tanto, ergueram-se espaços reservados e sacralizados para recebê-la, atingindo seu ápice com a galeria tipo cubo branco.³² Espaço que chegou a ser rejeitado como lugar da arte pela produção artística da década de 1970, enfaticamente pelos artistas conceituais e da *Land Art*, herdeiros do conceitualismo duchampiano.

Os museus são espaços marcados pela acumulação e pela vontade de preservação de uma memória seletiva do mundo (ou de mundos), onde a prática da “conversão da arte em objeto de coleção, especialmente por meio das esculturas e pinturas sobre tela de encomendas privadas, corre paralela à sua própria transformação em objeto estético. O colecionador, identificado com a figura do expert de formação humanística, desempenha papel preponderante nesse período.” (SIQUEIRA, 2011, p. 255). Para Foucault

³² Para a arte modernista, foi instituída a galeria tipo "cubo branco" que seguiu, segundo Brian O'Doherty a ideia de espaço especializado e sacralizado, surge do desejo de criação de um lugar único e especializado para receber as obras de arte; espaço idealizado que começa a se constituir como um desdobramento dos *Salões* parisienses e possui uma relação direta com a pintura de cavalete europeia. (O'Doherty, 2002, pp.1-29). Penso particularmente esse espaço como uma heterotopia.

(2009, p.149) trata-se de heterocronias, onde “o tempo não para se acumular e se encarapitar no cume de si mesmo”.

No verbete *museum* da *Encyclopédie* (1751) de Denis Diderot e de Jean le Rond d’Alembert, suas origens remontam a antigas civilizações e a dois espaços; um aberto na Grécia (*Templo das Musas*) e outro fechado em Alexandria (*Museum*). Esse resgate de um passado clássico glorioso, adiciona ao museu um valor baseado na filosofia e no desenvolvimento da cultura e da arte ocidental. É interessante lembrar também, que esse espaço comporta imagens que reivindicam seu lugar como forma de conhecimento científico e histórico. Um microcosmo que simula a aparência de totalidade do mundo (natural e artificial) imobilizado em vitrines. No Século das Luzes, o museu “é visto como uma edificação palaciana que reúne indivíduos devotados ao conhecimento e oferece um modelo não apenas para o gabinete de curiosidades ou o museu moderno, mas também para a própria cidade iluminista.” (SIQUEIRA, 2011, p. 262). No final do século XVIII, as coleções de museus assim como os acervos de bibliotecas atingem o estatuto de espaços públicos, perdendo seu caráter subjetivo. Em 1783, o arquiteto Étienne-Louis Boullée respondendo a um concurso da Academia de Ciências Francesa envia seu *Project de Muséum*,³³ em que planeja uma vasta estrutura que abrigaria a totalidade de objetos artísticos e científicos, incluindo coleções de animais, plantas, conchas, medalhas, moedas, pinturas, mapas, esculturas e livros. Projeto neoclássico, que recusa o modelo barroco, suprimindo todo e qualquer ornamento, primando pela racionalidade e com vistas a instituir um exemplo arquitetônico universal, tomando por base a antiga arquitetura greco-romana. Seu projeto conecta-se ao ideal de desenvolvimento urbano aliado ao progresso das ciências e da arte. O complexo do *Muséum* comportaria ainda, uma galeria de estátuas

³³ Para os projetos de Boullée, acessar: <http://expositions.bnf.fr/boullée/arret/d4/d4-1/index.htm> Último acesso em: 21 fevereiro 2017.

representando os mais proeminentes vultos da história europeia. Sua escala monumental, o rigor geométrico e a simetria, eram indicadores da supremacia do pensamento e da cultura francesa.

Enquanto na época da constituição dos museus de arte, os objetos etnográficos, bem como a produção dos artistas-viajantes foram colocadas de lado, não só pelas instituições como também pelos próprios artistas, hoje instalações como *coleções marítimas*, entre outras, retomando a prática do colecionismo, repõem no ambiente da arte objetos antes descartados e desvalorizados por sua vulgaridade e banalidade. As coletas operadas nas praias banhadas pelas águas da Baía de Guanabara investem ainda na discussão ambiental que se tornou premente diante da atual conjuntura de degradação dos ambientes natural e urbano. Lembrando que essa preocupação já se fazia presente na década de 1970, como visto no capítulo anterior, com Félix Guattari e sua proposta ambiental, em nada arcaizante ou idealista sobre um possível retorno à natureza silvestre e redentora (o que, penso eu, causaria por si só imensa frustração diante de sua inviabilidade), mas sobre a urgência de se pensar em conjunto as relações sociais, o meio ambiente e as subjetividades; como uma estratégia para a sustentabilidade da vida e sua diversidade.

O ato de coletar objetos do mundo natural-urbano (da paisagem cotidiana), ou aqueles de meu próprio ambiente privado e afetivo, vem se juntar ao gesto de dispô-los todos juntos em uma única vitrine, já devidamente reclassificados, segundo uma ordem subjetiva. Se por um lado esses procedimentos se avizinham daqueles praticados pelos viajantes do passado, por outro lado operam uma inversão no processo classificatório cujas entradas seguem os códigos e rigores científicos.

Merleau-Ponty já assinalara que a ciência, ao depositar um olhar de sobrevoos sobre os seres do mundo recusava-se a habitá-lo; o mundo servia-lhe apenas como fonte de elementos para suas teorias. Com isso, a natureza foi se tornando cada vez mais artificial, restando ao mundo o lugar de “predestinado aos nossos artificios.” (2000, p.13). E assim tem sido desde a inauguração do sistema binominal de classificação das

espécies *Systema Naturae* (Carl Lineu, 1735), o qual sofreu poucas modificações ao longo dos séculos, e que ainda hoje é utilizado como base para as novas espécies encontradas. Estruturado a partir de seu próprio mundo, tal ideia foi capaz de instituir um modelo de progresso científico, e ao mesmo tempo um sistema especulativo sobre a natureza, e também sobre os homens eles mesmos. Tudo o mais, para além do *Mesmo*, passou a ser marginalizado, e observado sob a chave da superstição e do caos. Para o *Outro*, foi reservado o lugar da inquietação e do exotismo, e para sua paisagem a categoria do pitoresco.

2.6 O lugar dos museus e coleções na cultura contemporânea

Desde cedo, fui incentivada a visitar instituições museológicas, galerias de arte e centros culturais, assim como bibliotecas e jardins botânicos. Tendo desde sempre vivido na cidade do Rio de Janeiro, três instituições teceram minha mítica museológica, são elas: o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, e o Museu Imperial de Petrópolis. Suas arquiteturas, jardins e exposições preencheram meu imaginário em temporalidades distintas. Cores, texturas, formas treinaram meus olhos curiosos que, no exercício da observação, se surpreenderam diante da diversidade das coleções, especialmente aquelas etnográficas, arqueológicas e de entomologia do Museu Nacional. Suas misteriosas etiquetas guardavam nomes impronunciáveis. Certos temores de múmias e animais estranhos eram, no entanto resguardados pela fina fronteira de lâminas de vidro das vitrines. "Classes", "ordens", "subordens", "famílias" organizaram um dos maiores acervos museológicos das Américas. Jazida interminável de conhecimento, prazer e admiração. Fósseis de plantas e animais; amostra de minerais (incluindo meteoritos, como o notável Bendegó); animais vertebrados e invertebrados (destacando-se a vastíssima coleção de entomologia que conta com mais de cinco milhões de exemplares); como também

objetos etnográficos e arqueológicos e paleontológicos, constituem os acervos dos departamentos de Antropologia, Botânica, Geologia, Entomologia, Geologia e Paleontologia. Por várias circunstâncias, deixei de frequentar esse museu de afetos profundos, e há cerca de três anos passei a revisitá-lo periodicamente. Da observação de suas vitrines pude compor meu gabinete, tomando a distância dos rigores que, desde o século XVIII vêm colaborando com a manutenção de identidades fixas, apartando os opostos, evitando qualquer contaminação com o saber ordinário. Penso que aos artistas é possível proceder a coletas e coleções sem a austeridade que cabe à pesquisa científica, ainda vinculada à ideia de verdade sobre a natureza e sobre o homem, resguardando o valor enciclopédico do período iluminista.

Diante dessas percepções, e buscando um embate com o legado das viagens exploratórias ao Brasil, *coleções marítimas* propunha uma inconexão; uma (des) uniformização do modelo de representação unívoco, que ao se movimentar dentro de um espaço ordenado a partir do *Mesmo*, se pensou capaz de dar conta da diversidade do mundo. Esse enfrentamento não se deu pela regra dos opostos, mas pela via do diverso. Ao emprestar ao trivial um estatuto de obra de arte procurei operar uma distorção nos discursos que, desde o pensamento clássico, teimam em colocar a vida em um quadro, separando o mundo em partes antagônicas e dicotômicas – o *eu* e o *outro*; o *civilizado* e o *selvagem*; o *norte* e o *sul*; o *leste* e o *oeste*... Se a arte em algum momento da história da cultura foi destacada da vida ordinária, hoje já não se pode mais dizer onde arte, onde vida; onde ficção, onde documento. Para tanto, investi na produção poética de uma contra catalogação, desde a concepção da coleção em si, à sua exibição em espaço público. O formato instalativo por sua vez, retira da proposição uma configuração clássica de análise a partir do espaço plano do quadro, ou mesmo da superfície plana da parede, como espaço organizacional da arte modernista.

Na arte contemporânea, o museu é vivenciado como espaço problemático ao ocupar um lugar ambíguo entre a reclusão e o espetáculo. No entanto, novas facetas de dominação cultural vão surgindo no tempo das

tecnologias de informação e junto ao poder das mídias de comunicação, de produção e veiculação de imagens, que insistem na ocidentalização do gosto e num modo de vida voltado para o consumo. Os museus, eles mesmos começam a promover atualizações e a experimentar o mundo da *hipermodernidade* onde toda cultura, pensamento e arte se apresentam como produtos de consumo, delineando um novo quadro de dominação incentivado pelo discurso dos avanços tecnológicos de dispositivos de comunicação voltados para a cultura de massa. Alguns itens de suas coleções percorrem outros museus e centros culturais ao redor do planeta, Para Gilles Lipovetsky (2011) estamos imersos na "era da cultura-mundo", e o museu também passa pela espetacularização promovida pelo turismo cultural, pelo cosmopolitismo e pela superexposição das cidades e do próprio homem.

Em seu texto *Colecionando arte e cultura* (2011), James Clifford expõe a prática do colecionismo em seus trânsitos desde o fetiche, passando por uma escala hierárquica e social de valores, e pelas estratégias adotadas por instituições museológicas, no intuito de promoverem seus acervos ao estatuto de “obras de arte”. Questiona o que leva os indivíduos e museus a selecionarem certos objetos em detrimento de outros. Que mudanças levaram as instituições ocidentais a absorverem e a exporem como obras-primas objetos antropológicos. Dentro desse contexto, a estética e a história tornam-se termômetros de valor dos objetos culturais. Segundo Clifford, tais movimentações decorrem de um sistema que envolve os trânsitos dos objetos entre arte e cultura; não cultura e não arte, dividido em *quatro zonas semânticas*, onde os objetos circulam como obras-primas e artefatos autênticos e inautênticos. Espaço de fronteira em que a “maioria dos objetos – velhos e novos, raros e comuns, habituais e exóticos – podem ser localizados [...], ou ambigualmente, em trânsito entre duas zonas.” (CLIFFORD, 2011, p.156). Nesse novo sistema, os valores simbólicos e econômicos circulam junto à resignificação, recontextualização e recodificação dos objetos culturais e artísticos, agindo de forma a reclassificá-los constantemente. O que soa interessante para Clifford, é que nesse

regime inaugura-se a possibilidade do despontar de um exotismo que desestabilize os alicerces das instituições reguladoras de arte e cultura. O exótico que não rejeita as construções simbólicas herdadas da cultura hegemônica, opera por fim desmoronamentos devolvendo ao sistema operante, pela via da estética ordinária, o que a arte tem em si de mais potente, a traição de seus fundamentos. No entanto, a ideia de objeto único e raro, presente na constituição dos gabinetes e museus, ainda permanece articulando-se por fim ao conceito de autenticidade se manifesta em alguns nichos do sistema de arte. Nesse processo o papel do colecionador privado é fundamental para a construção do valor imputado à obra de arte e à estética do Ocidente: “No mundo da arte, o trabalho é reconhecido como ‘importante’ por especialistas e colecionadores, de acordo com critérios que não são apenas estéticos.” Nesse sistema: “Objetos de valor cultural ou histórico podem ser elevados ao estatuto de objeto de arte de elite.” (CLIFFORD, 2011, p.156-157). O colecionismo instituiu as bases dos valores econômicos dos acervos a partir da relíquia, do objeto raro advindo de civilizações clássicas desaparecidas: “A temporalidade é reificada e recuperada enquanto origem, beleza e conhecimento.” (ibidem, p. 155). Vide o caso de *La Gioconda* de Da Vinci. Destaque do Museu do Louvre³⁴, em Paris, o quadro guarda a mítica de objeto raro por excelência, e continua despertando o interesse de multidões que para lá acorrem para a simples confirmação de suas presenças – do visitante e da obra – e do nome do autor. Por outro lado, enquanto pintura, o quadro de Leonardo ainda aguarda novas visadas e reflexões.

³⁴ O Palácio do Louvre se constitui como museu a partir do confisco de objetos de arte pertencentes à nobreza francesa, durante a Revolução do século XVIII, passando a ser aberto ao público como espaço recreativo e cultural. O próprio prédio e seus jardins fazem parte de todo o conjunto de um ideal de arte e cultura. Já no século XIX, todo o complexo é absorvido como parte integrante de *promenades* e visitas. O Louvre é o museu mais visitado do mundo. Em 2016, chegou a receber mais de oito milhões de visitantes.

Mergulhados na contradição dada pela própria condição de incompletude que gera e movimenta o gesto do colecionismo, os museus instauram um regime de visibilidade aliado a um sistema classificativo que reúne e separa os objetos mediante estratégias que estabelecem hierarquias de valores sociais, definidas pela articulação entre identidade e alteridade. Classificar, qualificar, ordenar, etiquetar contribuem com a manutenção, o funcionamento e circulação das coleções institucionais, e com a manutenção dos museus como instituições de saber. Na atualidade os museus se reinventam, e dedicam-se a aproximação e formação um novo público. Museus e galerias de arte desde a segunda metade do século XX vêm incorporando toda sorte de formalização e materialidade – seja duradoura ou efêmera, orgânica ou inorgânica, especializada ou banal –, por sua vez as instituições científicas, cujas mostras permaneceram restritas a seus objetos específicos, se tornaram um lugar propício para intervenções artísticas. No entanto, ainda há espaço para se discutir a produção e as coleções de arte e sua influência na vida cotidiana.

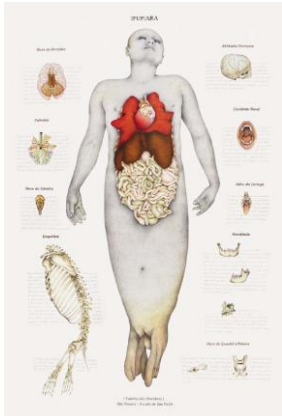
2.7 Artistas e coleções: escavar, confrontar, desestabilizar

As coleções museológicas sejam elas artísticas, históricas, científicas, refletem aspectos históricos culturais e sociais, e vêm sendo problematizados por diversos artistas. Aqui serão destacados trabalhos que envolvem os aspectos classificatórios e acumulativos presentes nas pesquisas científicas, ora atuando diretamente nos acervos institucionais, ora evocando seus agentes e protocolos. Percebo nas poéticas dos artistas aqui reunidos o interesse pela crítica à autoridade e competência presente no âmbito da constituição de coleções institucionais. São trabalhos densamente povoados por imagens, narrativas, e contra narrativas; mitos, ficções e fabulações, e que contribuem para possíveis reflexões sobre os sistemas que condicionam as relações homem e natureza, ciência e arte.



<http://www.goodwatergallery.com/GW01-06/GW/Artists/Dion/Dion-weisman-detail.htm>

Mark Dion é um artista que vem se dedicando a intervenções em instituições de pesquisa científicas, com vistas à problematização da constituição de seus acervos e prática discursiva. São projetos do tipo *site-oriented* (KWON, *online*), ou seja, voltados para uma dada situação em um contexto específico, estabelecendo relações com diversas disciplinas. *Cabinet of curiosities* (1990-) é um trabalho em processo, que talvez pudesse ser chamado de um trabalho prospectivo. O protocolo operacional de Dion consiste em vasculhar os acervos, observar os objetos expostos e a partir daí então, proceder a sutis intervenções nos arranjos das vitrines e salas friccionando a concepção, seleção, amostragem e classificação das peças. Suas montagens ora reconfiguram a disposição dos itens em exposição, ora os misturam com outros elementos absolutamente heterogêneos trazidos de outras coleções, ou com objetos prosaicos do cotidiano. Dion investiga e expõe a arbitrariedade do sistema de classificação das espécies e o jogo ideológico que se esconde sob uma aparência de neutralidade. Coletar, reunir, organizar, expor. As vitrines, dispositivos de exibição e guarda dos objetos, ao mesmo tempo seduzem e inquieta o olhar educado dos visitantes, que observam misturas de minerais, animais empalhados, fósseis, bustos, um bule, chapéus, animais empalhados... (figura 20). Expõe a controversa relação entre homem e natureza, e, sobretudo aquela dos especialistas, que veem uma suposta neutralidade em seus discursos e prática, serem tensionados dentro de seu próprio ambiente trabalho. Seus gabinetes transmitem certo ar de decadência desconcertante, que se distanciam da imagem corrente das ciências modernas vinculada ao um ambiente altamente tecnológico. Dion indaga o porquê de algumas peças serem mantidas em reservas técnicas, enquanto outras são exibidas em exposições permanentes, e outras ainda peregrinam entre instituições. Que semelhanças e diferenças estão em jogo? Qual o lugar ocupado pelo homem dentro desse sistema? Qual a representatividade do museu de ciências naturais na cultura contemporânea? Também ali a autoridade de disciplinas como a biologia, a geografia e a ecologia colaboram para a formulação do conceito de paisagem, podendo ser observadas de forma crítica.



Em suas instalações Walmor Correa provoca certa inquietação ao exhibir animais empalhados — como na série *Dioramas* (2012). Nessas composições montadas em redomas de vidro, os animais dividem o espaço com algumas plantas, que dão a impressão de reproduzirem o habitat natural daqueles seres que numa primeira visada parecem familiares, mas à medida que são observados mais atentamente, percebe-se que há algo de estranho naqueles animais híbridos. Trata-se, portanto de uma montagem que sutilmente questiona desde as mitologias ancestrais aos experimentos das ciências biológicas. Na exposição *Memento Mori* (2007) Correa monta um gabinete composto por duas séries. A primeira intitulada *Unheimlich, imaginário popular brasileiro* (2005) apresenta pranchas anatômicas de criaturas híbridas que habitam o imaginário mítico brasileiro (figura 21). Na segunda série, *Möve mit Krallen* (2006) esqueletos montados de animais remetem aos procedimentos de dissecação vinculados aos estudos anatômicos de animais e do próprio homem. Mas os animais de Correa são inomináveis, e assim sendo não se enquadram em nenhum sistema classificatório cujo rigor científico, que desde o *Systema Naturae* tenta impor uma espécie de ordem visual, e acima de tudo hierárquica sobre a natureza e sobre o próprio homem. Seu gabinete de bizarrices, ao mesmo tempo em que inquieta, seduz o olhar do público através de um fazer apurado, de uma mimese um tanto datada para a arte contemporânea, o que sugere repensar-se o fazer artístico na atualidade. A amplitude de seu trabalho permite ainda indagações sobre os limites mesmos das experiências no âmbito das ciências biológicas.

<http://www.walmorcorrea.com.br/obra/unheimlich-imaginario-popular-brasileiro/>

Aterisms (2013), de Gabriel Orozco é uma instalação composta por coletas operadas em dois sítios distintos: a região da Baixa Califórnia e um estádio esportivo próximo a sua residência na cidade de Nova York. O primeiro sítio, área de proteção ambiental, recebe eflúvios industriais e grande quantidade de lixo despejados diariamente no Oceano Pacífico e devolvidos às praias pelas correntes marítimas. Do segundo Orozco coletou objetos descartados pelo público. No piso da galeria, os cerca de 1200 objetos coletados na praia da Califórnia foram organizados de forma a compor a monumental escultura *Sandstars*, que obedecia a



<https://www.guggenheim.org/exhibition/gabriel-oro-zco-asterisms-2>

certo padrão formal e seletivo atribuindo-lhe um caráter taxionômico que seguia um sistema de classificação por tipos como cor, material, tamanho, enquanto os itens recolhidos no campo esportivo foram organizados e expostos numa vitrine. Exposta na parede, *Astroturf Constellation* (figura 22) apresentava doze fotografias feitas dos objetos em estúdio, e enquadradas numa espécie de grade que compunha o panorama desse inventário, e remetendo ao enquadramento da grade modernista e ao mesmo tempo ao quadro geral da *epistémê* clássica; “um projeto longínquo de uma exaustiva colocação em ordem: apontam sempre para a descoberta de elementos simples e de sua composição progressiva; e, no meio deles, elas formam quadro, exposição de conhecimentos, num sistema contemporâneo de si próprio.” (FOUCAULT, 2007, p. 103). Se a questão ambiental se apresenta de modo claro e contundente nos objetos expostos, com suas marcas de abandono e traços de sujeira, a questão cultural, o descarte ambiental e social emprestam à exposição uma crítica aos modos contemporâneos de lidar com o consumo e com o meio ambiente, propiciando reflexões sobre a proposta da ecosofia de Guattari. Tratando-se de um trabalho comissionado a Gabriel Orozco pela Fundação Guggenheim de Berlin, sua coleção de detritos assinala as contradições que atravessam a seleção, aquisição, valorização, circulação e legitimação da arte e de seus objetos estéticos.

Recriando um ambiente singular junto ao sítio (Cavalariças – Escola de Artes Visuais do Parque Lage) e a profusão de espécies da flora e fauna circundante, em *Para o silêncio das plantas* (2011), João Modé institui um lugar processual-investigativo-afetivo, colocando em perspectiva a prática dos viajantes e naturalistas históricos, estabelecendo uma interlocução com o universo de Alexander Humboldt. Modé volta-se totalmente para o ambiente natural que se situa nas franjas do Parque Nacional da Floresta da Tijuca, sem deixar, no entanto, de estabelecer uma linha (física e conceitual) de contato com a cidade. Para tanto, instala uma longa corda desde a entrada do parque até a porta das Cavalariças, onde instala um misto de gabinete de curiosidades, ateliê e sala de convivência. O amplo espaço divide-se em ambientes diversificados onde o



artista dispõe instrumentos musicais, cadernos de anotações, publicações sobre plantas, objetos pessoais do artista, e coletas de pequenos insetos e sementes. Numa das paredes, ao longo do tempo de duração da mostra, o artista criou mural em que diariamente adicionava algum desenho (figura 23). Esse inacabamento fazia pulsar sua presença, como se a qualquer momento o artista ausente (talvez a inventariar a mata próxima) pudesse adentrar o seu espaço de trabalho. Ao articular os vestígios, os índices, de sua passagem pelas Cavalariças, o artista assinala a efemeridade e impermanência da vida e dos discursos que permeiam tanto a arte quanto as ciências. A instalação se estendia ainda pelo terreno contíguo à construção, onde passarelas permitiam aos visitantes caminharem por entre as plantas. Das caixas de som instaladas no meio da vegetação podia-se ouvir uma espécie de "trilha sonora para as plantas", interrompidas por intervalos de silêncio programados entre uma e outra seleção musical. Esses intervalos proporcionavam outra percepção do ambiente natural abrindo espaço para indagações sobre os limites entre natureza-arte-cultura.

Minha poética ao mesmo tempo em que investe no questionamento dos limites do pensamento classificatório presente nas viagens exploratórias do século XIX, investiga os aspectos que perpassaram aqueles deslocamentos rumo a um mundo diverso que se abria para a experiência do *exote*.

2.8 Os regimes de saber: ler e dizer as coisas do mundo

Em suas análises sobre a constituição do saber, Michel Foucault assinala as mudanças operadas no pensamento e nos discursos que estruturaram as relações homem-mundo. Através de seu método arqueológico, Foucault escava as condições em que se operaram os cortes no pensamento do Ocidente, sempre imbricado com os discursos da filosofia, ciências, literatura que engendram seus fundamentos sob o poder da linguagem, que contribui para a formação de um pensamento hierarquizante. Foucault investiga os

processos mesmos de construção do homem, ser ambíguo – que se coloca ao mesmo tempo como produtor e objeto de estudos; sendo ele mesmo uma invenção moderna construída na impossibilidade de forjar para si mesmo uma unidade. Foucault identifica em três momentos e discursos desde sempre distintos. Iniciado no século XVI culmina no XIX com o pensamento moderno, passando pelo século XVIII, momento em que o racionalismo (a ordem, a classificação e a representação) provoca talvez a mais radical separação entre homem e natureza; entre o *eu* (sujeito da Razão) e o *outro* (o exótico) que permanecera mais próximo à natureza e seu caos. Foi durante o período iluminista que se institui o sistema taxonômico. Elaboram-se séries completas através de divisão e separação de amostras, constituindo tipologias e categorias distintas umas das outras. É no regime da representação que “se encontra a *história natural* – ciência dos caracteres que articulam a continuidade da natureza e sua imbricação. Nessa região também se encontra a teoria da moeda e do valor – ciência dos signos que autorizam a troca e permitem estabelecer equivalências entre as necessidades ou os desejos dos homens,” (FOUCAULT, 2007, p. 101). Até o final do século XVI o mundo era visto pela regra da similitude; “atribuir signos adequados a todas as representações, quaisquer que sejam, e estabelecer entre todos os liames possíveis.” (ibidem, p. 118) Nesse período o conhecimento opera por analogias e acumulação, quando “o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem.” (ibidem, p. 23). Céu, terra, peixes, estrelas, plantas, homem seguem então o projeto divino, onde homem e natureza são indissociáveis: “no saber do século XVI, a semelhança é o que há de mais universal” (ibidem, p. 40). Simbiose de cadinho cósmico. “O corpo do homem é sempre a metade possível de um atlas universal.” (ibidem, p. 30). Os sentidos e as falas se engendram nas formas que se repetem numa base divina e única. As coisas e signos se correspondem por espelhamentos e continuidade. “*Convenientia, aemulato, analogia e simpatia* nos dizem de que modo o mundo deve se dobrar sobre si mesmo, se duplicar, se refletir ou se

encadear para que as coisas possam assemelhar-se.” (FOUCAULT, 2007, p.35). É nesse âmbito que surgem os gabinetes de curiosidades, junto à vontade de construir um saber enciclopédico. “Numa *epistémê* onde signos e semelhanças se enrolavam reciprocamente segundo um voluta que não tinha termo, era realmente necessário que se pensasse na relação do microcosmo com o macrocosmo como a garantia desse saber e o termo de sua expansão.” (ibidem, p. 44) Já o pensamento do século XVIII, é o da representação, da consciência que aparta o homem dos outros seres da natureza, e também do outro, que lhe soa exótico.

Édouard Glissant ao se confrontar com o processo de um pensamento globalizado questiona o discurso dominante da ciência e a cultura que se anunciam como detentoras da verdade do mundo, presente desde sempre nos processo de colonização; antigos e atuais. Se por um lado as tecnologias de comunicação contribuem com a falsa ideia de comunidade global, por outro lado não passa de mais uma forma de dominação cultural. Propõe então o *relativismo cultural* tomando como partida a própria ideia de unidade planetária; um programa de identidade generalizante, e opondo-lhe a diversidade, capaz de aplacar o “sentimento dogmático de superioridade” (GLISSANT, 2011, p. 131) que embora ainda insista em sua hegemonia, começa a ruir. Para Glissant esses discursos, vistos aqui muito resumidamente com Foucault, engendraram e engessaram a *cultura* em princípios universalistas. Projeto em que “a concepção da cultura (e não ainda das culturas) é monolítica”, ou seja, que há cultura naqueles países que absorveram os ideais do Ocidente: “Assim concebida, a cultura apresenta-se como o puro abstrato, a essência desse movimento em direção a um ideal. Aqueles que a ela acedem são os pilotos e os garantes do movimento. Ensinam ao resto do mundo.” (GLISSANT, 2011, p. 129). Sem negar esse poder, Glissant vê um pensamento experimental, nascido no seio dessa mesma ciência dos fundamentos capaz de romper com a linearidade do discurso histórico, já presente no relativismo de Montaigne e no pensamento de Einstein. Ciência da incerteza, “que não se imobiliza num absoluto” e que mesmo diante de suas controvérsias e contradições, podem contribuir

para a concepção de novos modos de pensar que extrapolam a *ciência da conquista* (ibidem, pp. 129-132). O caos da matéria apavora porque revela a impossibilidade de manutenção dos limites. Assim opera o pensamento da arte e da poesia; anunciam a indeterminação dos abismos, friccionando e turvando a ordem opressiva do pensamento tutelar: “O conhecimento científico, redescobrando os abismos da arte, ou os jogos das estéticas, desenvolve assim uma das formas do poético, regressando à antiga ambição da poesia de se constituir como conhecimento.” (ibidem, p. 133). O que já não se pode conter é a eclosão de saberes híbridos, advindos de outras humanidades, ainda impossíveis de se delinear ou mensurar.

2.9 Registros de um mundo deslocado: uma prática entre arte e documento

No Brasil do alvorecer do século XIX, momento em que nossa historiografia dedica um capítulo à prática dos artistas-viajantes, esses atores se dividiam entre o desenvolvimento da arte e o da ciência, colaborando com a implantação de uma cultura de matriz europeia num país cheio de exotismos, e que fora mantido à distância por trezentos anos. Artistas que ora contribuíram com o governo local; com a instituição de uma academia de artes e ofícios – como os viajantes franceses Jean-Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay e Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny –, ora como desenhistas engajados em expedições de cunho naturalista, responsáveis pelos registros da fauna, flora, paisagem tropical e tipos nacionais, como Johann Moritz Rugendas. Artistas e obras que colaboraram com a ampliação de acervos e coleções de arte e de história natural, públicas e privadas, dentro e fora do Brasil. Obras em trânsito entre o fazer artístico e o registro documental.

Até o século XVIII, as viagens pertenciam ao domínio dos aventureiros e conquistadores que se lançavam aos mares. Esses deslocamentos eram realizados com o intuito de colonizar terras distantes e



estabelecer rotas para fins comerciais. No caso particular do Brasil, mapeava-se o território, explorava-se o ouro, e tentava-se estabelecer alguns vínculos com a terra, criando curtos ciclos de fatura, mas perdendo de vista o conhecimento sobre a flora, fauna e um saber local. No período conhecido como Iluminismo português, passam a serem organizadas algumas viagens de pesquisa e coleta e registros dos recursos naturais. Expedições que ficaram conhecidas como *Viagens Filosóficas*. Tal empresa colaborou com o desenvolvimento e um novo entendimento de base científica em Portugal, e concomitantemente acerca da ideia de colecionismo até então de cunho amadorístico, e de caráter privado. Dentre essas primeiras viagens de mapeamento das colônias portuguesas, a mais notória é a que Alexandre Rodrigues Ferreira³⁵ empreendeu ao extremo norte do Brasil quando coletou classificou e registrou espécimes naturais, e identificou algumas etnias indígenas (figura 24). Ferreira, que havia viajado a Portugal para se educar e adquirir treinamento necessário para iniciar suas pesquisas em ciências naturais recebe na Universidade de Coimbra a titulação em

http://www.cedope.ufpr.br/alexandre_ferreira.htm

³⁵ Alexandre Rodrigues Ferreira, brasileiro, nascido na Bahia (1756), desenvolveu estudos em zoologia, geografia, sociologia, antropologia, etnografia e economia, Vandelli indica-o para chefiar uma das *Viagens filosóficas* ao Brasil. Entre os anos de 1783 e 1792, Ferreira percorre as capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá, acompanhado por dois *riscadores* (desenhistas responsáveis pelos registros das coletas operadas); José Joaquim Freire e Joaquim José Codina, e do jardineiro-botânico Agostinho Joaquim do Cabo. (Ferreira, 2008). O levantamento operado por Ferreira conta com milhares de exemplares da flora, fauna e de minerais, todos enviados para Lisboa. Seus textos revelam sua formação enciclopédica. Ferreira se estabelece, por fim em Lisboa, assumindo o cargo de vice-diretor do Museu e Jardim Botânico da Ajuda. Também foram discípulos de Vandelli na disciplina de História Natural os seguintes brasileiros: Manoel Galvão da Silva, João da Silva Feijó e Joaquim José da Silva, que fariam parte da expedição chefiada por Ferreira, mas que acabaram seguindo para Moçambique, Ilhas do cabo Verde e Angola, respectivamente.

Para outras informações sobre as *Viagens filosóficas* acessar:

http://www.cedope.ufpr.br/viagens_&_expedicoes.htm Último acesso: 19 dezembro 2016.

Filosofia Natural, após longos estudos com Domenico Vandelli³⁶ conhecido e respeitado naturalista paduano, também um colecionador e proprietário de um Gabinete de Curiosidades, o qual transporta para Portugal e instala em Coimbra. É nesse contexto, que a presença de naturalistas e “riscadores” se inaugura no Brasil, mantendo-se, no entanto, restrito a poucos alunos luso-brasileiros instruídos por Vandelli. A divulgação dessas primeiras expedições naturalistas também se limitava aos acadêmicos portugueses, e à rede de pesquisadores estabelecida por Vandelli com outros cientistas, como Carl Lineu. E enquanto as pesquisas em ciência naturais avançavam, a Europa via surgir um fenômeno social, o *Grand tour*, em que se inauguram duas figuras da viagem, o artista-ilustrador e o turista, momento em que cresce o interesse pela observação *in situ* (o que veremos no próximo capítulo).

No limiar do século XIX, a ideia do pitoresco e do exótico acompanhou os viajantes já formados, que procuravam responder aos cânones acadêmicos europeus, e a um entendimento de mundo que ainda opera pela dessemelhança que hierarquiza as relações entre os homens. Pensamento construído ao longo da idade clássica, que institui o quadro como o “centro do saber” (FOUCAULT, 2007, p.103), com vistas à ordenação dos seres; uma taxonomia que “trata das identidades e das diferenças; é a ciência das articulações e das classes; é o saber dos seres.” (ibidem, p. 102). Ao mesmo tempo acolhe a gênese, a sucessão em série, e “trata os signos na simultaneidade espacial, como uma sintaxe” [...] “funciona como uma semiologia em face de

³⁶ Domenico Vandeli, naturalista paduano, lente de química e história natural, foi o responsável pelo desenvolvimento da pesquisa científica na Universidade de Coimbra, especialmente em botânica, e pela constituição do Jardim Botânico de Coimbra, sendo mais tarde ainda, nomeado diretor do Jardim Botânico da Ajuda, em Lisboa. Vandelli manteve farta correspondência com outros pesquisadores europeus, entre eles Carl Lineu, criador do Sistema natural de classificação e nomeação dos seres vivos, que sofreu pequenas atualizações, e que se mantém ainda operante (*Systema Naturae per regna tria naturae: secundo classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*). Disponível em: <http://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/542#/summary>



<http://footage.framepool.com/en/shot/550014894-johann-moritz-rugendas-voyage-pittoresque-dans-le-bresil-voyages-pittoresques-dans-le-bresil-romantic-epoch>

uma história.” (FOUCAULT, 2007, p.102). Também os registros dos artistas viajantes se estabelece no campo da representação e dentro dos parâmetros estabelecidos pelo neoclassicismo, que por sua vez é aclamado por Alexander von Humboldt, reconhecidamente o mais influente geógrafo e naturalista daquele século. Humboldt via na fisionomia das plantas, em suas especificidades locais uma relação direta com as identidades nacionais, e a representação de tipos e costumes, assim como das paisagens. “Os aspectos físicos dos lugares poderia, de acordo com Humboldt, ser o elo para a compreensão das diferenças civilizacionais existentes entre os diversos povos que constituem o que chamou de ‘grande família do gênero humano’.” (KURY, 2008, p.329). Para Humboldt, o grande artista seria aquele que, havendo recebido treinamento especializado, soubesse aliá-lo a percepção sensível da paisagem. Interessado na “fisionomia” da natureza, e buscando a essência dos povos americanos, Humboldt encontra nos artistas o agente capaz de capturar com vivacidade essas características particulares. Mesmo sabendo a complexidade que participam do desenvolvimento intelectual dos povos, para o naturalista, “não se poderia pôr em dúvida que o clima, a configuração do solo, a fisionomia dos vegetais, o aspecto de uma natureza risonha ou selvagem influenciem o progresso das artes e o estilo que distingue suas produções.” (HUMBOLDT, 1810, p.3 apud KURY, 2008, p. 33). “Ao longo do século XIX as descrições pitorescas muitas vezes buscam dar conta das particularidades locais e das relações que unem natureza, paisagem e caráter nacional ou regional.” (ibidem, p. 330).

Esse é o caso específico de Johann Mortiz Rugendas, que entre outros, foi um dos responsáveis pela afirmação de um imaginário pitoresco da paisagem brasileira, especialmente a do Rio de Janeiro (figuras 25 e 26) e de seus arredores, destacadamente a região de Vila Inhomirim, onde se localizava a Fazenda da Mandioca, mencionada anteriormente, e que compõem as cenas de seu álbum *Viagem Pitoresca Através do*



<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20727/cascata-da-tijuca>

Brasil (1835).³⁷ Segundo Pablo Diener (2012), Rugendas procurava o reconhecimento e a excepcionalidade de sua obra como artista viajante. No entanto, afastado da Europa durante o longo período de tempo em que permaneceu em viagem pela América do Sul,³⁸ o artista não acompanhou as investigações plásticas que anunciavam a ruptura com os paradigmas clássicos da representação na pintura. Não foi capaz de alcançar, por ausência ou desinteresse, as mudanças no campo da visualidade que a fotografia trazia. Ao retornar definitivamente para a Alemanha, Rugendas descobre que sua obra já não interessava mais aos museus de arte, mas aos poucos colecionadores de álbuns de viagens. Sem lugar, seu trabalho termina alocado na coleção do Instituto de Artes Gráficas de Munique. Seu maior reconhecimento se restringe ao âmbito das coleções dos países em que esteve como Chile, Peru, Argentina e Brasil, onde participa em 1845 (período de

³⁷ Rugendas aporta pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1822, contratado como ilustrador do ambicioso projeto de pesquisa naturalista organizado e chefiado por Georg von Langsdorff. Tendo se desentendido com o naturalista, Rugendas abandona o grupo, permanecendo ainda por alguns meses no Rio de Janeiro, até embarcar de volta à Europa, em maio de 1825, onde por fim publica seu álbum de viagem, em Paris pela Casa Engelmann sob os auspícios de Alexander von Humboldt. Homem das ciências, geógrafo e americanista, reconhecia em Rugendas as qualidades de um artista com formação acadêmica, apto para os registros fisionômicos da natureza. Ao chegar ao Brasil, o grupo de Langsdorff formado por outros pesquisadores em botânica, zoologia e astronomia, se dirigem para a Fazenda da Mandioca, de propriedade de Langsdorff, localizada em Vila Inhomirim, subdistrito de Magé. Diante do contexto da Independência, o grupo se viu obrigado a permanecer na fazenda até maio de 1824. Vila Inhomirim, e a história da região fazem parte do contexto de minhas investigações poéticas, como veremos em outra parte desta tese.

³⁸ Em 1831, Rugendas inicia uma nova viagem à América, numa aventura em que teve a oportunidade de registrar os vulcões do México, atravessar a Cordilheira dos Andes, atravessar o Cabo Horn, percorrer o Pampa argentino. Impulsionado por Humboldt, ambicionava cobrir todas as regiões geográficas do território da América do Sul, atingindo os limites da região Araucaína, onde desejava contatar os povos autóctones remanescentes que guardavam a fama de guerreiros hostis. Aos poucos, Rugendas abandona o interesse pelos registros paisagísticos, voltando sua atenção para os tipos humanos. (DIENER, 2012, pp.29-39)

sua segunda estadia no país) do Salão da Academia Imperial de Belas-Artes, e frequenta o ambiente da elite aristocrática e da corte de Pedro II.³⁹

Ao tentar retratar os passos de Rugendas no Rio de Janeiro, comecei a apreender a rede estabelecida anos antes na Europa, e que se articula com as pesquisas em ciências naturais e o ensino de artes no Brasil. Pude compreender as tramas históricas que engendram a cultura brasileira. De que os modos como nos olhamos e nos intuímos como nação se encontra imbricado à presença desses viajantes em nossa terra, e a afirmação de uma paisagem tropical e pitoresca. Flora Süssekind assinala que o olhar de Rugendas, um “paisagista-em-trânsito” se atém ao modelo naturalista e ao pensamento enciclopédico, que “não sugere em momento algum a possibilidade de não ‘representar’ tudo.” Desse modo, “suas pranchas deveriam abranger espécies, famílias, gêneros, variações cromáticas e de tamanho, múltiplas configurações de tipos e lugares idênticos, sempre procurando dar conta de um detalhe a mais.” (SÜSSEKIND, 1990, p.118). Durante sua permanência na Expedição Langsdorff, Rugendas procede aos registros com o rigor de um documentarista, adotando o olhar mais próximo dos homens de ciência. Estando engajado numa expedição, com tempo reduzido ao trânsito entre lugares, explica-se “esse desejo de ao mesmo tempo *representar* e *coleccionar* a paisagem.” (ibidem, p. 119, grifos da autora).

Rugendas foi um homem de seu tempo. Mesmo estando em viagem, não se colocou em trânsito, ou experimentou ao mesmo uma pequena epifania, como mostra a narrativa de Cesar Aira, *Um acontecimento na vida do pintor-viajante* (2006) na qual Rugendas é o personagem central em que ficção e realidade se

³⁹ Apesar de todos os seus esforços e os de Humboldt entre outros, a obra de Rugendas cai no esquecimento, até que no ano de 1928, Clóvis Ribeiro e Wasth Rodrigues adquirem do governo alemão grande parte da obra relacionada ao Brasil, com o intuito de fundar um museu. No entanto a coleção se dispersa e o projeto não se realiza. Em 1997, Pablo Diener inicia o projeto de um *catalogue raisonné* (2012) da obra do artista-viajante; um “livro pensado como um pequeno museu imaginário”. (DIENER, 2012, p.39).

misturam e retornando a problemática do discurso dos viajantes e da construção das imagens do exotismo tropical, e na incapacidade de vivenciar a potência do *exote*. No momento em que o pitoresco cai em desuso, sua obra acaba perdendo interesse no circuito europeu, a fotografia ascende ao lugar de registro documental “fidedigno” dos fatos, e a pintura de paisagem, até então vista como gênero menor, se mostra como um tema aberto às revoluções não só da pintura, mas da arte ela mesma. Nomes como John Constable e William Turner, na Inglaterra; Jean-Baptiste Corrot, Gustave Coubert, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, entre outros tantos pintores impressionistas na França, imprimem a esse gênero pictórico um novo estatuto, em que se destacam as relações sociais, a crise da burguesia e a própria ideia de representação, ascendendo a um olhar crítico e ao questionamento das convenções e ideologia da classe dominante.

Desse encontro compreendi que, resguardada a devida distância de dois séculos, entre embates e cotejamentos, poderia estabelecer uma interlocução com a poética de outros viajantes no tempo, pela via em que operam suas realizações; do limite entre arte e documento.

A arte com toda sua potência ficcional me proporciona questionar as supostas verdades do mundo, e os modos habituais de vivenciar a paisagem mais próxima. Investigar o quanto a obra dos viajantes colaboraram com a construção de uma forte simbologia do pitoresco e do exotismo para países periféricos como o Brasil. A prática artística me permite deitar um olhar inquieto sobre a vista mais cotidiana, e estranhá-la. Ao tomar uma justa distância no espaço e no tempo me posiciono de modo a assumir um lugar de viajante em minha própria cidade. E é nesse instante que tomo de empréstimo as palavras do filósofo Sérgio Cardoso, quando diz que toda viagem se realiza no tempo, e na condição do *exote*. “Os dicionários não se equivocam, pois ao indicar as viagens como distanciamentos, enganam-se quando as vinculam ao espaço, quando ingenuamente representam esses movimentos como mudanças de lugar no interior de um mesmo mundo. Não

permitem compreender que o viajante se distancia porque se diferencia e transforma seu mundo; que as viagens são sempre empreitadas no tempo.” (CARDOSO, 1988, p.358).

2.10 Santa Maria na Guanabara: um paradoxo, um monumento

Cresci admirando o Rio de Janeiro e a Guanabara. Jogos familiares estimularam meu interesse a propósito de sua história e geografia, e a cada travessia desse seio de mar⁴⁰, me punha a imaginar onde foram erguidas as primeiras paliçadas e *cariocas*⁴¹ (se assim o foram algum dia). Naquele tempo inútil não havia ponte, e para se alcançar o outro lado da baía, passageiros e automóveis embarcavam numa balsa – pequena-grande-aventura-embalada-pelo-cheiro-de-maresia. Procurava então dar contorno aos embates e lutas travadas entre o povo da terra e o imenso contingente de estrangeiros que adentraram a baía com suas armas de fogo, religião e cultura, e as lutas travadas entre franceses, portugueses e tamoios. Foi de fato no século XIX que a baía generosa passou a ser referência para os viajantes. Seu porto em águas abrigadas oferecia segurança para os navios, além de condições para algum reparo. Terra farta em provisões e madeira, com água doce em abundância, o porto em águas abrigadas oferecia a segurança para as inúmeras embarcações em circum-

⁴⁰ O nome Guanabara é original da língua tupi antiga *Iguaá* – enseada do rio e *Mbara* – mar ou ainda *Guana* – seio e *Bara* – mar. Fonte: <http://www.dicionariotupiguarani.com.br/dicionario/guanabara/> Acesso: 30 julho 2015.

⁴¹ A palavra carioca, que designa o natural da cidade do Rio de Janeiro, deriva do termo *kari'oka*, da língua tupi, surgida com a junção das palavras *kara'i wa* (homem branco) e *oka* (casa). Seu primeiro significado, portanto é casa de branco, e refere-se diretamente às casas erguidas pelos portugueses. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Carioca> Acesso em 31 julho 2015.



navegação pelos oceanos ou para aquelas que rumavam para o sul do continente, além de boas condições para qualquer eventual reparo. (MARTINS, 2001, p.70).

Se num primeiro momento era a natureza em sua grandiosidade o principio de toda aquelas observações, a baía com seus novos visitantes e grande movimentação de embarcações se transforma em um bom assunto para álbuns de viagens. Primeiramente de ingleses que escoltaram os navios da corte portuguesa em fuga da iminente invasão das tropas napoleônicas. Depois vieram outros franceses, dessa vez trazendo sua arte e cultura acadêmica, e participam da fundação na ainda pequena vila ainda desajeitada, do futuro ensino das Belas Artes.

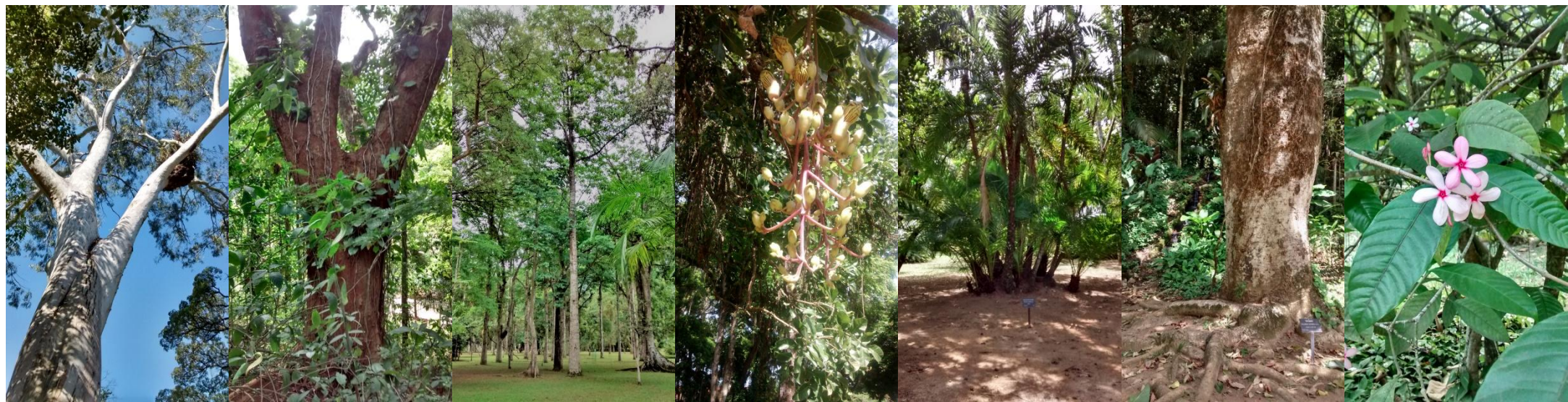
Mas já não somos mais as mesmas, e diante da icônica baía, de suas águas quase mortas onde já não nadam mais baleias, experimentei uma sensação de vazio e de inoperância. Foi ali que sofri meu primeiro *dépaysement*, o sentir profundo de uma perda. Hoje nas águas da Guanabara entristeço. Se de suas águas já não exalam os mesmos odores que embalaram minhas travessias rumo às férias de verão, conto com meu gesto artístico, e diante de suas pedras monumentais, recolho fragmentos a fim de compor meu *Urbanarium*.

Durante os Jogos Olímpicos de 2016 fui informada de que havia um veleiro encalhado nas areias da Praia de Botafogo. A ressaca arremessara *Santa Maria* na praia (figura 27). Quanta ironia continha naquele encalhe, pois se Santa Maria era justo o nome da nau capitânia com que Cristóvão Colombo encontrara o Novo Mundo. Aos viajantes e navios ergui um pequeno monumento efêmero; tão provisório quanto o são vida e arte (figura 28).



Figura 28
Jac Siano
Sem título (sobre navios), julho 2016
Praia de Botafogo, Rio de Janeiro
Fotografia documental
Fonte: a artista





3. À VOLTA DO MORRO

Bem abaixo da vertente sul do Maciço da Tijuca, onde o rio dos Macacos⁴² corre em direção à Lagoa Rodrigo de Freitas, e a floresta se estende morro acima, localiza-se uma das primeiras instituições fundadas no ano de 1808, pelo príncipe-regente dom João, três meses após a chegada da corte portuguesa ao Brasil; o atual Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

Sendo o Jardim um lugar que guarda algumas de minhas próprias lembranças, e que se insere igualmente no campo de minhas investigações enquanto artista *em trânsito* (enquanto artista-viajante-urbana), há tempos desejava desenvolver ali um trabalho ligado à poética das viagens. Tendo em vista a participação em um colóquio⁴³ a ser realizado no Museu do Meio Ambiente, tomei o arboreto – a área verde ela mesma –

⁴² A bacia do rio dos Macacos é formada no Parque Nacional da Tijuca, nos contrafortes dos morros do Queimado e Sumaré, e deságua na Lagoa Rodrigo de Freitas. A capacidade do manancial foi um dos fatores que motivou a escolha da Fazenda N. Senhora da Conceição da Lagoa para a implantação da fábrica de pólvora. A intensa ocupação da área e a falta de planejamento e engenharia de meio ambiente eficaz, que controle o lançamento de dejetos, águas servidas e esgoto, vêm causando a deterioração de todo o sistema lagunar. Integram a bacia da Lagoa Rodrigo de Freitas rios e córregos como: Ouriço, Xaxim, Algodão, Sete Quedas, Cabeça, Grotão e Pai Ricardo. Fonte: <http://www.oecologiaaustralis.org/ojs/index.php/oa/article/viewFile/oeco.2012.1603.16/713>

⁴³ Trata-se do *II Colóquio Internacional UERJ/Sorbonne Mobilidade e Narrativa no Espaço Urbano: Construção, Recepção e Participação Transmidiática*, promovido por meu orientador o Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa e pelo artista e professor da Sorbonne o Dr. Bernard Guelton, que viria mais tarde a me receber naquela universidade durante meu período de pesquisa no exterior, onde pude apresentar minha pesquisa. Para a página do museu acessar: <http://museudomeioambiente.jbrj.gov.br/noticia/mobilidade-e-narrativa-no-espaco-urbano-construcao-recepcao-e-participacao#comentarios> Último acesso em: 13 abril 2017

como espaço de ação. Para tanto, elaborei o projeto *Volta ao Mundo em Flora Carioca* (2015),⁴⁴ uma proposição de caminhada a oitenta visitantes do Jardim. A poética dos deslocamentos como viagem foi incorporada como metodologia para a produção de uma cartografia subjetiva do sítio na relação imaginativamente estabelecida com lugares distantes.

Instalada a corte, a cidade do Rio de Janeiro é alçada ao estatuto de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, e de sede administrativa e política de governo, passando a receber artistas, naturalistas e literatos, que lhe emprestaram ares cosmopolitas. Não se podiam prever, entretanto, as transformações radicais no quadro social, político, cultural e artístico que estavam por acontecer no país a partir de então, e especialmente a cidade.⁴⁵ Toda uma nova cartografia de poder começa a se delinear com a corte, junto a um processo de ocupação de áreas para além do núcleo central. Ruas foram abertas, instituiu-se um plano de saneamento e o aterro de pântanos, e esboçou-se um primeiro plano urbanístico com a construção de chafarizes, a implantação de jardins e de parque públicos. Era grande o interesse na construção de uma cidade que refletisse o poderio da corte trasladada para a colônia. (SCHULTZ, 2008).

⁴⁴ Ação e a instalação apresentada posteriormente no Museu receberam o mesmo título, em alusão a duas obras literárias, a saber: *Volta ao mundo em oitenta dias*, de Júlio Verne (1873), e *La vuelta ao día em ochenta mundos*, de Julio Cortázar (1967). Também o número de participantes foi estabelecido levando em consideração as duas obras.

⁴⁵ Em 1808, a população do Rio de Janeiro girava em torno de 50 mil habitantes e em 1817 já contava com 110 mil. Há grande controvérsia sobre o número dos membros da corte que realmente desembarcaram e se estabeleceram na cidade. Esse número varia entre os aclamados 15 mil e as pesquisas de Carlos Eduardo Barata (2008), que confirmam o número de 12.365 passageiros que fizeram a travessia. Destes, oficialmente 4.935 chegaram a Salvador, e outros 4.294 desembarcaram no Rio de Janeiro. A frota era composta por oito naus, quatro fragatas, três brigues, uma escuna, além da esquadra inglesa designada a escoltar a família real e os nobres que a acompanharam. (BARATA, 2008 apud FREITAG, 2009, p.97).

A criação de um jardim de aclimação de plantas exóticas e de espécies trazidas de várias regiões do país fazia parte das estratégias de expansão comercial portuguesa na colônia. Dentro desse programa, a região da antiga fazenda de Rodrigo de Freitas, com água em abundância e afastada do centro e do Paço de São Cristóvão, local de residência da família real foi escolhida para a instalação da Real Fábrica de Pólvora. E não foi desinteressadamente, que se instalou no mesmo terreno o jardim de aclimação, mais tarde denominado Real Horto.

A circulação e aclimatação de plantas para a construção de parques e jardins remontam à Antiguidade, e a formação das primeiras cidades da Mesopotâmia. Os *Jardins Suspensos da Babilônia*, construídos por Nabucodonosor II guardam a mítica dessa história. Admirados pelas culturas grega e romana, todavia, esses jardins não influenciaram a concepção dos jardins ocidentais, mas sim a narração bíblica da expulsão de Adão e Eva do Paraíso – que coincidentemente se localizaria entre os rios Tigre e Eufrates. A própria palavra Paraíso adaptada do persa para o grego, significa um parque ou jardim fechado. Em *Visões do Paraíso* (2000), Sérgio Buarque de Holanda assinala que as imagens edênicas que permeiam as narrativas de navegantes no encontro com terras míticas. Descrevem uma “idade feliz, posta no começo dos tempos, quando um solo generoso, sob constante primavera, dava de si espontaneamente os mais saborosos frutos, onde os homens, isentos da desordenada cobiça (pois tudo tinham sem esforço e de sobejo), não conheciam ‘ferros, nem aço, nem armas’, nem eram aptos para eles [...]”. (ibidem, p. 227). Tal visão edênica parece ter-se preservado como imagem nos jardins em geral onde se misturam valores culturais e artísticos que contribuem para a apreciação estética desses espaços idealmente planejados. Os jardins europeus nascem como um espaço fronteiriço entre o burgo e a floresta. Sua tarefa é a da intermediação entre o aberto selvagem e o espaço fechado da clausura dos monastérios e castelos. Um espaço dialético entre o mundo da civilização e o da barbárie, que ao mesmo tempo enseja a afirmação da primazia do homem sobre a natureza selvagem. Espaço

aristocrático e reservado para iniciados permaneceram até por volta do final do século XV como um ambiente privado, onde circulam jardineiros, astrólogos, alquimistas e filósofos como Francis Bacon, que também cultivava seu jardim como lugar propício para a recreação do espírito humano.

Espaço heterogêneo, ambíguo e conflituoso, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro guarda traços do jardim clássico francês e do jardim pitoresco inglês, e se configura ao mesmo tempo como um viveiro de plantas reservado à pesquisa acadêmica e como espaço público. Seus visitantes procuram acercar-se da natureza ali representada por espécies da flora nacional e estrangeira, oriundas de várias partes do planeta. À diversidade de sua arquitetura – pequenas quedas d’água, lago, fontes, texturas, cheiros, cores – vêm se juntar animais silvestres que adornam com sua vitalidade recantos e aleias, imprimindo ao passeio ares pitorescos. Ainda no século XIX, o Jardim Botânico do Rio de Janeiro é aberto à visita pública (1819). Desde seus primórdios, e enquanto instituição de pesquisa, sua coleção contou com a colaboração de coletores e naturalistas nacionais e estrangeiros (e visitas de artistas, como Rugendas, figura 30), que mantiveram e fomentaram o intercâmbio com museus e outros jardins botânicos, contribuindo com a ampliação das instituições científicas preservando laços perenes com os antigos colonizadores.



Volta ao Mundo em Flora Carioca evoca a literatura de viagem e certos protocolos adotados por artistas e naturalistas engajados em expedições de caráter científico acontecidas no Brasil, e que repercutem uma longa tradição presente na história da arte que desde os holandeses, mostravam o potencial das descrições paisagísticas como fonte de informação e repertório pictórico, através de vistas e naturezas mortas que celebravam um jogo entre realidade e artifício. Expedições que tinham como perspectiva mapear, coletar e catalogar espécies da flora e da fauna, registrar a diversidade paisagística, e discorrer sobre as curiosidades da cultura local, que no caso do território brasileiro, havia se mantido reservado, até então, exclusivamente para o trânsito de viajantes luso-brasileiros autorizados pela coroa portuguesa. Há, porém, uma diferença

<http://www.fotolog.com/fifield/15300000000007734/>

entre o caráter descritivo das viagens holandesas, voltadas para a instalação de uma colônia mercantil nas Américas, e as expedições naturalistas posteriores, que tinham como projeto o desenvolvimento das ciências humanas, imbuídas de um “a priori histórico que, desde o século XIX, serve de solo quase evidente ao nosso pensamento” (FOUCAULT, 2007, p. 475). Mas enquanto as descrições dessas viagens tinham como propósito o desenvolvimento das ciências naturais e humanas, meu percurso adotou o caráter de uma investigação por rastros, em que os registros e descrições de caráter ficcional e efêmero permanecendo, sobretudo, como imagens abertas às inferências do público. Ao trilhar os mesmos percursos dos visitantes, repito um gesto muitas vezes operado pelos antigos viajantes, ao percorrerem os mesmos trajetos de seus predecessores.

Ao retomar os percursos dos participantes percebi certa assimetria entre o que foi visto, vivenciado, relatado e registrado em nossas ações. Nessa jornada jogo e memória, descrição e ficção, documento e arte se misturam com o intuito de indagar esteticamente o estatuto dos registros visuais e escritos das viagens históricas, e a contribuição dos jardins na experiência da paisagem construída sob a chave do pitoresco.

Se por um lado os artistas viajantes do passado não se ocuparam diretamente da concepção de projetos paisagísticos ou de registros descritivos dos jardins botânicos em si, por outro lado, a ilustração botânica, presente nos álbuns de viagem pitoresca permanece, ainda hoje, como ferramenta auxiliar na descrição científica das espécies estudadas. Meu trabalho visa questionar a ambivalência entre arte e documento, entre ficção e realidade, presente na obra dos artistas viajantes. Registros plásticos descritivos elaborados por artistas que receberam formação especializada, e que se reconectam a uma longa tradição encontrada, por exemplo, nas pranchas de Maria Sibylla Merien⁴⁶, nos desenhos e estudos morfológicos de plantas de

⁴⁶ Num universo até então exclusivamente masculino, destaca-se Maria Sibylla Merian, artista alemã que no final do século XVII, aos 52 anos, parte em viagem para o Suriname

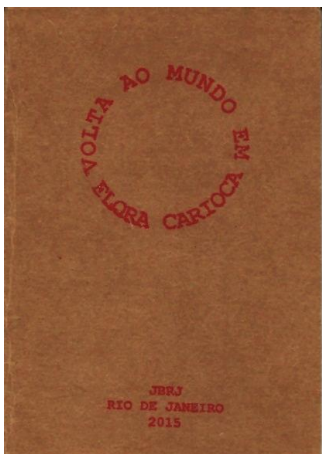
Leonardo da Vinci, e nas delicadas aquarelas de Albrecht Dürer – artista, diga-se de passagem, responsável pelos primeiros registros de paisagens.

Passo então a narrar as experiências vivenciadas durante a ação no arboreto, e a apresentar algumas reflexões provisórias acerca de uma proposição que poderá ser retomada outras vezes, em outros tantos jardins, gerando novas reflexões e ressignificações de lugares e de práticas. Gostaria de assinalar ainda, que a partir dessa experiência investi na adoção de certos protocolos operatórios, que foram retomados na mais recente edição das *Viagens à Inhomirim*.

3.1 Uma ação no arboreto

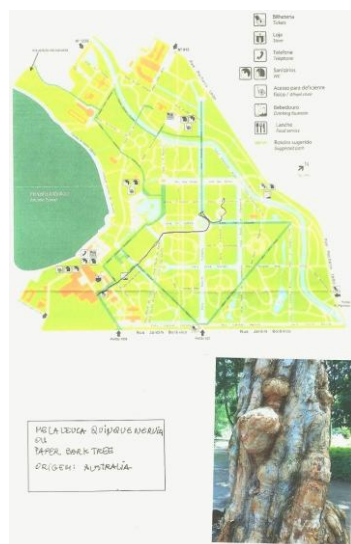
Volta ao Mundo em Flora Carioca foi concebido em diferentes etapas. Desde a elaboração e confecção de um objeto propositivo, uma *caderneta de campo* (figura 31 e anexo B), à sua configuração final na forma de uma pequena instalação apresentada numa das salas do Museu do Meio Ambiente, e na página do

a fim de registrar espécies zoológicas, especialmente borboletas e mariposas, que viriam a se tornar sua especialidade. Sibylla, pioneira na pesquisa de campo, já havia publicado em Nuremberg uma obra em três volumes, com gravuras de flores (1675-1680). No entanto, foi o contato com o gabinete de curiosidades de Cornelis van Aerssen van Sommelsdijk, que mantinha uma coleção de insetos trazidos do Suriname, que a impulsionou a se mudar para Amsterdam, e de lá, rumar com a filha Dorothea para a colônia holandesa na América do Sul, onde permanece por dois anos a coletar, analisar e registrar com rigor e graça as espécies observadas, e os estágios de metamorfose das borboletas. De volta a Amsterdam, Merian publica o livro *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* (1719) alcançando grande repercussão no meio cultural e científico da época. Tony Rice (2007) destaca a qualidade dos registros da artista, ressaltando que poucas borboletas e mariposas já haviam sido nomeadas e que sua acurada observação *in situ* possibilitou mais tarde, a identificação daqueles exemplares.



projeto hospedada no *Facebook*.⁴⁷ Enquanto caminhada artística de exploração, o projeto visava investigar e assinalar a condição muito particular de uma artista-viajante-urbana no embate com a paisagem cotidiana. Problema prático-teórico que se coloca na relação com as viagens históricas empreendidas por artistas e naturalistas ao Brasil. Desde sua concepção inicial, o projeto buscou refletir também sobre a condição e o lugar simbólico das viagens, a partir da participação do público, contando como o afloramento de narrativas e descrições de percursos reais e imaginários. É preciso sublinhar que a participação ativa do público no campo das artes, começa a tomar corpo a partir de meados do século XX, através de proposições lúdicas e ao mesmo tempo criticamente instigantes e desafiadoras, que envolveram a percepção do espaço percorrido, as relações de poder inerentes ao sistema da arte e, sobretudo, um pensamento ampliado sobre vida e arte. Ainda que a colaboração entre artistas, ou entre artistas e público tenha se tornado efetiva somente a partir de meados do século XX, a prática colaborativa não era desconhecida dos viajantes. Mesmo sem a consciência de uma política específica da arte, tal como se desenvolveu na contemporaneidade, a prática colaborativa já se fazia presente no âmbito das viagens exploratórias. Pablo Diener (2012) revela que artistas e naturalistas mantinham ativamente um intercâmbio entre suas produções. Johann Moritz Rugendas, por exemplo, compartilhou suas imagens com Carl Friedrich von Martius, inclusive enviando-lhe desenhos para composição do seu *Atlas*, de autoria conjunta com Johann B. von Spix. No álbum da *Viagem pitoresca através do Brasil*, Rugendas segue as descrições textuais dos naturalistas, ora para compor as cenas do álbum, ora na apresentação escrita que acompanha as imagens. Embora artista e naturalistas não tenham

⁴⁷ Para a página do projeto no Facebook acessar: <https://www.facebook.com/Volta-Ao-Mundo-Em-Flora-Carioca-527863440703673/>



compartilhado o mesmo período de viagem, teriam, ainda segundo Diener, percorrido os mesmos trajetos: “Rugendas praticamente pisou sobre as pegadas de Martius.” (ibidem, p.80).

A ação propositiva se iniciava com a abordagem dos visitantes do Jardim Botânico em um dos portões de acesso ao arboreto, quando me apresentava e lhes dirigia a seguinte pergunta: Você gostaria de participar de uma experiência estética; de uma caminhada como viagem? A viagem imaginária estava relacionada ao encontro de uma espécie botânica proveniente de um país distante, para o qual os/as participantes desejassem viajar. Desde o começo todos eram informados que se tratava de uma experiência artística de caráter participativo/colaborativo, com vistas à realização de um trabalho em artes a ser apresentado numa exposição no Museu do Meio Ambiente sendo, portanto convidados para a abertura da mostra a ser realizada no mês de setembro (2015). A partir do aceite, os participantes recebiam a *cadernetas de campo* (ou *caderninho de viajante*) e algumas instruções sobre a caminhada e uso da caderneta, o que conferia à proposição um caráter de jogo – com uma espacialidade própria (o arboreto), um objetivo (encontrar uma planta específica) e uma temporalidade (começo, meio e fim do percurso).⁴⁸

A caderneta, do tamanho de um passaporte, continha um mapa impresso do parque onde deveriam registrar o percurso da caminhada, e responder a outras proposições, como assinalar a localização da planta e sua taxonomia (figura 32). O trabalho buscava criar um dispositivo ativador do imaginário que perpassa a

⁴⁸ A situação de um jogo remete à prática Situacionista de experimentação lúdica dos espaços da cidade. Através da deriva psicogeográfica, seria possível aos participantes se reapropriarem do meio urbano vivenciando-o coletivamente. Por outro lado, a deriva situacionista se opunha a uma experiência como viagem ou passeio. No entanto, se aproxima da ação no arboreto pela exploração lúdica do espaço, numa situação construída. Outra aproximação possível se dá pela via do mapa; de percursos que geram uma cartografia afetiva do jardim. No projeto em questão, o jogo de reapropriação criativa do arboreto aconteceu numa via de mão dupla.

experiência da viagem. Ao final da turnê, os caderninhos deveriam ser entregues aos vigilantes em um dos portões de saída do parque. Posteriormente, eu recolhia as cadernetas, a fim de refazer os percursos dos participantes, localizar as plantas, fotografá-las e postar os registros na página do *Facebook*. As cadernetas depois foram utilizadas na instalação apresentada no Museu.

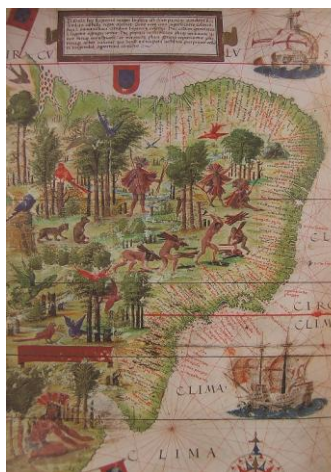
3.2 Mapear, narrar, percorrer, registrar

O traçado dos percursos dos participantes sobre o mapa já existente tinha em vista indagar a concepção do mapa como dispositivo técnico utilizado tanto para o registro de deslocamentos, quanto como quadro de representação gráfica de um espaço geográfico. Os mapas, assim como as cartas náuticas e vistas panorâmicas, enquanto dispositivos operacionais procuram descrever atividades e lugares. Ao colocarem as distâncias entre territórios em relação, os mapas refletem um poder ao mesmo tempo conquistado e fabricado; mensurar, calcular, localizar, distribuir e reter informações sobre um espaço quadriculado.

Alinhados ao discurso técnico-científico presente na prática cartográfica, se encontram os discursos do avanço das ações humanas sobre o meio ambiente natural, que reduzem o mundo aos ditames da técnica. Para tanto obedecem a um sistema de representação rigidamente codificado que condensa, seleciona e expõe através de legendas e signos, as diversas informações e aspectos físicos do espaço geográfico destacado quantificando-o, e reduzindo-o a um esquema geral legível. No entanto, os mapas sofrem atualizações periódicas, posto que devam acompanhar os movimentos do mundo. Diante dessa complexidade, artistas investem poeticamente na invenção e fabricação de outros espaços como antídotos a toda positividade. Pois, como diz Gilles Tiberghien (2007, p.10): “A imaginação trabalha mesmo nas atividades reputadas como as

mais positivas”, e os mapas convocam a imaginação inerente a todos; “em graus diversos, certamente, mas sempre suficientemente para seguir um diagrama, um esboço, um mapa nas profundezas desconhecidas de um real que solicita sempre mais nosso imaginário na medida em que cremos dele aproximarmos” (ibidem, p. 16-17).

Historicamente, os mapas celebram uma longa relação com a arte e com as grandes navegações, onde vinhetas de navios, florestas, aldeamentos e desenhos alegóricos de nuvens, mares, seres imaginários e territórios conhecidos e desconhecidos, se uniam a meridianos e paralelos (já sendo em si mesmas linhas imaginárias). Tempo em que “o homem, escolhia, em torno, naquele seu quinhão de Natureza, o que lhe podia ser útil para a renovação de sua vida; espécies animais e vegetais, pedras, árvores, florestas, rios, feições geológicas.” (SANTOS, 1992, p.96).



<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brazil-16-map.jpg>

Desde o Renascimento verifica-se essa longa relação entre artistas e mapas, e muitos são os exemplos que chegam até nós, como o *Atlas de Lopo Homem-Reinés*, (também conhecido como *Atlas Miller*, 1519) ilustrado por António de Holanda (figura 33), e o *Planisfério de Cantino* (1502). Neles encontram-se representados o imaginário acerca da natureza e dos povos desconhecidos, e a vontade de experimentar outras formas de vida que cativavam, ao mesmo tempo em que inquietavam os viajantes, e aqueles que em terra aguardavam os navios trazendo notícias do desconhecido. Os registros cartográficos e as pinturas de paisagens muito têm a nos contar acerca do que se viu, viveu, e se construiu como imagem, todavia nos permitem também uma experiência temporal diferenciada; um reenvio a um tempo perdido. Ao observar um mapa antigo, outros tempos se abrem invocando narrativas de aventuras e a permanente curiosidade acerca de mundos desconhecidos guardados à distância. Nos primeiros mapas do Brasil, como o de Lopo Homem as informações textuais – descrições e topônimos de rios e outros acidentes geográficos – se misturam às impressões dos exploradores, presentes nas caravelas, na moldura ornamental, na movimentação de pássaros,

animais e do povo nativo ali representado. Manifestam também a inquietação com o desconhecido que acompanhava os conquistadores, observada singularmente na figura de um dragão alado (canto esquerdo da figura), o que adiciona uma pincelada mítica sobre a terra incógnita.

Desde as navegações, a construção mítica que envolve a natureza privilegiada dos trópicos e especialmente a do Brasil, serviu de suporte para um fecundo imaginário do exotismo que circunda terras distantes e desconhecidas, e o mapa de Lopo Homem testemunha essa ideia. “Sabe-se que para os teólogos da Idade Média não representava o Paraíso Terreal apenas um mundo intangível, incorpóreo, perdido no começo dos tempos, nem simplesmente alguma fantasia vagamente piedosa, e sim uma realidade ainda presente em sítio recôndito, mas porventura acessível.” (HOLANDA, 2000: X). Esse tipo de representação (que contava com uma rede de colaboradores cada qual exercendo uma função específica) habita um lugar incerto entre arte e documento, pois ao mesmo tempo em que divulga informações sobre o território conquistado, abunda em imagens simbólicas e elementos pictóricos que expõem a visão de mundo dos colonizadores. Os mapas revelam-se por fim, como espaços heterotópicos.

Michel de Certeau (2008) lembra que os mapas ilustrados tinham “como função indicar as operações – de viagem, guerreiras, construtoras, políticas ou comerciais” e que essas figuras enquanto “fragmentos de relatos, assinalam no mapa as operações históricas de que resulta.” (p.206). As caravelas indicavam as expedições responsáveis pelas demarcações territoriais, rotas, caminhos e outras tantas curiosidades locais, como a existência de florestas, fauna e habitantes, e mais tarde, a própria ocupação da região conquistada.

Svetlana Alpers (1999) assinala a estreita relação entre a pintura de paisagem e a tradição cartográfica na cultura holandesa nos séculos XVI e XVII, período em que não havia mesmo distinção entre a arte pictórica e a maneira elaborada das representações cartográficas; “numa época em que os mapas eram considerados um tipo de pintura, e em que as pinturas desafiavam os textos como uma maneira fundamental

de compreender o mundo, a distinção não era nítida.” (ibidem, p.253). Nos mapas e representações paisagísticas eram combinados elementos descritivos dos levantamentos topográficos – servindo como fonte de transmissão de conhecimento da área e dos aspectos físicos do ambiente natural –, apresentando igualmente uma qualidade formal nas composições.

É nesse contexto que aparecem as pinturas de paisagem, e as vistas das cidades. Aqueles artistas, além de registrarem o mais precisamente possível aquilo que viam, tornaram-se também viajantes e desbravadores. “As jornadas empreendidas com fins cartográficos, entre outros propósitos descritivos – incluindo o estudo da flora, fauna e costumes estrangeiros –, era tanto um impulso para viajar, entre os artistas setentrionais do século XVI, quanto o desejo de ver Roma e aprender sobre a Antiguidade.” (ALPERS, 1999, p.259). O repertório descritivo passa a influenciar a escola de pintura de gênero holandesa fundamentada nos registros topográficos, nas vistas panorâmicas dos campos e nos perfis das cidades. O observador via-se convidado a se aproximar do quadro tornado atraente pela riqueza de detalhes. Um novo sistema de cultura visual se inaugura, e a descrição de um lugar, seus costumes e peculiaridades adquirem valor pictórico. Nesse contexto, as referências às viagens e à paisagem natural se misturam ao cotidiano mais banal.

Com o tempo, a arte cartográfica deixou de interessar aos artistas, enquanto os mapas se tornavam objeto de estudo especializado, e a cartografia ela mesma ascendeu ao estatuto de um conhecimento científico positivista, que entende a materialidade como evidência e prova bastante de um saber. No século XIX, os aspectos corográficos passaram a ser incorporados nos registros dos viajantes, e pouco a pouco, foi-se construindo a fisionomia dos lugares, especialmente apoiada nas ideias inovadoras e estudos desenvolvidos pelo geógrafo-naturalista Alexander von Humboldt, adepto do pitoresco como manifestação da natureza em sua diversidade e riqueza de contrastes. Nas palavras de Humboldt, “uma pintura de paisagem deve aspirar como propósito central à coerência fisionômica da natureza, um princípio derivado da Geografia Física.”

(apud DIENER, 2008, p. 67). Para o naturalista, o paradigma pictórico procede, portanto das ciências. E enquanto a geografia se enquadrava como ferramenta para o discurso expansionista e colonialista, a corografia tratava de colorir as identidades nacionais, colaborando com o projeto civilizatório em curso.

Nas expedições naturalistas, como por exemplo, na Expedição Langsdorff, acentua-se o lugar de cada um de seus atores na execução do papel que lhes cabia, segundo sua formação e qualificação – artista-ilustrador, cartógrafo, astrônomo, botânico ou zoólogo. Essa atitude contradiz a regime colaborativo estabelecido entre os viajantes, o que poderia ter colaborado para o abandono da expedição por parte de Rugendas.⁴⁹ Ao longo do século XIX, e até por volta da metade do século XX, ou seja, durante o alto modernismo, os artistas debruçam-se sobre as questões formais de suas práticas, buscando as especificidades de seus meios e materialidade, e problemáticas intrínsecas ao campo das artes plásticas e visuais, rumo a sua autonomia, desinteressando-se dos mapas e relatos descritivos e documentais sobre lugares e paisagens.

Gilles Tiberghien (2013) observa uma reviravolta na relação arte-cartografia, a partir dos anos das décadas de 1960 e 1970, sobretudo com os trabalhos de artistas da *Land Art* e *Environmental art* (período de grande torção nas relações de poder entre artistas e instituições da arte, o que levaria a expansão do conceito mesmo de escultura). Ao mesmo tempo, os processos artísticos passaram por sua vez, a instigar os cartógrafos. “Esse duplo interesse decorre da natureza complexa dos mapas que não estão inteiramente ao lado das imagens nem inteiramente ao lado dos conceitos.” (TIBERGHIEEN, *online*). Distante e íntimo;

⁴⁹ Consta no diário de Langsdorff a ocorrência de um desentendimento entre o naturalista e o artista viajante que abandona a expedição levando consigo parte da produção vinculada ao contrato acertado entre as partes. Também Pablo Diener (2012) comenta a ruptura de contrato de Rugendas e seu retorno à cidade do Rio de Janeiro, período um tanto obscuro e cheio de suposições sobre os reais motivos do desentendimento, ou mesmo do roteiro realizado por Rugendas, entre Ouro Preto, o Rio e sua chegada à Paris em 1825. E na cidade de Paris, Rugendas encontra afinal Alexander von Humboldt que passa a apoiar a segunda viagem do artista ao continente sul-americano.

abstrato e figurativo; objeto estético e operacional, os mapas fascina há séculos os viajantes, curiosos, artistas, geógrafos, caminhantes... Tiberghien destaca ainda, os diferentes aspectos presentes no imaginário cartográfico, como por exemplo, entre dois pontos de vista diferentes; daquele que elabora o mapa e dos que o utilizam como fonte de informações. Para o autor, essa é uma questão de elaboração e leitura de uma imagem (2007, p.45).

As linhas dos percursos operados pelos participantes de *Volta ao Mundo em Flora Carioca* revelaram uma cartografia dos afetos, subjetiva e imaginativa, sobreposta a um mapa existente, acentuando o caráter heterotópico dos mapas, como também do próprio Jardim Botânico. As caminhadas em busca dos rastros deixados pelos participantes se transformaram em um espaço que passei a habitar por empréstimo me conectando àquelas subjetividades singulares que se disponibilizaram a compartilhar seus sonhos de viagem e de lugares (figura 34). O traçado dos caminhos marcados sobre o mapa do arboreto é impreciso, e aponta para a problemática enfrentada pelos cartógrafos, qual seja a impossibilidade de correspondência e ajuste perfeito, entre real e virtual; de medições e cálculos precisos e imutáveis sobre os lugares que representam. A verdade ali depositada é sempre relativa.

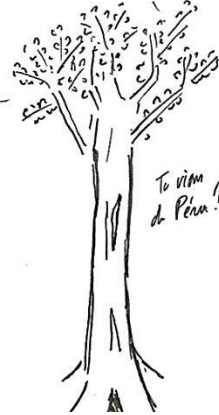
Em *O Rigor na ciência*, (1999), Jorge Luis Borges expõe a falência do projeto iluminista de inventariação, identificação e organização do mundo reduzido a uma única superfície. Congelar o mundo em termos de uma abstração totalizante revela-se por si só um gesto arbitrário, e assinala o paradoxo inerente a toda representação.

Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o país não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: Viajes de Varones Prudentes, libro cuarto, capítulo XIV, Lérida, 1658). (BORGES, 1999, p. 247)

Essa impossibilidade, esse desacordo entre o território e sua representação emprestam ao mapa um caráter incerto; que é “uma ficção real ou uma realidade ficcional que nos dá a conhecer em termos de imagens aquilo que não conseguimos dimensionar em quilômetros ou em milhas.”⁵⁰ (TIBERGHEN, 2001, p.55, nossa tradução).

⁵⁰ O texto em francês diz: “[...] *la carte est une fiction réelle ou une réalité fictive qui nous donne à connaître em termes d'images ce que nous échouons à mesurer em distances kilométriques ou em miles.*”

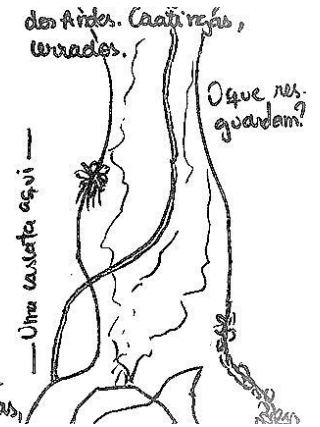
Le Collyblum vit dans une forêt avec d'autres grands arbres. Son tronc est droit et dur; et ses feuilles sont très hautes et petites, et ressemblent à celles d'un érable africain. On aime vraiment beaucoup ce beau arbre!



Te vim de Péru!



Barriguda.
Ovem dela fala do que tem dentro dela?
O que angeliu, o que vai raxer?
Que língua fala o povo que tem os pés e umbigos onde estão suas raízes?
Que margem do rio habita?
Que papel?
Que América do Sul? fureta como a barriga. Das florestas,



das Andes. Caati, refás, urradas.

O que resguardam?

— Uma castela aqui —

Figuras 34

Volta ao Mundo em Flor Carioca

Narrativas de três participantes do projeto

Acervo da artista

A arte de mapear e de narrar deslocamentos abarca a escrita como também a tradição oral dos mais remotos viajantes, através de “histórias populares transmitidas de geração em geração, nos contos, lendas e epopeias relatadas por inspirados griots, trovadores, bardos e outros narradores que irrigam o imaginário coletivo.” (TIBERGHIE, 2012, p. 64). Estende-se até as mais modernas viagens espaciais, passando pelo ciclo das grandes navegações e as mais prosaicas viagens turísticas. O que mudou foram as formas e as técnicas disponíveis para os registros e a circulação dos relatos, que contam com as mais variadas tecnologias de comunicação, como os aplicativos disponíveis para aparelhos de telefonia móvel, que utilizam bases de

dados via satélite.⁵¹ Com o serviço do *Google Maps* podem-se percorrer virtualmente ruas, parques e jardins em pontos diferentes do planeta, torcendo o próprio conceito de distância, o que por sua vez acentua a ideia de mundo globalizado. Dentro desse contexto, o mapa ainda permanece como um instrumento de registro em busca de aperfeiçoamento, mas também como um espaço que possibilita a emergência do imaginário e de novas leituras dos lugares, guardando em si a força dos afetos que vão tomando forma ao longo dos percursos operados.

Em um mundo que não se desconecta, e onde a experiência já não passa necessariamente pelo corpo físico presente. É até mesmo possível viajar sem sair do lugar. Essa é a ideia que me transmite o trabalho *Caballos de paseo* (2016) da artista Camila Silva que tomando como ponto de partida deslocamentos virtuais na internet, se apropria das imagens disponibilizadas pelo *Google*, e constrói suas próprias paisagens e narrativas de viagem. A escolha pela localidade a ser percorrida durante a viagem virtual da artista se inicia de forma aleatória, com um sobrevoo por sobre o mapa de uma determinada região. Essa nova modalidade de

⁵¹ Durante minha pesquisa e processo de doutoramento, o grupo *Cotidiano e Mobilidade* participou da exposição *Coisa Pública* (20 de setembro a 01 outubro de 2016) no *Despina-Largo das Artes*, espaço expositivo localizado no centro do Rio de Janeiro. Tendo sido estabelecido o espaço expositivo como centro, determinamos nosso perímetro de ação. Dentro desse espaço cada participante do grupo (formação mencionada no capítulo 1) percorreu, mapeou e capturou sons e imagens em fotografia, vídeo a partir de seus interesses e afetos. Tínhamos também como tarefa criar micronarrativas afetivas a partir dos encontros. O resultado da ação gerou um mapa coletivo e um baralho de cartas adesivas (ANEXO C) intitulado *Fragmentos de Percursos Reinventados*. No dia da abertura da mostra, os visitantes eram convidados a participar de um jogo elaborado a partir das cartas - encontrar o lugar e adesivar a carta. Para o registro das caminhadas foi utilizado o serviço do STRAVA, aplicativo móvel que registra a localização do usuário, entre outras funções, como por exemplo, a distância percorrida. Foi esse mesmo aplicativo que utilizei durante as caminhadas em Paris (outubro a dezembro de 2015), também já citada no mesmo capítulo dessa tese.

viagem deve-se ao *Google Earth*, programa que proporciona a experiência de uma realidade ampliada via satélites que orbitam o planeta, permitindo ao usuário do programa a visualização e identificação prévias de um sítio, configurando, assim, a culminância do olhar panóptico. Para a caminhada virtual, Camila aciona o *Street view* lançando a figura de um boneco sobre o mapa, que percorre a localidade selecionada já devidamente esquadrinhada e fotografada, capturando as vistas que lhe interessam via *tablet*. Segundo Camila, esse processo incessante de viagem virtual e de captura de imagens lhe parece “por vezes fatigoso como uma viagem física.” Para a artista, esse gesto “se configura como um retorno a um tempo passado previamente registrado ou mapeado pelo Google e uma forma de perpetuar minha presença virtual, um vestígio de minha passagem por um lugar.” (SILVA, 2016, p.493) Em suas viagens, Camila desloca-se por lugares sem qualquer atrativo turístico, criando uma cartografia do banal. Os registros das paisagens são apresentados em dípticos e/ou no formato de livretos, tomando como referência os guias de viagem. Ainda segundo a artista, a manipulação dos livretos pelo espectador possibilitaria a criação de outras narrativas sobre os sítios. Enquanto o projeto *Caballos de paseo* se utiliza de dispositivos de tecnológicos digitais, a caderneta de campo enquanto dispositivo analógico confere a *Volta ao Mundo em Flora Carioca* uma dose de anacronismo, questionando o uso excessivo de tecnologias de informação e produção de imagens que aceleram o tempo e condicionam o olhar à mediação dos dispositivos de imagem.

As caminhadas no arboreto aliadas às plantas e narrativas inventadas permitiram o acionamento da memória de tempos (passado e presente), lugares reais (o próprio Jardim Botânico e os países distantes) e ficcionais (o lugar da viagem imaginária) contribuindo para a afirmação de subjetividades ativadas no tempo-espço da própria experiência, colaborando inclusive, para a produção de narrativas fabulosas que remetem, por exemplo, ao livro *As cidades invisíveis* (2003) de Italo Calvino. Durante suas viagens ao extremo oriente,

o comerciante veneziano Marco Polo encontra-se com o imperador Kublai Khan, para quem descreve as cidades que compõem o grande império mongol. Lugares que se dobram e desdobram sobre si mesmos, gerando uma infinidade de imagens e símbolos. Mesmo divididas em onze grupos: memória, desejo, símbolos, delgadas, trocas, olhos, nome, mortos, céu, contínuas, ocultas – o que sugere uma classificação das paisagens – estas somente são acessíveis a quem as vivenciam como imagem. Não há uma sequência narrativa, uma cronologia linear que aproxime e conecte os grupos, no entanto todas as cidades recebem topônimos femininos – Leandra, Raíssa, Cecília... –, o que pode sugerir uma relação com os continentes, que receberam todos eles também, nomes femininos. Para cada grupo constam cinco narrativas, como são cinco também os continentes. Com esses deslocamentos, Calvino propõe ao leitor um jogo em que ele mesmo encontre um liame entre as narrativas, que embaralhadas, desprendem-se de uma possível unicidade ou todo. O livro lida com uma história de domínio público, resguardando, portanto feições de uma possível realidade atribuída ao fato histórico – o relato da viagem de Marco Polo ao remoto território das estepes asiáticas. Por outro lado a descrição das cidades relatadas pelo viajante depois de seu retorno à Veneza cria uma cartografia do imaginário em que descrições plausíveis de cidades reais se misturam à fabulação de outras tantas. E me pergunto quantas paisagens nos habitam? Quantos não são os sonhos utópicos com paraísos terrestres, em que cidades e natureza se congreguem para bem abrigar seus habitantes? E quantas não são as ilhas imaginadas, cobertas de árvores frondosas, onde correm rios de águas cristalinas e as praias são banhadas por um mar infinitamente azul? Quantos não são os lugares sonhados aonde se possa vaguear livremente, se alimentar de frutas ao alcance das mãos e viver momentos de eterna felicidade? E quantas dessas imagens oníricas não nos foram legadas pelas narrativas e álbuns de viagens? Fato é que as imagens de lugares idealizados, de alguma forma nos habitam pela força dos registros de viagens efetivas ou ficcionais; pela eloquência de descrições e narrativas documentais e/ou literárias. Talvez, a utopia seja por fim a ilusão naturalista por excelência; dar ao

homem a natureza sob seu domínio, ordem e prazer absolutos e infinitos. Ao refazer os trajetos dos participantes a partir de seus mapas, ao ler suas fabulações sobre lugares que também desconheço, tive a oportunidade de me aproximar daquelas subjetividades.

Os *relatos de viagem* dos participantes deixaram transparecer um imaginário impregnado de descrições idealizadas sobre lugares distantes, que condizem com uma *imageria* coletiva – espécie de “enciclopédia do patrimônio humano comum”, imagens estereotipadas que acabam por informar um imaginário coletivo, onde cabem “formas de vida distantes, obras de arte, conhecimentos popularizados” (RANCIÈRE, 2012, p. 25). Junto a esse conjunto de imagens que colaboram com a afirmação do pitoresco e do exotismo encontrados nos trópicos, estão os álbuns de viagem produzidos no século XIX por artistas em viagem ao Brasil, mas também a outras partes começando pela Europa. As viagens pitorescas abriram espaço para o crescimento de um mercado editorial e de agentes envolvidos na edição e publicação de relatos e imagens produzidas pelos viajantes, como os seguintes títulos: *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781), do abade de Saint- Non ⁵²; *Voyage pittoresque de la France* (1781), de Jean-Baptiste de La Borde ⁵³. Dentre os álbuns produzidos sobre o Brasil, destaca-se o de Johann Moritz Rugendas, publicado em duas versões – francês e alemão – pela Casa Englemann de Paris (1827/8-1834). A produção visual desse artista viajante circulou amplamente pela Europa através de muitas mãos, como atesta Pablo Diener no *catálogo raisonné* do artista. Desde sua confecção que teve a participação de “21 dos mais

⁵² Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106179z> Último acesso em: 01 fevereiro 2017.

⁵³ Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10442377.r=Voyage%20pittoresque%20%20de%20la%20france?rk=21459;2> Último acesso em: 01 fevereiro 2017.

importantes gravadores europeus, além do próprio autor” (DIENER, 2012, p. 55) fosse como propaganda para a imigração europeia para a América, ou em obras de cunho científico. Antes mesmo da publicação de seu álbum de viagem, algumas das cenas foram reformuladas e estampadas por Jean-Julian Deltil para a confecção do papel de parede *Vues du Brésil* (1830), fabricado por Jean Zuber & Cie.⁵⁴ enquanto outros elementos estamparam peças de porcelanas da marca Sèvres. “O papel de parede de tema brasileiro da fábrica Zuber e o livro de Rugendas com imagens pitorescas do Brasil foram produzidos em um período no qual o interesse da Europa pelo continente americano crescia ostensivamente.” (DIENER, 2012, p. 70). Há todo um quadro social e econômico envolvido, e um novo saber que se constrói junto à história, e do qual participa o artista viajante moderno.

O espaço topográfico da viagem ficcional construído a partir de uma experiência *in situ*; de uma experiência ativa, sensível e inteligível, tomada do ponto de vista de cada um dos participantes que colabora com a ideia de que uma topografia ficcional pode transformar a paisagem mais próxima em *mapa mundi*.

Com *Volta ao Mundo em Flora Carioca* percebi que o projeto paisagístico do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, por sua vez, guarda traços tanto do jardim clássico francês, e seu modelo de racionalidade (com a beleza formal de linhas retas, espelhamentos e simetrias), mas também dos jardins pitorescos ingleses (sinuosos, assimétricos, rústicos e cheios de surpresas) que evocam a paisagem natural em sua força e

⁵⁴ Segundo consta no catálogo de Pablo Diener, o papel de parede *Vues du Brésil*, ainda hoje é comercializado pela mesma empresa. “As técnicas e o material original continuam os mesmos e exigem, para a impressão 1693 matrizes de madeira esculpidas na época, conjunto hoje tombado pelo Patrimônio Francês como monumento histórico.” (DIENER, 2012, p. 70). A Coleção Brasileira – Fundação Estudar Pinacoteca do Estado de São Paulo conserva um exemplar do citado papel de parede.

informalidade. A proposição de uma caminhada questiona a ideia e o desejo de apaziguamento contido na tradição das *promenades* em parques públicos.

Na cultura clássica enuncia-se uma cosmovisão em que a natureza passa a ser observada a partir de seus fenômenos mensuráveis e quantificáveis. Já no século XVII, os projetos paisagísticos dos jardins, ostentavam a superioridade da presença humana e o “quase total aprisionamento da natureza”, acolhendo uma elite social. A “arquitetura dos jardins se identifica com a arte de organizar a paisagem, como cena de fundo para o teatro das ações humanas.”⁵⁵ (JACKSON, 2005, p. 84, nossa tradução). Enquanto a natureza adquire um aspecto recreativo e disponível para a vontade e deleite humano inaugura-se uma nova relação com a cidade, que absorve algumas concepções desenvolvidas para os jardins, como a simetria e escala monumental, e a estrutura de grandes passagens a partir de um eixo central (pensemos no projeto haussmaniano para a Paris do século XIX, por exemplo). No período clássico, junto ao engrandecimento espiritual do sujeito cartesiano, enseja-se igualmente um modo de vida mais salutar. Essa nova atitude propiciada pela *promenade* colabora com a expansão de parques públicos e jardins, onde a natureza mais próxima, devidamente organizada em canteiros, se transmuda no cenário ideal para a contemplação da paisagem pelo homem culto.⁵⁶ “Sem jardim, toda paisagem, mesmo imaginária, está incompleta.”⁵⁷ (ibidem, p.46, nossa tradução). No período romântico,

⁵⁵ O texto em francês diz: “*L’architecture des jardins s’identifie à l’art d’arranger le paysage en fond de scène pour le théâtre des affaires humaines.*”

⁵⁶ Aliado a esse novo gosto aristocrático cresce a curiosidade por espécie de plantas e animais exóticos, não mais para compor os gabinetes de curiosidades, mas estufas e *ménageries* – projetadas para a guarda de coleções particulares de animais vivos – voltadas para o deleite de reis e nobres. Coleções de aves e mamíferos exóticos, assim como frutos e flores faziam parte da *mise-en-scène* das grandes cortes europeias, exibindo o poder real sobre outras terras.

⁵⁷ O texto em francês diz: “*Sans jardin, tout paysage, même imaginaire, est incomplet.*”

em que se tecem louvores à natureza em sua forma enigmática e dimensão inquietante, em que o sublime se traduz como uma estética da transcendência, Karl Gottlob Schelle, um apreciador da vida ao ar livre, escreve *A arte de passear* (1802), obra que se dedica à apreciação dos ambientes naturais e suas influências benéficas, de fato pedagógicas, para o aprimoramento do espírito e o bem-estar do corpo. Para o filósofo “O movimento do corpo não é diretamente uma das condições da vida [...] mas ele é, no entanto, uma condição indireta. É indispensável para a saúde do corpo e para o bom funcionamento do organismo.” (SCHELLE, 2001, pp.16-17). Cultivada pela burguesia, a *promenade* demandava uma sociabilidade, a cordialidade e o prazer de dividir com o outro o espaço de lazer e contemplação. O passeio ao ar livre proporcionaria uma conjunção entre corpo e espírito, dito elevado ensejando, e a reconexão ontológica do homem com a natureza. Parques e jardins não passavam de cenários onde se pretendia metamorfosear a natureza em sua plenitude e grandiosidade, desde que contida e racionalmente ordenada em canteiros. A pintura de paisagem “vai servir como um dos instrumentos fundamentais para a habilitação dos sentidos.” (SEGAWA, 1969, p. 24). Esses espaços regidos por uma arquitetura disciplinar fazem parte da trama urbana e de seus contornos homogeneizados e idealizados. Tal influência entra em declínio a partir do século XVIII, quando se abandona o ideal clássico – e no caso que nos ocupa aqui, nos jardins e nas viagens – por um novo modelo que esbanja em vitalidade e que se aproxima mais da aspereza e espontaneidade criadora encontradas na natureza. Essa nova categoria estética envolvia tanto a descoberta do prazer da viagem, a contemplação da paisagem *in situ* e os estudos da natureza, quanto os projetos arquitetônicos de jardins. A caminhada diletante nesses espaços burgueses propiciaria, a partir de então, a manifestação do espírito romântico e a emergência do pitoresco.

No entanto, no jardim ou parque urbano, seja qual for o tipo de beleza sedutora, a natureza ali se encontra apaziguada. Arrumada em canteiros, devidamente nomeada, classificada, aculturada, nos jardins

botânicos anulam-se os temores que a floresta em seu estado bruto transmite. No jardim moderno e protegido atrás do gradeamento, o que há na cidade de ameaçador, parece manter-se afastado. Numa cidade como o Rio de Janeiro, em que a violência ronda o cotidiano, o arboreto transmuta-se em um espaço propício para caminhadas aprazíveis, e transmite uma sensação de espaço propício aos deslocamentos como viagem.

Se durante os séculos XVI e XVII as viagens atestaram a existência de mundos distantes através dos relatos de aventureiros e conquistadores, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, o continente europeu viu crescer o número de viajantes a percorrerem suas paisagens, contribuindo para o surgimento de um fenômeno social: o *Grand Tour*. As viagens pitorescas ao Brasil que envolveram as pesquisas de naturalistas e artistas no século XIX têm como matriz as viagens dos *grand tourists*. Lembremos que Goethe e Humboldt eram renomados viajantes e figuras proeminentes no âmbito cultural e científico europeu. Amigos e colaboradores que se admiravam mutuamente participaram ativamente na constituição da rede de colaboradores que se estabeleceu dentro e fora da Europa. Aparte escritores, poetas e artistas, jovens representantes da aristocracia e da alta burguesia, particularmente a inglesa (é importante salientar que esses deslocamentos foram realizados dentro do contexto do Iluminismo e do nascimento da Revolução Industrial) se faziam acompanhar por guias em suas visitas a França e Itália, onde percorriam coleções de arte e sítios históricos selecionados. Ver Roma, Veneza, Florença, Nápoles e o Vesúvio, encontrar os rastros da cultura clássica, era uma forma de reconectá-los a um passado histórico e cultural glorioso. Arte, arquitetura e o culto às ruínas (Herculano e Pompeia haviam sido redescobertas) tratavam de dar a tônica a essas *viagens de formação (Bildung)*, conferindo a seus atores distinção social e intelectual. Redes de contato com os habitantes e pessoas influentes das localidades visitadas eram então estabelecidas para o bom planejamento, produção e circulação de um número cada vez maior de viajantes. Empreendidos também por prazer, tais deslocamentos podem ser considerados como precursores das viagens turísticas, onde as paisagens eram

descritas sob a ótica da fruição desinteressada e da contemplação estética. Com as mudanças econômicas advindas do processo de industrialização, emerge na Europa uma nova classe de trabalhadores, desejosa por pertencer a um quadro social diferenciado. Durante o século XIX, alteram-se ainda as relações de trabalho que começavam a ser regidas pela divisão social e pela produtividade, distante de qualquer sentido comunitário e de comunhão com a natureza. Levemos em consideração que com a industrialização, o continente europeu viu crescer as cidades, e com elas operar-se uma virada nos modos de ocupação do ambiente natural e nas relações de poder estabelecidas no campo, fazendo aparecer a figura do homem urbano que vai perdendo sua ligação com os espaços rurais, adquirindo inclusive outros hábitos de consumo e modificando sua apreciação estética. Nessa nova configuração social, as viagens de lazer passam a se situar como valor estruturante de um capital simbólico. É nesse contexto que o conceito de viagem sofre uma torção na direção da viagem turística, empreendida por puro prazer, cujo tempo se opõe diametralmente ao tempo do trabalho. Trata-se de um espaço-tempo dedicado à contemplação e ao ócio, onde se cultiva a admiração pela natureza sublime e o interesse pelas paisagens pitorescas. É nesse ambiente que surgem as figuras do viajante amador e do *l'amateur de l'art*⁵⁸.

Formas de comunicação mais expressas, como folhetins e revistas ilustradas, incentivam o gosto pelas viagens, e fomentam a criação de outras tantas narrativas e relatos desses novos viajantes em busca de status

⁵⁸ Podemos considerar a figura do *l'amateur de l'art* como o precursor dos galeristas-colecionadores atuais. Atuantes durante os séculos XVII e XVIII, os amadores eram inscritos na *Académie royale* de Paris sem necessariamente se tornarem artistas, frequentando-a pelo prazer de ali poderem estar. Atuavam ainda na intermediação entre os agentes artísticos: artistas, aristocratas, editores, etc. Foram os principais promotores na formação de um público consumidor de arte. Para saber um pouco sobre o *l'amateur de l'art*, acessar: <http://www.iri.centrepompidou.fr/evenement/les-figures-de-l%E2%80%99amateur/> Último acesso em 26 maio 2016.

social. Diversas das narrativas e relatos dos navegantes e conquistadores dos séculos precedentes, as viagens empreendidas pelos *grand tourists* se encerravam num mundo contíguo aos seus bem distantes e distintos do exotismo encontrado em outras partes. No entanto, os novos viajantes não deixaram de relatar suas aventuras e emoções ao enfrentarem e vencerem intempéries, transporem escarpas, alcançarem montanhas, e vislumbrarem a vastidão das planícies. Os que tinham habilidade com o desenho registravam em seus cadernos de viagem esboços de suas impressões, vistas das paisagens naturais e das ruínas de antigas civilizações clássicas. Os viajantes menos aptos com o desenho e a aquarela contratavam ilustradores para produzirem os registros. Surge assim a figura do artista-ilustrador, que acompanhava os viajantes documentando em imagens os sítios percorridos. Mais tarde, de volta ao conforto de seus gabinetes de leitura, os viajantes retomavam as notas e esboços que reelaborados, eventualmente se tornavam públicos. As descrições e ilustrações dos percursos contidos em diários e fólhos, não visavam estabelecer uma verdade sobre o mundo natural, ou produzir uma prova documental sobre o que se vira, mas registrar as impressões que os lugares causavam aos ilustres viajantes, sem qualquer interesse científico que justificasse uma representação rigorosamente fiel ao observado. Importava capturar a paisagem em sua essência.

As coletas de minerais, amostras de plantas e insetos e a aquisição de objetos antigos, compunham o perfil do viajante erudito para quem o mundo parecia se resumir a um espaço conduzido aos saberes pseudocientíficos e a seu gosto requintado. Suas conquistas não eram de ordem material, mas de um engrandecimento pessoal. O que se encontrava em jogo nessas viagens era o princípio de suas existências e cultura; o gosto pelo infinito mais íntimo e o encontro com a natureza em sua grandiosidade.

Ainda que a figura-conceito do artista-viajante só se inscreva na historiografia da arte com as viagens exploratórias às Américas é durante o período do *Grand Tour* que se tecem os contornos daquela que ficaram conhecidas como as *viagens pitorescas* do século XIX. Expedições como promessa de edificação de uma

cultura hegemônica que pensava e via o mundo a partir de si, e que aspirava recuperar uma relação de proximidade, sob a ótica do cientificismo, com a natureza ainda selvagem.

A paisagem em ruínas e coberta pela pátina do tempo, a rugosidade e certa aparência caótica encontrada no ambiente natural é a chave para o pitoresco, que daria a tônica das viagens diletantes que tomam impulso no final do século XVIII; estética que contemplou as viagens ao Brasil e a produção de imagens e relatos de artistas e naturalistas do século XIX.⁵⁹ Com a chegada ao romantismo, a paisagem ascende por fim ao estatuto de *locus* da sensibilidade. A pintura de paisagem deixa de ser um acessório, um mero fundo para as cenas protagonizadas por santos e grandes vultos da aristocracia e do Estado, ou como auxiliar na composição de representações alegóricas da mitologia clássica e da poesia épica. A renovação da pintura de paisagem viria através da observação direta da natureza e da valorização da diversidade de seus aspectos visuais, proporcionando outros modos de ver o mundo e de traduzi-lo em imagens pictóricas.

3.3 *Volta ao Mundo em Flora Carioca*: ação e instalação entre arte e documento

Se as viagens, as caminhadas e as coletas de informações na atualidade se tornaram forma e processo entre diferentes artistas de nacionalidades as mais diversas, esse gesto operatório também gera novas narrativas, mapeamentos e cartografias de lugares e paisagens cotidianas, muitas delas atualizando o conceito de paisagem pitoresca. Hoje os artistas se colocam num lugar singular ao atuarem num espaço ambíguo, onde

⁵⁹ Gostaria de assinalar que os registros e o material coletado – fauna, flora e etnográfico – recolhidos pelos naturalistas e artistas em viagem ao Brasil durante o século XIX, hoje se encontram em instituições europeias. Esse é o caso das exsicatas do herbário de Auguste de Saint-Hilaire (localizadas na França), e os itens da Expedição Langsdorff (que permanecem na Rússia).

já não se pode mais precisar os limites entre o fotógrafo, o documentarista, o etnógrafo, o ambientalista... Entendo que as ações artísticas que tomam a vida cotidiana de assalto se revestem de um posicionamento ético e estético ao indagarem o papel mesmo da arte na contemporaneidade. Práticas em que o caminhar e o deslocamento inscrevem-se como um gesto efêmero, cuja materialidade reside no ato ele mesmo. Produções que conjugam a problematização da própria prática artística, proporcionando a multiplicação de espaços de ação, circulação e divulgação das obras – sejam espaços privados ou públicos; geográficos, midiáticos, relacionais.

Na exposição no Museu do Meio Ambiente, as cadernetas foram dispostas sobre uma mesa, junto a sementes ensacadas (algumas delas coletadas no Jardim) e a um exemplar de *Passeando e aprendendo no Jardim Botânico do Rio de Janeiro: vamos identificar uma planta?* (1999) doado pela Biblioteca Barbosa Rodrigues, instituição que integra o conjunto cultural do Jardim Botânico. Sobre a mesa havia ainda uma caixa contendo um mini DVD player em que se exibiam em *looping* os registros em vídeo de minhas caminhadas, sobrepostas aos supostos percursos operados dos participantes (figura 35). Aos visitantes da exposição era permitida a manipulação dos objetos expostos, inferindo ainda um caráter interativo ao trabalho. Todavia, seu modo de apresentação se apresentou como um problema. Cadernetas, vídeo, fotografias, página do *Facebook* habitam um lugar impreciso entre registros concebidos a partir da ação propositiva, e uma obra plástica.

Volta ao Mundo em Flora Carioca dialogava, numa certa medida, com trabalhos da *land art* e da arte ambiental (*enviromental art*) cujos rastros – registros de uma ação acontecida em sítio afastado – eram dados a ver em galeria, como imagens de um acontecimento remoto. A galeria, por sua vez, passava a ser ocupada com detritos ou materiais que não pertenciam àquele ambiente até então imaculado. Fotografias, filmes, mapas, anotações e resíduos retirados dos sítios onde as obras se localizavam ou aconteciam, passaram a

assumir, por sua vez, um caráter documental de ações efêmeras como caminhadas, ou de intervenções realizadas em lugares bem distantes dos grandes centros e dos espaços reservados da/para a arte – galerias e museus. O que permanecia nesses espaços era uma espécie de memória da obra, a qual para ser efetivamente vivenciada, exigia a presença do corpo do participante *in situ*, integrando a ideia de percurso.

Os registros, mapas e resíduos do Jardim Botânico se revelaram como uma espécie de *analogia ou metáfora bidimensional*⁶⁰ (SMITHSON, *online*) invocando outros tempos e lugares, sem a necessidade de se apresentar como prova do evento ocorrido. “O registro de um trabalho efêmero não documenta o trabalho, apenas o divide, o desdobra, podendo produzir uma imagem, embora não seja a obra em presença. Um registro de arquivo de arte pode, assim, apresentar-se como imagem, recusando a mera função de documento.” (COSTA, 2014, p.52) No museu as cadernetas inauguraram um espaço dialético entre paisagens reais e ficcionais; entre *site* e *non-site*.

Minha tentativa de cobrir os passos dos visitantes, por ser em si imprecisa, me proporcionou acrescentar àquelas vivências minhas próprias experiências espaço-temporais sempre diversas. Compreender que haverá sempre uma nova interpretação, leitura e narrativa do sítio. De que o fato narrado é ele mesmo aberto a diferentes versões. Que recordar, reviver, compartilhar, reativar experiências, mesmo que de terceiros, colabora com a ideia de que todo texto é sempre ficcional, porque propício a interpretações várias, sujeito a diferentes versões advindas de percepções e experiências pertencentes a cada narrador. Textos que questionam mais uma vez a ideia positiva de verdade incontestável depositada sobre os documentos.

⁶⁰ A frase na língua inglesa é “*It is a two dimensional analogy or methaphor [...].*” In: *A provisional theory of non-sites*. Disponível em: <https://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> Último acesso: 15 abril 2017.

Volta ao Mundo em Flora Carioca indica que, por mais realista e atual que seja o cenário, ele também pode ser experimentado como um espaço ficcional. Os visitantes passaram também a tomar posse das imagens e textos encontrados nas cadernetas; a poder imaginar por sua vez, outras tantas narrativas, viagens, trajetos, encontros e lugares. E me pergunto quanto de reminiscências individuais e de memória coletiva habitam aqueles relatos?

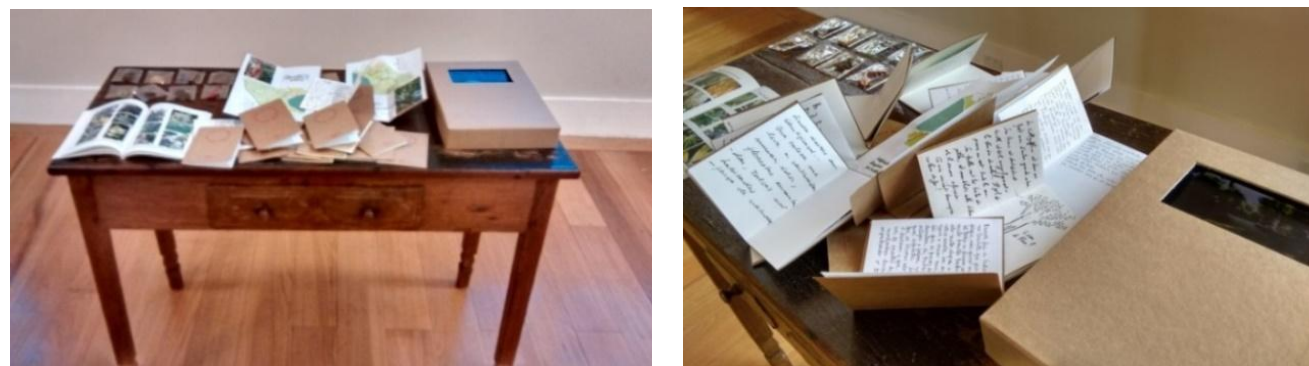
Caminhando (1963) de Lygia Clark, se constituiu como um dos trabalhos que afirmaram, de modo mais radical, a ideia de percurso e de rastro. Lygia “passou a direcionar suas propostas para a mobilização dos corpos dos espectadores-participantes e o espaço em que estes se encontravam, compreendendo ambos como a condição de realização do trabalho.” (COSTA, 2009, p. 20). O que a obra gera como materialidade, além das sobras de papel deixados no espaço, é a marca da experiência no corpo do participante. O que se encontra em jogo em *Caminhando* é a ativação de subjetividades singulares no ato de cortar a fita (Moebius). “A princípio, o material que sobra pode apenas documentar a passagem em questão, todavia ele insiste como virtualidade já arquivada na memória e no corpo do espectador.” (ibidem). Outra peculiaridade de *Caminhando*, diz respeito à possibilidade de retomada da proposição a qualquer momento, em qualquer lugar e por inúmeras vezes, bastando para tanto, uma folha de papel e uma tesoura. A ação se revela ao público através de registros documentais. Esse gesto me remete, por exemplo, a *A line made by walking* (1967) de Robert Long, em que o percurso operado e o registro são ao mesmo tempo obra e documento, mas também processo. Penso ainda nas longas caminhadas de Hamish Fulton, artista que se autodenomina como *walking artist*, e que investe na consolidação de uma prática voltada para a paisagem e engajada com as questões ambientais, mas também subjetivas e sociais, em que o deslocamento físico se confirma como metodologia e forma de sua prática. Em seus deslocamentos, solitários ou em grupo, Fulton não produz necessariamente um objeto. O conjunto de sua obra se configura a partir da documentação – textos e fotografias – das vivências

dos lugares e percursos. A página de abertura de seu sitio na internet afirma seu posicionamento de artista-caminhante: *Only art resulting from the experience of individual walks* (somente arte resultante de experiências de caminhadas individuais – nossa tradução).⁶¹ Caminhadas que se configuram como uma ética em que o gesto artístico se resume ao ato em si e na paisagem; como um espaço de passagem, entre a forma artística e a documentação.

Das oitenta cadernetas distribuídas durante a ação, somente trinta e duas foram recuperadas. E por vezes me pergunto o que terá sido feito delas. Essa indagação me faz pensar sobre as incertezas que perpassam as proposições artísticas.

Volta ao Mundo em Flora Carioca em sua configuração expositiva é ao mesmo tempo registro da ação e forma plástica; rastro e imagem; documentação e obra. Constrói um lugar contraditório e aberto ao questionamento de sua existência enquanto obra. Nessa duplicidade, colabora com o campo de construção de imagens numa relação de dessemelhança, ao extrapolar o âmbito da mera factualidade do registro documental.

⁶¹ Para o site de Hamish Fulton, acessar: <http://www.hamish-fulton.com/>



Figuras 35

Jac Siano

Volta ao Mundo em Flora Carioca (instalação), 2015

Mesa de madeira, cadernetas, caixa de papelão com mini DVD player, sementes e publicação do Jardim Botânico

Museu do Meio Ambiente, Rio de Janeiro

Fotografia documental

Fonte: a autora

Ao instituir espaços de troca e compartilhamento, *Volta ao Mundo em Flora Carioca* proporcionou a observação de um caráter intersubjetivo presente nas práticas artísticas que visam à participação direta do público. Pude perceber ainda que a ação se localiza na tríplice fronteira que se estabelece entre a *arte relacional* (BOURRIAUD, 2009), a *arte contextual* (ARDENNE, 2004) e a *arte participativa*. Na atualidade a prática colaborativo-participativa transita entre espaços públicos institucionais – centros culturais, museus e galerias – como pelos logradouros públicos em geral, espaços privados, como também a Internet. Estéticas que se inserem no campo do binômio arte-vida, presente nas poéticas artísticas desde as vanguardas modernistas do século XX, e que reconheço, por exemplo, em *7000 carvalhos* de Joseph Beuys (projeto que se constituiu no plantio de sete mil árvores de carvalho, acompanhadas de sete mil pedras), que envolveu a

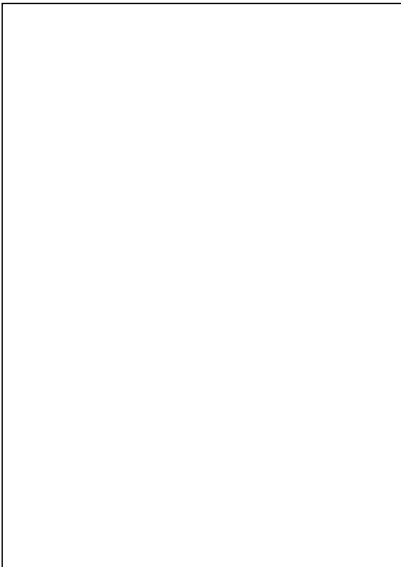
comunidade da cidade de Kassel. Iniciada em 1982 (o projeto veio a se completar no ano de 1987), no âmbito da *Documenta VII*, essa ação informa seu projeto de *escultura social* no sentido de promover uma interação entre arte-política-sociedade-ecologia. Para Beuys a arte seria capaz de promover uma reconciliação do homem com o mundo; com a terra, que pulsa e vive, impregnando-o de um sentido de comunidade participativa, em que o corpo ele mesmo, forma e (se) informa, pensa e age, e, portanto esculpe. A tomada de uma visão criativa a partir dos gestos mais cotidianos contribuiria para que se alcançassem um novo sentido para a vida. Ao abolir as fronteiras e hierarquias entre artistas e não artistas, e ao incorporar em sua obra elementos naturais – animais, mel, gordura, pedras e árvores – e ao afirmar sua preocupação com o meio ambiente natural e social (Beuys foi um dos fundadores do Partido Verde alemão), o artista se apresenta como um precursor da *ecosofia*. Cultura, arte, política, educação e meio ambiente convergem para a realização das ações públicas de Joseph Beuys evocando a participação direta do público.

Beuys, era leitor do poeta romântico Johann Wolfgang von Goethe, que compreendia a natureza como uma totalidade orgânica e viva; ideia profundamente conectada com a experiência fenomenológica atravessada por uma visão espiritual e ao mesmo científica da natureza. A perspectiva epistemológica de Goethe extrapola o racionalismo e o empirismo de sua época. O poeta entendia que o aprimoramento humano advinha de sua relação com o meio ambiente natural. Sua obra compreende estudos em diversas disciplinas como geologia, ótica, meteorologia e botânica, além da anatomia humana e animal, morfologia e química. Em seus anos de juventude, Goethe interessa-se pelas análises botânicas de Carl Lineu e pela história natural de George-Louis Leclerc (conde de Buffon) e mais tarde passaria a se corresponder com Martius durante sua permanência no Brasil, tendo inclusive, recebido amostras de plantas enviadas pelo naturalista. Apaixonado por botânica, Goethe cultivava um jardim próximo a sua residência em Weimar. Em sua cosmogonia, todos os seres – homem, plantas, animais – toda matéria se encontra unida. Ao publicar suas impressões de viagem à

península italiana (*Viagem à Itália* – 1786-1788), o poeta deixa transparecer as mudanças que vai sofrendo ao longo do percurso da viagem, seu processo de amadurecimento e autoconhecimento, afirmando o espaço da viagem como lugar de formação: “Não estou fazendo esta viagem com o propósito de me iludir, mas sim de me conhecer melhor a partir dos objetos que vejo [...]” (GOETHE, 1999, p.54). A publicação de seu diário de viagem viria influenciar outros tantos viajantes ao longo do século XIX, que adotaram o modelo da *Viagem à Itália*. Esse reencantamento do mundo, de uma potência universal própria ao romantismo, se conectam às viagens de conhecimento, que em Joseph Beuys ressurgem na figura do artista-xamã-pedagogo e propositor de uma nova estética em que subjetividades são ativadas no percurso em ato dado pela obra.

Caminhando de Clark, como *7000 carvalhos* de Beuys, *A line made by walking* de Long, as proposições de caminhadas de Fulton, assim como *Volta ao Mundo em Flora Carioca*, se inserem no campo expandido da escultura, em que o espaço-tempo de vivências e de percepções do corpo do participante faz aflorar memórias corporais e/ou afetivas, que dizem respeito a espaços praticados. Proporcionam novos sentidos para lugares, conceitos e práticas. Experiências que se realizam durante o próprio percurso *na e da* obra.

3.4 Das plantas



O interesse pelo estudo da flora sempre esteve presente nos processos de conhecimento sistemático do mundo natural (e aqui me remeto aos estudos de Aristóteles e de seu discípulo Teofrasto, que durante as campanhas de Alexandre na África, era encarregado de coletar, descrever e ampliar a pesquisa acerca das espécies encontradas, para além do uso farmacológico). Junto à investigação, exploração e deslocamentos das plantas, os jardins botânicos se tornaram arquivos vivos onde se resguardam fragmentos deslocados de mundos remotos. Ensejam com suas coleções uma espécie de *teoria explanatória do mundo*. No âmbito das viagens exploratórias, as espécies vegetais ocuparam um lugar de interesse e curiosidade para além da estética pitoresca. Devido às suas peculiaridades e potencialidades científicas e econômicas, naturalistas, artistas e comerciantes desenvolveram técnicas, dispositivos e linguagem muito específicas, que perpassam desde a observação, registro, manuseio, armazenamento e transporte das espécies coletadas, à sua classificação e preservação em herbários. As pesquisas de campo, registros e recolha de sementes e amostras dos vegetais na forma de exsiccatas, compõem o acervo das instituições de pesquisa que visam o conhecimento e a manutenção da vida no planeta, e o desenvolvimento das indústrias farmacêutica e alimentícia. Tal programa se encontra historicamente vinculado às viagens exploratórias, ao desenvolvimento dos jardins botânicos que participam do regime de formação acumulativa de saber enciclopédico e a das ciências da vida, próprias do século XVIII.

As plantas incorporam ainda ideias estereotipadas acerca de paisagens e gentes. A palmeira, por exemplo, símbolo do império português, também se tornou o símbolo mais representativo da paisagem tropical. Rirkrit Tiravanija problematiza essa imagem-ícone na instalação *Palm Pavillion* (2006-2008), cujo ponto de partida é *Maison Tropicale*, projeto da década de 1950 do arquiteto modernista Jean Prouvé para a



<https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/palm-pavilion/pwG7yjUJjATVBQ?hl=pt-BR>

construção de casas pré-fabricadas adequadas ao gosto de residentes franceses nas colônias africanas. No final dos anos da década de 1990 devido a seu insucesso e decorrente abandono, a casa de leilões Christies adquire um dos exemplares remanescentes da casa tropical, e o coloca à venda. De posse dessas informações, Tiravanija constrói então um pastiche da *Maison*, uma versão *indoors*, com material barato para a 27ª Bienal de São Paulo (2006). Atualmente a casa encontra-se instalada no terreno do Instituto Inhotim (Brumadinho, MG) – centro de referência para a arte contemporânea internacional, que além da coleção de arte abriga uma considerável coleção botânica integrada à Rede Brasileira de Jardins Botânicos com “uma das mais relevantes coleções de palmeiras do mundo”⁶². *Palm Pavillion* está cercado de diferentes exemplares de palmeiras, projeto da equipe de botânica e jardinagem do Instituto⁶³. Em seu interior, o artista exhibe uma diversidade de produtos, fotografias, vídeo, ilustrações botânicas, selos, cédulas de dinheiro que trazem a imagem da planta clichê do exotismo e da paisagem pitoresca encontrada nos trópicos (figura 36). Um vídeo revela, porém a face mais oculta e cruel dessa relação de inspiração civilizatória, e do poderio dos colonizadores, derrubando por sua vez o mito da ordem racionalista: o momento preciso de detonação de um artefato nuclear em teste realizado em uma ilha do Pacífico Sul. Na cena final, um grupo de palmeiras arde e se desintegra, enquanto em outro vídeo, imagens apresentam-nas como ícones cristalizados da cultura tropical.

Durante a ação no arboreto, as plantas proporcionaram aos visitantes a reelaboração e apreciação estética do sítio real pela via de uma conexão imaginária com lugares ausentes, a uma viagem como um movimento entre mundos; entre mundo real e mundo imaginado. O olhar do visitante ao percorrer a paisagem

⁶² Para o Instituto Inhotim, acessar: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/jardim-botanico> Último acesso em: 17 abril 2017.

⁶³ Mais informações sobre *Palm Pavillion*, acessar: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/palm-pavilion/> Último acesso em: 17 abril 2017.

sobreposta por camadas de vegetação vê-se obrigado a perscrutar o sítio. O gesto de copiar o registro taxonômico das plantas adicionou um caráter pseudocientífico à proposição, como uma remessa aos protocolos científicos de investigação e classificação das espécies naturais adotados por naturalistas do passado (prática que ainda se mantém nas pesquisas atuais). Naturalistas que emprestam seus nomes a aleias do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, sendo por vezes homenageados com bustos de bronze, como Carl Friedrich von Martius, autor da monumental obra *Reise in Brasilein* (1823-1831), e Auguste de Saint-Hilaire, botânico responsável pelo mais completo herbário de plantas brasileiras produzido no século XIX, que se encontra permanentemente localizado na França.⁶⁴

3.5 O pitoresco como uma terceira categoria estética

Volta ao Mundo em Flora Carioca buscava questionar a concepção da paisagem ordenada, construída nos séculos XVIII e XIX, e produzida a partir do ideal dos jardins e *promenades* que fundam como vimos uma nova relação com a paisagem natural. Nesse contexto emerge uma terceira categoria estética: o *pitoresco* que contemplava a caminhada e uma aproximação, ainda que idealizada, entre homem e ambiente natural. A retomada do conceito do pitoresco ajuda a problematizar o ordenamento paisagístico.

⁶⁴ Com os desdobramentos da pesquisa, e com a aproximação cada vez maior da história dos viajantes, o encontro com a obra de Saint-Hilaire veio se juntar às minhas investigações sobre a potencialidade de atualização dessas práticas *in situ*. Para Lorelai Kury, Saint-Hilaire ocupa o lugar de “viajante exemplar” (Kury, *online*, 2003). Seus relatos ultrapassam a classificação botânica, transitando entre as pesquisas geológica, ambiental e antropológica. Apesar de seu anacronismo, sua obra revela traços de uma atualidade desconcertante, especialmente no que tange ao imediatismo da exploração comercial e econômica das riquezas naturais, o extermínio de povos indígenas. Saint-Hilaire revela ainda seu repúdio ao regime de escravização de povos africanos. O contato com sua obra textual me levou a investigar o Brasil preservado em exsiccatas.

Esse conceito (e ao mesmo tempo categoria estética) viria a ser problematizado, reelaborado e reatualizado no século XX pelos artistas da *Land art*, e especialmente, por Robert Smithson, que foi considerado pelo crítico Robert Hobbs como responsável pela redescoberta do pitoresco na contemporaneidade (TIBERGHIEU, 2001, p. 77). A crescente urbanização, os resíduos industriais, a desordem encontrada em alguma paisagem natural, observados enquanto rastros de processos entrópicos instigaram a produção os artistas da *Land art*. “Os resultados de uma degradação conectada a uma exploração incontrolada e selvagem, os sítios pós-industriais são entrópicos, do mesmo modo que as paisagens de pedreiras e minas a céu aberto.” (ibidem, p.80) *Entropic landscape* (desenho, 1970) e *Partial buried woodshed* (Kent, 1970), de Robert Smithson apontam para “ruínas as avessa [...] o oposto da ‘ruína romântica’ porque as edificações não *desmoronam* em ruínas *depois* de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes mesmo de serem construídas.” (SMITHSON, 2009, p.165)

William Gilpin, Uvedale Price e Richard Payne Knight admiradores das paisagens e jardins ingleses se tornaram os principais responsáveis pela descrição e teorização dessa nova sensibilidade romântica que adentra o século XIX. Esses teóricos reivindicavam para a experiência paisagística não mais a beleza (suavidade, delicadeza, harmonia e lisura) ou o sublime (pavor e respeito gerados pela apreensão da natureza obscura, informe e grandiosa), mas uma nova relação baseada na falta de uniformidade da natureza, categorias que haviam sido analisadas e discutidas por Immanuel Kant e Edmund Burke, entre outros e que até então dominavam os discursos artísticos, literários e filosóficos. Para Kant (1790) existiam ideias irrepresentáveis que permaneciam como intuição nos homens e que se preservavam em um espaço inatingível, e além de qualquer experiência. Ideias que existiam como imagens; ideias da razão que limitavam qualquer tentativa de representação formal. Essa intraduzível perturbação, a impotência do homem diante das forças da natureza; a impossibilidade de imaginar e de conceituar seria da ordem do *sublime*. Por sua vez, em

sua *Investigação* (1757)⁶⁵ Burke, que também crê num padrão geral de gosto para todos os humanos, ideias e valores fundados em uma natureza comum, produziu uma análise psicológica do sublime, relacionando-o ao temor e a dor.⁶⁶ Temor e perigo fascinantes gerados pela apreensão da natureza obscura, informe e grandiosa, sempre mantida a uma distância segura, assombrava o imaginário dos viajantes em suas travessias.

Knight analisa os *Princípios do Gosto* (1806)⁶⁷ estruturando seu exame a partir dos sentidos, e condições para que essa fruição fosse vivenciada em diferentes níveis e variação de estímulos sensoriais. Price assinala a sutileza da beleza pitoresca a certa complexidade em sua observação e fruição⁶⁸ presente nos arranjos vegetais junto a arquiteturas marcadas pelo tempo e por algum abandono – mato crescendo aos pés de estátuas, pedras cobertas de limo e certo ar decadente. Gilpin escreve três ensaios⁶⁹ sobre o pitoresco,

⁶⁵ BURKE, Edmund. Uma investigação filosofia sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/241818391/BURKE-Edmund-Uma-investigacao-filosofica-sobre-a-origem-de-nossas-ideias-do-sublime-e-do-belo-pdf> Último acesso em: 24 setembros 2016.

⁶⁶ O texto na língua inglesa é: *"Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling."* (Grifo do autor). Disponível em: <http://www.bartleby.com/24/2/107.html> Último acesso em: 24 set. 2016.

⁶⁷ Para o ensaio de Richard Payne Knight, acessar: <https://archive.org/stream/ananalyticalinq01kniggoog#page/n5/mode/2up> Último acesso em: 27 out. 2016.

⁶⁸ Para o ensaio de Uvedale Price, acessar: https://books.google.com.br/books?id=Nbo8AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true Último aceso em 27 out. 2016.

⁶⁹ Trata-se da obra *Three essays: on the picturesque beauty; on the picturesque travel and on sketching landscape: to which is added poem on Landscape painting*. Disponível em:

onde estabelece as propriedades dessa categoria estética, articulando-a com a viagem e a pintura de paisagem. O pitoresco, enquanto uma atitude e uma estética revelavam certas especificidades encontradas em objetos singulares que se traduzem em quadros dinâmicos aos olhos de seus observadores. Pessoas, plantas, arquiteturas, objetos e suas texturas, jogos de luz e sombra, são os elementos a serem explorados tanto pelo olho do viajante quanto pelos artistas. Na abertura de seu ensaio (1792), Gilpin chega a mencionar um estado de espírito pitoresco ainda por se cultivar: “nós pessoas pitorescas somos um tanto incompreendidas sobre nossas intenções.”⁷⁰ (p.15, nossa tradução) Nos ensaios sobre o pitoresco, William Gilpin reivindicara uma espécie de beleza reversa à elegância e unidade formal encontradas na arquitetura e na beleza clássicas. Sua estética demandava algo de informe; qualquer coisa de uma ruína agreste, e diz “Para cenas realmente do tipo pitoresca, nós excluimos os acessórios da terra cultivada, e as obras humanas em geral; que com muita frequência, introduzem o rigor formal.”⁷¹ (Gilpin, *online*, p. iii, nossa tradução).

Associado às suas leituras de William Gilpin e de Uverdale Price, Robert Smithson (1973) reflete sobre o projeto de construção do parque “Greensward” (na área atualmente ocupada pelo Central Park, em Nova York) de Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, uma potência criadora próxima aos processos telúricos. Forças e movimentos de extrema violência, como “esmagamento, despedaçamento, dilaceramento”, que ocorrem na natureza, mas que muitas vezes não nos damos conta e são forças presentes nos processos de

<https://pt.scribd.com/document/239149655/Gilpin-William-Three-Essays-on-Picturesque-Beauty> Último acesso em: 03 nov. 2016.

⁷⁰ O texto na língua inglesa é: “*We picturesque people are a little misunderstood with regard to our general intention.*” [grifo do autor].

⁷¹ O texto na língua inglesa é: “*From scenes indeed of the picturesque kind we exclude the appendages of tillage, and in general the works of men; which too often introduce preciseness, and formality.*”

transformação da natureza. Smithson inaugura uma visão dialética e materialista do pitoresco ao aproximar os projetos paisagísticos dos *earthworks* e da própria natureza com suas forças e ações sempre imprevisíveis. Para o artista o pensamento de Gilpin e Price diverge das ideias iluministas kantianas da beleza e do sublime, que influenciaram os artistas e poetas do romantismo. O olhar sobre as ruínas, segundo Smithson, demanda uma reflexão sobre o tempo geológico e a desordem que o processo entrópico presente nos próprios movimentos da terra traz. Segundo o artista, Olmstead e Vaux voltaram sua atenção para a terra ela mesma antes de elaborarem o projeto para o parque Greensward, guarda o gesto inaugural da “escultura da terra” (*earth sculpture*). Para Smithson, o pitoresco não se vincularia a uma estética transcendente que alarga a separação entre homem e natureza, mas a uma dialética materialista aplicada à paisagem física. Nas palavras do artista:

O pitoresco, longe de ser um movimento do espírito, se funda na realidade da terra, que antecede o espírito, naquilo que existe materialmente à sua exterioridade. Essa dialética impossibilita a visão unilateral da paisagem. Um parque não pode mais ser visto como uma 'coisa em si', deve ser antes de tudo, considerado como um processo de inter-relação contínuo existente em uma região física - o parque se torna uma 'coisa para nós'. (Smithson, online, p. 160, nossa tradução).⁷²

⁷² O texto na língua inglesa é: “*The picturesque, far from being an inner movement of the mind, is based on real land; it precedes, the mind in its material external existence. We cannot take a one-sided view of the landscape within this dialectic. A park can no longer be seen as 'a thing-in-itself,' but rather as a process of ongoing relationships existing in a physical region - the park becomes a 'thing for us.'*”

A partir da abordagem de Robert Smithson sobre o pitoresco pode-se atualizar esta noção estética do século XIX, particularmente em trabalhos relacionados à paisagem urbana e a degradação ambiental. Com o pitoresco e a perspectiva da ecosofia pretendo enfrentar o trabalho ainda em processo sobre a Vila Inhomirim que vem sofrendo continuamente de processos entrópicos, seja através das mãos humanas ou da natureza em seus ciclos. A desordem faz parte dos processos do pensamento e da natureza em seus ciclos, e nos faz ver que tanto o homem quanto a natureza provocam perdas e apagamentos. Penso que pela via da contradição é possível reelaborar criticamente a relação homem-natureza-paisagem, questionando a ideia de um sistema abstrato e exato, capaz de conter e ordenar o tempo no espaço. Para alcançar-se uma consciência ecosófica como propõe Guattari, pressupõe-se uma consciência ambiental indissociável da vida social e da subjetividade e demanda uma reinvenção do próprio pensamento humano na relação direta com o outro e com a sua própria paisagem. O pensamento desenraizado talvez seja por fim, aquele capaz de desviar-se dos fundamentos que insistem em conter natureza e homem em modelos idealizados. O que colabora com uma prática em que a “possibilidade de uma implosão bárbara não está de jeito nenhum excluída.” (GUATTARI, 2012, p.16).



Figura 37

O rio (álbum *Viagens à Inhomirim*, edição I, 2013)

Impressão *fine art* sobre papel de algodão, dimensões: 210 cm x 297cm

Fonte: a artista

NOSTALGIA DO FUTURO: ou a título de considerações finais

Diversas são as maneiras de viajar. A minha aconteceu a partir do reencontro com a prática das viagens do passado, abandonada durante o modernismo, e de um conceito – o pitoresco – observado como algo datado, e desvalorizado por seu anacronismo também pela arte contemporânea. As obras produzidas no período das viagens seguiram submersas na desvalorização imputada à banalidade, entregues ao esquecimento e negadas pela crítica modernista como arte legítima. Tais problemas dizem respeito à historiografia da arte brasileira voltada para o século XIX, e se encontram ausentes no grande relato da história da arte. Pela via dos encontros e cotejamentos procurei construir uma reflexão entre o olhar dos viajantes do passado e o de uma artista-viajante-local que adota como ponto de partida os laços afetivos e históricos que conserva com sua região.

Enquanto as coleções de naturalistas objetivavam a produção de conhecimento científico – identificação, classificação, análise e discurso sobre a natureza, minhas coleções permeadas pela desordem impedem a concretude do saber engessado na ordem classificatória. Retomo transversalmente a questão dos românticos, que desde o século XVIII buscavam provocar uma mudança no percurso artístico neoclássico, abandonando a pintura de cenas de batalha, e tomando a direção da vida, com vistas ao desfazimento hierárquico da arte. Com a retomada da obra dos viajantes, vislumbrei outras possibilidades poéticas, e pude observar que aqueles atores já se utilizavam de procedimentos colaborativos, o que reaparece com força na arte contemporânea. Das viagens exploratórias, alguns protocolos e procedimentos como os deslocamentos eles mesmos, foram reatualizados por praticantes de espaço – caminhantes nas cidades e nos espaços da natureza.

Aqui a relação com a historiografia da arte brasileira foi experimentada de forma muito particular e subjetivada fosse ao tratar da constituição de coleções – museológicas científicas e artísticas – fosse sob o aspecto constitutivo de um inventário e de uma cartografia operados a partir de deslocamentos em paisagem. Meus trabalhos se mostram conectados aos protocolos muito próprios ao conjunto da arte da viagem: deslocamentos, registros, coletas, mapeamentos. Meus trabalhos mantêm uma tensão entre arte e não arte (*arte e documento*). Os procedimentos envolvidos em minha prática – caminhadas, registros e mapeamentos – se tornaram para mim gestos artísticos da prática da viagem. Com essa operação simbólica proponho a retomada e revalorização estética de obras que, por longos anos foram tratadas sob o regime da curiosidade.

A prática da viagem e os protocolos operados por seus agentes – artista e naturalistas do passado – apresentam uma peculiar atualidade, que emerge através da constituição de um corpus ampliado que se espalha ao redor do mundo, afirmando-se como campo extremamente fértil dado a situação de precariedade em que se encontram as relações sociais, os meios ambientes (naturais e urbanos) e as subjetividades. Algumas indagações surgidas no mestrado ainda permanecem: Como nos posicionamos nos espaços cotidianos; como nos relacionamos com o outro e com a paisagem mais próxima? Por outro lado também ocorreram, desde então, certos afastamentos e novos questionamentos como *dobras* de um trabalho em trânsito. Assim outros conceitos vieram a ocupar meus pensamentos, como o pitoresco, presente nos álbuns e viagens de artistas do século XIX retomado e problematizado por Robert Smithson, e que me levou a perceber que a desordem e a contradição se constituem como par e parte de um processo que não conseguimos alcançar. Que é diante dessa ambiguidade, desse quadro conflituoso, que podemos investir não em verdades, mas em questionamentos de nossos modos de viver e produzir arte e cultura. No limite revalorizando a experiência ordinária no/do cotidiano. Busco por fim, elementos que possam contribuir para o surgimento de novos modos de pensar a prática artística contemporânea da viagem e ressignificar práticas passadas.

Depois daquela deriva na Guanabara, e ao rever o álbum da Viagem Pitoresca de Rugendas, vislumbrei novas possibilidades de ampliar meu campo de ação enquanto artista-viajante-local. Indagava-me o quanto da história da Mandioca e dos viajantes se preservara para os habitantes da região. Parti do Rio de Janeiro por quatro vezes a fim de reencontrar rastros de um sonho utópico de ciência e arte erguido por um idealista romântico. Pesquisando me dei conta que aquela era uma história fadada ao fracasso. Desentendimentos, mortes e esquecimento - todo o material coletado pela Expedição Langsdorff permaneceu abandonado por cem anos no porão da Academia de Ciências na Rússia, e segue desconhecida pela maioria dos moradores da Baixada Fluminense, eles também abandonados pelas instituições públicas, vivendo sob o regime da precariedade e do descaso. Do percurso no Caminho Novo passando por uma caminhada mata, ao contato com Ioná, que ergueu sua casa no terreno das ruínas da Fazenda da Mandioca, tento pensar uma forma possível de acionamento dessa história. Na quarta edição do projeto *Viagens à Inhomirim* parti com um grupo de amigos artistas. Tomamos um trem na Central do Brasil rumo à estação terminal em Vila Inhomirim. Havia um programa e um protocolo a serem adotados. Deveríamos seguir viagem, o quanto possível, atentos às mudanças da paisagem e aos sons, a fim de registrarmos nossas impressões silenciosamente. Não sei dizer em que momento o protocolo foi abandonado. Se na primeira ou na segunda baldeação. Só me lembro da mudança abrupta

de realidade, e do silêncio que nos tomou ao adentrarmos o último trem. A imagem que nos veio foi a de termos atravessado um portal para outra dimensão. Seguimos conscientes de que aquela seria uma viagem regida por um sentimento nostálgico acerca de um futuro que parece irremediavelmente fadado ao abandono e ao arruinamento, mas certos que em breve retornaremos à Inhomirim.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- _____. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002.
- ARAGON, Louis. *O camponês parisiense*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARDENNE, Paul. *Um art contextuel*. Paris: Flammarion, 2004.
- AUGE, Marc. *Não lugares: introdução uma antropologia da supermodernidade*. 8. ed. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- _____. *Por uma antropologia da mobilidade*. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.
- ARGAN, Guilio Carlo. *História da arte como história da cidade*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BANDEIRA, Júlio; XÉXEO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- BARATA, Carlos Eduardo de Almeida. *Quantos vieram? Atas do curso organizado pelo IHGB e pelo IHG do Rio de Janeiro: D. João e a cidade do Rio de Janeiro, 1808-2008*.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. *Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- _____. *A uma passante*. In: *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 361.
- BARBUY, Heloisa. Dos gabinetes de curiosidades aos museus do século XIX. Contexto de florescimento dos museus modernos no Ocidente. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (Org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 245-255.
- BARTHES, Roland. *Cadernos da viagem à China*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *Mitologias*. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- BELLUZZO, Ana Maria. O viajante e a paisagem brasileira. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.15, n. 25, p. 41-57, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BEERSTECHEER, Daniel. *Land-sailor: A conquista do inútil*. Projeto Deslocamentos contemplado no Edital Prêmio Funarte de Arte Contemporânea 2014. São Paulo: Galerias Funarte de Artes Visuais São Paulo, 2014.

BERQUE, Augustin; CONAN, Michel et al. *Cinq Propositions pour une théorie dy paysage*. Seyssel: Editions Champ Vallons, 1994. 124 p.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 300-324.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. História da eternidade. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1991. v. 1.

_____. Do rigor na ciência. In: *O fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 155.

_____. Fervor de Buenos Aires. In: *Obras Completas*. São Paulo: 1999. v.1. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/63691262/Jorge-Luis-Borges-Fervor-de-Buenos-Aires-rev>>. Acesso em: 19 fev. 2017.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRETON, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 184 p.

_____. *Manifesto do surrealismo*, 1924. Disponível em: <<http://www.culturabrasil.pro.br/zip/breton.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/241818391/BURKE-Edmund-Uma-investigacao-filosofica-sobre-a-origem-de-nossas-ideias-do-sublime-e-do-belo-pdf>>. Acesso em: 24 set. 2016.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CAMARGO-MORO, Fernanda de. Câmaras de Maravilhas, studioli e gabinetes de curiosidades: Vandelli e sua circunstância. In: *O gabinete de Domenico Vandelli*. Rio de Janeiro: Dantes, 2008.

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

CARDOSO, Rafael; BANDEIRA, Julio; SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Castro Maya Colecionador de Debret*. São Paulo: Capivara; Rio de Janeiro: Museu Castro Maya, 2003.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 347-360.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

_____. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CLIFFORD, James. Coleccionando arte e cultura. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). *Genero, cultura visual e performance*. Portugal: Edições Húmus: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011.

CORBEL, Laurence. Paysages sensibles de Mathias Poisson : de la marche à la carte, et retour. In: BUFFET, Laurent (Org.). *Itinérances : L'art em déplacements*. Paris: De l'incident Éditeur, 2012. p.159-176.

COSTA, Luiz Cláudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

_____. Uma questão de registro. In: COSTA, Luiz da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009. p. 17-39.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir?* Desterro, SC: Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DAVILA, Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*. Editions du Regard: Paris, 2002.

DEBORD, Guy-Ernest. Teoria da deriva. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.

_____. Percepto, Afecto, Conceito. In: _____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 217.

DEBORD, Guy-Ernest. Primeira síntese do tempo: o presente vivo. In: _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1996. p. 112.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2009. v. 1.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 2012. v. 4.

_____. *A ilha deserta: e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DIAS, Elaine. *Paisagem e academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010, 300p.

DIDI-HUBERMAN, George. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2011000100003>>. Acesso em: 13 nov. 2016.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

ECO, Humberto. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. v. 1.

FER. Briony. *Surrealismo, mito e psicanálise*. In: Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p.171-249.

FERREIRA, Alexandre Rodrigues. *Viagem ao Brasil: a expedição philosophica pelas capitannias do Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuyabá*. Organizadores José Paulo Monteiro, Cristina Ferrão Soares. Rio de Janeiro: Kapa Editorial, 2008. 3 v.

FLECKNOE: Richard. In: FRANÇA, Jean Marcel de Carvalho (Org.). *Visões do Rio de Janeiro: antologia de textos (1531-1800)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008, p.40-53.

FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista, o mercado*. Disponível em http://www.forumpermanente.org/event_pres/exposicoes/arte-contemporaneo-arco/artigos-relacionados/o-marchand-o-artista-e-o-mercado Acesso em: 25 jul. 2016

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422. (Ditos e escritos III).

FREITAG, Barbara. *Capitais migrantes e poderes peregrinos: o caso do Rio de Janeiro*. Campinas, SP: Papyrus, 2009.

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GASPAR, Claudia Braga; BARATA, Carlos Eduardo. *De engenho a jardim: memórias, histórias do Jardim Botânico*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008, 220p.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

GLISSANT, Édouard. A barca aberta. In: _____. *Poética da relação*. Porto: Porto Editora, 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália: 1776-1788*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, E. H. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In: *Norma e forma*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1990. p. 141-160.

GOMES JUNIOR, Guilherme S. Circulação internacional de modelos de formação: romantismos entre academia e mercado. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v.27, n.79, 2008, p.107-230.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 21. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

GUELTON, Bernard (Org.). *Images et récits: la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Paris: L'Harmattan, 2013.

HALLÉ, Francis. *Un monde sans hiver: les tropiques, nature et sociétés*. [S.l.]: Éditions du Seuil, 2014.

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. [Bauen, Wohnen, Denken] (1951). In: _____. *Ensaio e conferências*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. 5. ed. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008. p.125-141.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. *As culturas do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira*. - v.1 A Época Colonial. Do Descobrimento à expansão territorial. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1968.

_____. *Visões do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento de colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense: Publifolha, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

JACQUÉ, Bernard; DIENER, Pablo; PICCOLI, Valéria. *Vistas do Brasil*. Curadoria: Valéria Piccoli. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein; JEUDY, Henri Pierre (Org.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: UFBA: PPG-AU/FAUFAB, 2006.

JACKSON, John B. *De la nécessité des ruines et autres sujets*. Centre National du Livre et Direction de l'Architecture et du patrimoine. Paris: Éditions du Linteau, 2005.

KANT, Immanuel. Do espaço. Seção primeira da estética transcendental. In: _____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005. p.71-77.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. *Land art et Art Environnemental*. Paris: Phaidon, 2006.

KELLER, Susanne B. A respeito da compreensão da geografia pelos artistas viajantes nos séculos XVIII e XIX. *Revista Porto Arte*, Porto Alegre, v.1, n.1, 1990.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KNIGHT, Richard Payne. *Analytical inquiry into the principles of taste*. Disponível em: <<https://archive.org/stream/analyticalinq01kniggoog#page/n111/mode/2up>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.17, p. 128-137, 2008.

KURY, Lorelay. As artes da imitação nas viagens científicas do século XIX. In: ALMEIDA, Marta de; VERGARA, Moema de Rezende (Org.). *Ciência, história e historiografia*. São Paulo: Via Lettera; Rio de Janeiro: MAST, 2008. p.321-333.

_____. *Auguste de Saint-Hilaire, viajante exemplar*. Disponível em: <<http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano2n1/Texto%20de%20%20Lorelai%20Kury.pdf>>. Acesso em: 27 ago. 2016.

_____. Plantas sem fronteiras: jardins, livros e viagens – séculos XVIII-XIX. In: _____. *Usos e circulação de plantas no Brasil, séculos XVI a XIX*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson, 2013.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.17, p. 166-187, 2008.

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

LAPA, Rodrigues (Org.). *Quadros da História Trágico-Marítima*. Lisboa: Gráfica Santelmo, 1963. 162 p.

LATIF, Miran de Barros. *Uma cidade no trópico*: São Sebastião do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1965.

- LEITE, José Nailton; LEITE, Cecília Sayonara G. *Alexandre Rodrigues Ferreira e a formação do pensamento social da Amazônia*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142010000100019#top3>. Acesso em: 18 mar. 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.
- MAISTRE, Xavier. *Viagem em volta do meu quarto*. São Paulo: Hedra, 2009.
- MANET, Edouard. *Viagem ao Rio: cartas da juventude (1848-1849)*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- MAREL, Michèle. Dada Zurich, des artises par-dessus les frontières. In: BUFFET, Laurent (Org.). *Itinérances, l'art em déplacement*. [Paris]: École Supérieure d'arts et médias de Caen-Cherbourg et de l'université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012. p.17-24.
- MARTINS, Carlos, PICCOLI, Valéria. *Paisagens e panoramas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Brasileira, Fundação Estudar).
- MARTINS, Luciana de Lima. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MESQUITA, Ivo. *Viajantes contemporâneos*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. 3. ed. [Lisboa]: Vega, 2000.
- MIGNOLO, Walter. Museums, Accumulation of Meaning and Accumulation of Money. In: HARRIS, Jonathan; HOBOKEN, Wiley-Blackwell (Ed.). *Globalization and Contemporary Art*. NJ: [s.n.], 2011.
- _____. *Museums in the Colonial Horizon of Modernity: Fred Wilson's Mining the Museum*. Catálogo da exposição, 1992.
- MIGUEZ, Marcel G; REZENDE, Osvaldo M. e Veról, Aline P. *Interações entre o rio dos Macacos e a lagoa Rodrigo de Freitas sob a ótica dos problemas de drenagem urbana e ações integradas de revitalização ambiental*. Disponível em: <<http://www.oecologiaaustralis.org/ojs/index.php/oa/article/viewFile/oeco.2012.1603.16/713>>. Acesso em: 12 abr. 2017
- MONS, Alain. Mode d'apparition: silhouettes, visages, nudités. In: _____. *Les lieux du sensible: villes, hommes, images*. Paris: CNRS Éditions, 2013. p. 123-168.
- MORE, Thomas. *A utopia*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

MOSQUERA, Gerardo. Lenguaje internacional del arte. In: *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Publicaciones, 2010.

OITICICA, Hélio. Catálogo da exposição. Paris: Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1992.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: uma poética da geografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2009.

PARDAL, Manoel Joaquim. *Exposição sobre as duas fabricas de pólvora nacionais; a que se extingui há pouco e a que se está acabando abaixo da Serra da Estrela*. Rio de Janeiro: Tipógrafia de I. F. Torres, 1833. (Biblioteca Nacional. Seção Obras raras, 99 – 15).

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac, 2004. 436 p.

_____. O olhar estrangeiro. In: NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.

PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. São Paulo, Gustavo Gili, 2016.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Poemas dramáticos: poemas ingleses, poemas franceses, poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PETRARCA, Francisco. Carta do Monte Ventoso. In: *Familiarium rerum libri IV*, 1. Tradução: Paula Oliveira Silva. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads/pdfs/philosophica/29/11.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

POLO, Marco. *As viagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

PRICE, Uvedale. *An essay on the picturesque as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Nbo8AAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 27 out. 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

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

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RICE, Tony. Estada no Suriname, 1699-1671. Maria Sibylla Merian. In: RICE, T. *Viagens de descobrimento: três séculos de explorações e história natural*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobson, 2007, p. 94-121.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

_____. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/desigualdade.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2016.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALGUEIRO, Valéria. Grand Tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 22, n.44, 2002. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882002000200003>. Acesso em: 27 out. 2016.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *Metamorfose do Espaço Habitado*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *1992: a redescoberta da Natureza*. *Revista Estudos Avançados*, v.6, n.14, p. 95-106, 1992.

SCHELLE, Hans Gottlob. *A arte de passear*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHULTZ, K. *Versalhes Tropical: império, monarquia e a Corte real Portuguesa no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme: une esthétique du divers*. A. Frontfroide, Bibliothèque Artistique & Littéraire, 1994.

SEGAWA, Hugo. Os jardins botânicos e a arte de passear. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 62, n.1, 2010. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252010000100018&script=sci_arttext>. Acesso em: 29 out. 2016.

_____. *Ao amor do público: jardins no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel; FAPESP, 1996.

SIANO, Jacqueline de Moura. *In transit: uma reflexão sobre ações artísticas em espaços de trânsito*. 2010. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SIMMEL, Georg et al. *O fenômeno urbano*. Organizador Otávio Guilherme Velho. Disponível em: <http://www.marcoareliosoc.com.br/03velho_completo.pdf>. Acesso em: 27 maio 2016.

_____. *A filosofia da paisagem*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009 Disponível em: <www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf>. Acesso em: 27 maio 2016.

SILVA, Camila de Souza. Caballos de Paseo: deslocamentos virtuais e agrupamentos imagéticos. In: SEMINÁRIO IBEROAMERICANO SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO NAS ARTES, 2016, Vitória, ES. *Poéticas da criação*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2016. p. 491-496. Disponível em: <<https://www.4shared.com/web/preview/pdf/xjiwBSwmba>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n 19, 2009.

_____. Frederick Law Olmstead and the dialectic landscape. In: ROBERT Smithson: the collected writings. California: University of California Press, 1973. Disponível em: <<http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic641765.files/Smithson%20-%20Frederick%20Law%20Olmsted%20and%20the%20Dialectical%20Landscape.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

SIQUIERA, Vera Beatriz. Álbum de família: coleções e museus de arte. In: CAMPOS, Marcelo et al (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 2011. p. 254-272.

_____. Sítio Santo Antonio da Bica: as coleções de Roberto Burle Marx. *Revista Modos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2017. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/731>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

SOARES, José Paulo Monteiro; FERRÃO, Cristina (Org.). *Alexandre Rodrigues Ferreira*. Rio de Janeiro: Kapa editorial, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TIBERGHIE, Gilles A. Por uma república dos sonhos. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Narrativas, ficções, subjetividades*. Rio de Janeiro: Quartet, 2012.

_____. *Le principe de l'Axolotl & suppléments: essai sur les voyages*. Paris: Actes Sud, 2011.

_____. *Nature, Art, Paysage*. Paris: Actes Sud, École Nationale Supérieure du Paysage/Centre du Paysage, 2009.

_____. *Finis terrae - imaginaires et imagination cartographiques*. Paris: Bayard, 2007.

TIBERGHIEU, Gilles A. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar os mapas nos dias de hoje. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 57, dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742013000200010&lng=en&tlng=en>. Acesso em: 10 set. 2016.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

VERNE, Júlio. *A volta ao mundo em oitenta dias*. São Paulo: Círculo do Livro, [20--]. ISBN 85-332-0638-0.

WHITEHEAD, P.J.P; BEOSEMAN, M. *A portrait of Dutch 17th century Brazil*. North-Holland Publishing Company Amsterdam/Oxford/New York, 1989.

Sites:

ALYS, Francis. Disponível em: <<http://www.francisalys.com/>>. Acesso em: 22 maio 2015.

BRASIL. Senado Federal. Secretaria de Informação Legislativa. Decreto de 03 de junho de 2004 define os limites do Parque Nacional da Tijuca. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=238730>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

CONAMA – Conselho Nacional do Meio Ambiente. *Resolução 266/2000*. Disponível em: <<http://www.mma.gov.br/port/conama/legiabre.cfm?codlegi=264>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

DADA/SURREALISM. Disponível em: <<http://ir.uiowa.edu/dadasur/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FULTON, Hamish. Disponível em: <<http://www.hamish-fulton.com/>>. Acesso em: 22 jul. 2015.

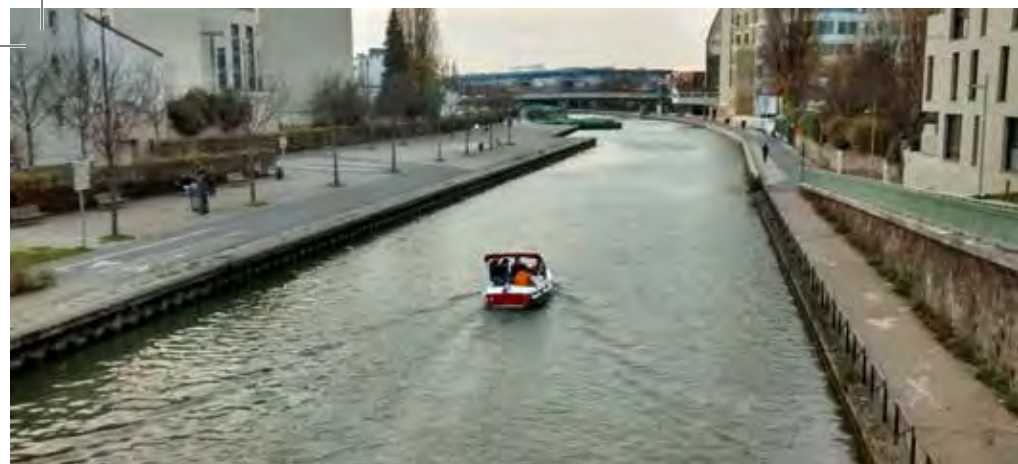
HARVEY, J.B. *Deconstructing the Map*. Disponível em: <<http://quod.lib.umich.edu/p/passages/4761530.0003.008/--deconstructing-the-map?rgn=main;view=fulltext>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

INSTITUT DES RECHERCHES ET D'INNOVATION. Disponível em: <<http://www.iri.centrepompidou.fr/evenement/les-figures-de-l%E2%80%99amateur/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

LONG, Richard. Disponível em: <<http://www.richardlong.org/>>. Acesso em: 20 ago. 2016

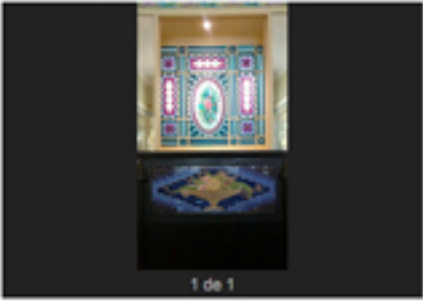
THE BRITISH CARTOGRAPHIC SOCIETY. Disponível em: <<http://www.cartography.org.uk/default.asp?contentID=75>>. Acesso em: 20 ago. 2016.







por fim caiu sentado na confeitaria



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



também corriam os amarelos



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



uma companhia?



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



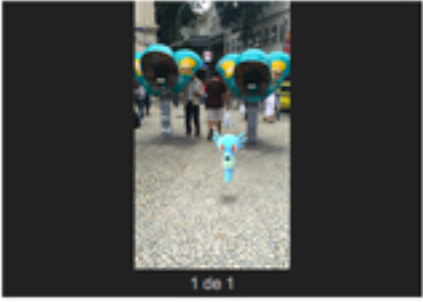
onde me levas?



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



onde te levo?



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



o que olhas?



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



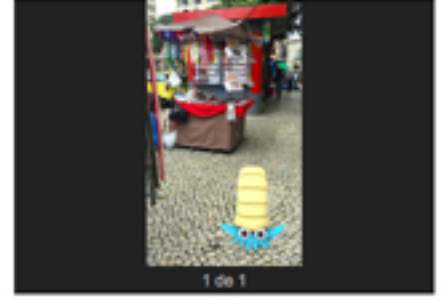
vamos!



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



+ criaturas



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



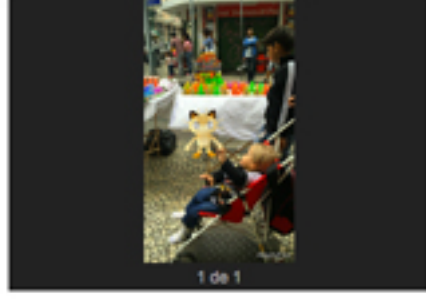
simpáticas...



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



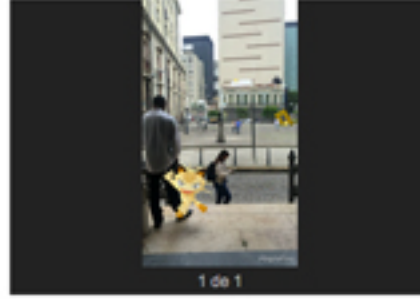
brincalhonas...



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



nem sempre...



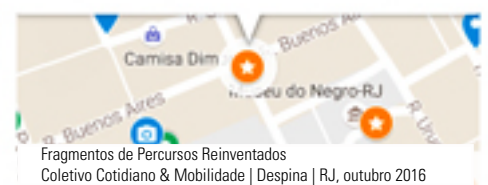
1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



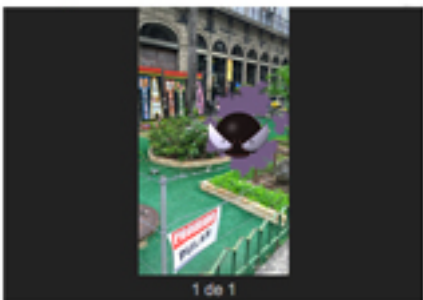
algumas agressivas...



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



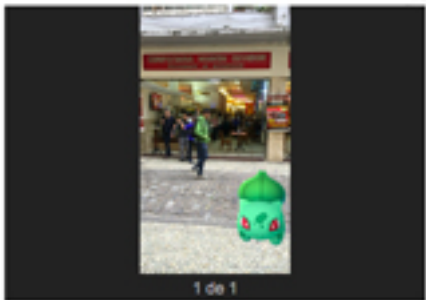
ameaçadoras...



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



desconfiadas...



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



efêmeras criaturas.



1. Encontre o local;
2. Cole o adesivo;
3. Fotografe ou filme;
4. Publique no Instagram ou Facebook com a tag #cotimobi.



O coletivo Cotidiano & Mobilidade convida o público da Galeria Despina a participar de uma proposta de ação colaborativa no encerramento da exposição Coisa Pública. Trata-se de um jogo que se inicia quando cada participante escolhe uma carta de baralho. As cartas são adesivas e cada uma contém uma micronarrativa diferente. A ideia é que com as cartas escolhidas, as pessoas se lancem ao espaço público de um modo lúdico, reinventando sua experiência no cotidiano da cidade. Ao procurar identificar um lugar nas redondezas que esteja relacionado com aquele que a carta sugere, poderão fixá-la nesse ponto real/ficcional, fotografar ou filmar e enviar a imagem para o seu instagram ou facebook com a hashtag #cotimobi, criando assim uma rede de trocas de imagens reconstruídas.

Sábado, 01 de outubro de 2016 das 15 às 17h
Despina | Largo das Artes
Rua Luís de Camões, 2 – Sobrado
Centro – Rio de Janeiro, RJ

