



A ERRÂNCIA, A DERIVA E OS ESPAÇOS INTERSTICIAIS: ATUALIZAÇÕES DO FLÂNEUR NA ARTE BRASILEIRA DO SÉC. XXI

WANDERING, DRIFTING AND INTERSTITIAL SPACES: UPDATING THE FLÂNEUR IN 21ST CENTURY BRAZILIAN ART

Angelo Rafael da Luz¹
Doutorando PPGAV-UFRGS/CNPq
Associado/a/e ANPAP: não

RESUMO

Este artigo aborda o ato de caminhar como gesto artístico e político recorrente na arte brasileira dos séculos XX e XXI. A partir de uma leitura crítica da figura mitológica modernista do flâneur e conceitos como errância, deriva e espaços intersticiais, o texto indica como o espaço da arte é inerente às transformações do espaço social e tem o potencial de fomentar seus debates atuais. Abordando exemplos de obras, analisa-se a ação de atravessar cidades e suas áreas marginais como um gesto poético e poiético, que produz o espaço ao mesmo tempo que produz subjetividades. Conclui-se que, frente às crises espaciais deste século, trabalhos de arte sobre errância e deriva e os interstícios da cidade ganham novas camadas de significado e relevância para o contexto da arte contemporânea brasileira e sua historiografia.

Palavras-Chave: Espaço da arte no século XXI. Flâneur nas artes visuais. Errância como arte. Deriva como arte. Espaços intersticiais na arte.

ABSTRACT

This article discusses the act of walking as a recurring artistic and political gesture in 20th and 21st century Brazilian art. Based on a critical reading of the modernist mythological figure of the flâneur and concepts such as wandering, drifting and interstitial spaces, the text indicates how the space of art is inherent to the transformations of social space and has the potential to foster its current debates. Using examples of art works, it analyses the action of crossing cities and their marginal areas as a poetic and poietic gesture, which produces space at the same time as it produces subjectivities. It concludes that, faced with the spatial crises of this century, artworks about wandering and drifting and the interstices of the city gain new layers of meaning and relevance for the context of contemporary Brazilian art and its historiography.

KEYWORDS: Art space in the 21st century. Flâneur in the visual arts. Wandering as art. Drift as art. Interstitial spaces in art.

¹Angelo Rafael da Luz é Bacharel em Artes Visuais (UFPR), performer e professor, natural do Paraná. Mestre (2024) e doutorando em História e teoria dos processos artísticos pelo PPGAV-UFRGS/CNPq. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/1332979427323708> ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6888-2982>



Introdução

Entre o concreto urbano e o verde dos campos rurais, o caminhar cotidiano revela-se como prática de contemplação e descoberta não apenas da arquitetura e da paisagem, mas de si mesmo, em uma ação contemplativa do ambiente e da subjetividade simultaneamente. Uma longa caminhada pela cidade tem o poder de nos fazer refletir através de uma prática física, uma meditação ativa, que permite ao corpo ser permeado pelas visões capturadas pelo olhar. Seja na cidade em que vivemos, ou durante uma viagem, é através de caminhadas que percebemos o ritmo pulsante de cada lugar, suas dinâmicas e peculiaridades que serão impressas em nossas memórias.

A topofilia, por exemplo, é um termo popularizado pelo geógrafo chinês Yi-fu Tuan (TUAN, 2012) que representa a ligação afetiva e simbólica entre o ser humano e o espaço. Um afeto que ocorre de maneira distinta em cada um dos trajetos nas cidades por onde passamos ou vivemos, e nos conecta a esses lugares de uma forma única, marcada pelo prazer tão humano de apenas caminhar. Na sua simplicidade, esse hábito foi incorporado a inúmeras práticas artísticas, desde que a arte passou a buscar inspiração também no espaço público no final do século XIX, atravessando o oceano do século XX e tornando-se uma prática relevante para a compreensão dos processos artísticos contemporâneos e para as narrativas que emergem da arte também deste século.

Desde a figura mitológica do *flanêur*, importante para as vanguardas artísticas europeias, até as *errâncias* e as *derivas* de artistas brasileiros a partir dos anos 1970, passando por tantos e tantas representantes importantes da arte de se deslocar pela cidade, esse método, processo ou formato artístico continua a tensionar paradigmas da arte e do espaço. Essa relação sensível de escuta e atenção ao espaço que habitamos se torna cada vez mais relevante, especialmente diante das intensas transformações espaciais que se desencadeiam desde a virada dos anos 2000. Vivemos uma época de mudanças drásticas nessa relação com o espaço, causadas pelo agravamento da crise climática, das epidemias globais, das desigualdades



sociais que emergem das fraturas do capitalismo tardio, da virada decolonial na arte brasileira (PAIVA, 2022), das guerras e dos genocídios, dos avanços tecnológicos que trazem consigo também o retrocesso em tantas causas humanitárias fundamentais e nos alienam da experiência em locus. A arte dita engajada na atualidade exige atenção à dimensão dos problemas que configuram e reconfiguram o espaço social. Trabalhos artísticos que utilizam a poética do caminhar, nesse contexto, ganham novos significados à medida que essas mudanças se tornam a nova situação ao redor do globo.

E qual seriam as implicações disso no espaço ocupado pela arte no Séc. XXI? Artistas e obras que utilizam o ato de caminhar contribuem para a forma como vemos, produzimos e pensamos a arte contemporânea? Essas práticas erráticas contribuem para uma mudança nas instituições da arte e em sua historiografia? Esse trabalho buscou refletir acerca das questões do espaço da arte e de como ele vêm se transformando a partir de conceitos como errância, deriva e espaços intersticiais, aplicados a obras de artistas brasileiros(as), partindo de um ponto de vista das artes visuais numa abordagem crítica interdisciplinar utilizando referências da história da arte e do urbanismo. O objetivo foi demonstrar através de uma análise teórica que as transformações do espaço social influenciam diretamente no tipo de arte que emerge de um período específico e que o período que vivemos produz e produzirá uma arte que responde às mudanças drásticas da paisagem e dos deslocamentos humanos neste século.

Do flâneur aos espaços intersticiais

O ato de caminhar pela paisagem permeia o imaginário de artistas e historiadores(ras) da arte, seja nas artes plásticas ou na literatura, através da figura do flâneur. Essa figura que vagueia pelas ruas da cidade, observando a vida e a paisagem com atenção e sensibilidade. O termo deriva do francês *flâner*, que significa passear sem rumo ou vadiar e perpassa a mitologia modernista do final do Séc. XIX e início do Séc. XX na Europa, sendo fundamental para a composição do olhar dos(as) artistas das vanguardas francesas, influenciando tanto o modo de vida dos(as) artistas daquele período quanto a forma como representavam o espaço em seus trabalhos artísticos.



Naquele período, artistas quebraram com a tradição de trabalhar apenas dentro dos ateliês, buscando retratar luz, cor e movimento diretamente na natureza ou no espaço urbano. O ato de pintar ao ar livre conhecido como *en plein air*, tornou-se um processo comum entre os impressionistas, contribuindo para a popularização da arte feita no espaço público. O ato de flunar complementava essa prática artística de pintar ao ar livre, seja como inspiração nas representações ou como experiência corporal para os próprios artistas em busca de suas paisagens pitorescas. Duas práticas que, alinhadas, aproximaram o espaço da arte e dos(as) artistas do espaço social e urbano.

Charles Baudelaire contribui fortemente para a consolidação da figura do flâneur na literatura, especialmente a partir de seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (1863), onde ele o descreve como um observador embevecido na beleza do movimento das cidades e seus lugares diversos. Ao falar do artista Constantin Guys a figura do flâneur é associada à do observador urbano atento, aquele que mergulha na cidade como um poeta-espião moderno. “O flâneur é um observador apaixonado. É um imenso apreciador da multidão, um incansável amante do espetáculo da vida.” (BAUDELAIRE, 1863, P. 19).

No Séc. XX Walter Benjamin faz uma incursão sobre a prática do flâneur ao descrevê-lo como um botânico do asfalto (BENJAMIM, 1989, p.185), alguém que, ao perambular pelas ruas, observa, coleta e cataloga as experiências urbanas da modernidade, tal como um naturalista o faria na natureza, uma metáfora sobre alguém que investigava a metrópole capitalista do Séc. XIX, especialmente Paris. Essa leitura de Benjamin contribuiu para a forma como percebemos o espaço urbano no Séc. XX não mais como um cenário, mas como um campo de experiência, de leitura crítica e social. Para Benjamin esse herdeiro da voz de Baudelaire não é apenas alguém que passeia, ele experimenta a cidade com o corpo e o olhar. A cidade passa a ser matéria-prima estética, histórica e simbólica. O espaço não é neutro, e sim carregado de fluxos, mercadorias, exclusões e desejos, revelando os caminhos não-oficiais da experiência urbana.

Essa vivência da experiência urbana, centrada na observação errante e na sensibilidade ao transitório redefine a prática artística como um exercício de presença no mundo. A experiência de flunar era, contudo, profundamente marcada pelas



relações de gênero e pelos privilégios masculinos, como aponta a historiadora da arte Griselda Pollock em sua análise sobre os espaços da feminilidade e a modernidade (POLLOCK, 1988). Essa liberdade de circulação era negada às mulheres no contexto da modernidade europeia. A crítica feminista de Pollock revela como os espaços urbanos eram estruturados por barreiras sutis, porém concretas, à participação feminina, colocando-as em posições de espectadoras ou figuras da representação, em vez de agentes da experiência.

O nascimento da modernidade visual do Séc. XIX coincide com o esquadramento do espaço urbano moderno, que se deu não apenas como reorganização física da cidade com seus bulevares, arcadas e cafés, mas como produção simbólica e normativa de quem podia ocupar esses espaços. Pollock aponta como em Paris esse processo espacial veio acompanhado da ascensão de códigos de conduta burgueses que associavam o espaço público à circulação dos homens e o espaço do lar, o espaço privado, às mulheres. A flânerie enquanto prática de perambulação livre tornou-se indisponível às mulheres ditas respeitáveis, pois sua presença desacompanhada em espaços públicos era associada à prostituição ou à transgressão moral. Essa assimetria revela como a transição do ateliê ao ar livre, embora libertadora em certo sentido, reproduziu limites estruturais na constituição do sujeito moderno da arte.

Griselda Pollock não desconsidera, contudo, a centralidade do ato de caminhar na construção do olhar artístico. Ao contrário, reconhece que a experiência da cidade e a circulação livre por seus espaços foi essencial para uma revolução na sensibilidade moderna, recortada por questões de gênero e classe. Nesse contexto, ela propõe o conceito de *espaços intersticiais* para nomear aqueles locais urbanos que escapavam às divisões rígidas entre público e privado, masculino e feminino. Essas zonas limiáres da cidade onde mulheres trabalhadoras, como as prostitutas e mães solteiras que saíam às ruas por necessidade, circulavam por entre os homens. Esses espaços, ainda que marcados por desigualdades e repressões, funcionavam como áreas de dissidência social, de contato e contaminação simbólica entre corpos e experiências divergentes da norma burguesa.



No entanto, esses territórios da cidade burguesa não eram apenas gerados por uma polaridade entre masculino e feminino. Eles se tornaram locais de negociação de identidades de classe pautadas pelo gênero. Os espaços da modernidade são aqueles onde a classe e o gênero interagem de maneiras críticas, uma vez que são palco das trocas sexuais. Os espaços significativos da modernidade não são simplesmente aqueles da masculinidade, e tampouco aqueles da feminilidade – os quais por serem o negativo das ruas e bares, também são os espaços da modernidade. Eles são, como as obras canônicas indicam, os espaços marginais ou intersticiais onde os campos do masculino e do feminino se cruzam e estruturam a sexualidade no âmbito de uma ordem de classes. (POLLOCK, 1988, p. 132)

Foram esses espaços intersticiais, como os cabarés, praças periféricas, as bordas da cidade, que possibilitaram formas de convivência, desejo e expressão que nutriam o modernismo, ainda que este tenha sido por vezes cego à sua própria origem epistêmica fragmentária. Esses lugares não pertenciam integralmente a nenhuma classe ou gênero. Eles constituíam zonas de negociação entre visibilidades e exclusões, tanto das mulheres quanto de homossexuais e transexuais, e foram cruciais para a emergência de uma arte moderna dissidente e permeável às contradições inerentes da cidade.

Ao reconhecê-los como territórios de resistência simbólica, Pollock nos oferece uma chave de leitura que permanece atual. Ainda hoje, esses espaços intersticiais seguem sendo cenários de práticas artísticas insurgentes. São espaços que preservam sua potência ao abrir-se à invenção de outras narrativas e estéticas que desafiam a narrativa oficial. Espaços intersticiais pedem movimento, deslocamento, pulsão, podendo ser o lugar da arte, mas também o lugar da não-arte, pois no seu dinamismo esses espaços tem o poder de desestabilizar verdades absolutas entre o ir e vir das subjetividades que os atravessam. Reivindicar o direito de caminhar nesses territórios e de fazer arte a partir deles continua sendo, como na modernidade, um gesto ético, político e estético necessário.

A errância e a deriva na obra de artistas brasileiros(as)

A errância e a deriva, compreendidas como práticas críticas do espaço urbano, ganham uma releitura decisiva na obra da arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques (1968), que propõe uma *errantologia urbana* capaz de tensionar os modos



hegemônicos de habitar e representar a cidade. Em *Elogio aos errantes* (2012) ela retoma as proposições dos situacionistas, especialmente de Guy Debord, para quem *dérive* era uma técnica de deslocamento livre pelas paisagens urbanas, orientadas pelas forças físicas e psicogeográficas do território. Trata-se de um “modo de ocupação da cidade baseado em encontros inesperados com seus espaços e tempos” (JACQUES, 2012, p. 55). A deriva é, assim, uma forma de resistência ao urbanismo funcionalista e ao controle racional do espaço moderno, pois “suspende a lógica do uso e da produtividade” (ibidem, p. 57). Para Jacques a cidade não deve ser apenas vista ou percorrida, mas vivida por meio de percursos que se abrem à indeterminação, à interrupção e ao acaso, permitindo que o corpo do errante se inscreva na malha urbana em um gesto estético e político. Essa perspectiva não apenas historiciza o gesto do flâneur, mas amplia sua potência ao incorporá-lo à crítica contemporânea das espacialidades normativas.

As derivas e errâncias da arte contemporânea no Séc. XX contribuíram para a desmaterialização do objeto artístico, principalmente a partir da década de 1970. Práticas que surgiram do observar a paisagem da urbe, perceber detalhes da arquitetura em diferentes tempos e espaços e em transformação constante. Existe beleza na relação entre uma trajetória e o espaço atravessado por ela e essa beleza compõe traços peculiares identificáveis na arte brasileira, na fisicalidade levada aos extremos na relação entre corpo e cidade. Em um trabalho seminal, Artur Barrio (1945) apresentou *4 DIAS 4 NOITES* (1970), uma deriva pelas ruas do Rio de Janeiro, onde segundo o artista o desgaste físico lhe abriu a percepção de tal forma que operou como uma catapulta para dentro da própria obra. O texto de artista a seguir é de 1978:

Esse trabalho processo começou a partir do Solar da Fossa onde eu morava, então saí a pé às cinco horas da manhã passando pela Ladeira dos Tabajaras, Copacabana, Leblon, Ipanema e o MAM, isso sobre todo um desgaste físico que me abriu uma percepção fantástica pois com todo esse caminhar a percepção se aguçou incrivelmente. O corpo aí já estava mais condicionado à mente, trabalhando mesmo, o corpo era quase uma máquina. Então quando cheguei ao MAM com mil percepções associativas já que tudo tinha um significado já que não havia nada que estivesse fora desse tipo de linguagem. (...) Depois disso saí do MAM e continuei caminhando, desenvolvendo meu Trabalho Processo 4 DIAS 4 NOITES. Passei por coisas marcantes, aliás estou preparando um livro só



sobre esse trabalho que deve conter 400 páginas mas sem qualquer registro fotográfico já que não houve. (BARRIO apud MASP, 2022, p. 177)

Nesse Trabalho Processo Barrio atravessa a cidade carregando consigo uma mochila com suprimentos mínimos, cadernos, papéis, objetos e resíduos, registrando fragmentos de sua travessia em anotações precárias e intervenções efêmeras deixadas pelo caminho. Ele propõe ali uma fusão entre corpo, cidade e arte borrando as fronteiras entre gesto artístico e existência cotidiana, numa recusa deliberada à institucionalização da arte. Sua errância não busca representação, já que não há fotos, mas presença: ele se torna, ele mesmo um corpo errante e insurgente no espaço urbano. Em consonância com a leitura de Jacques, Barrio realiza uma ocupação da cidade pela desordem sensível, instaurando um espaço-tempo outro não regulado por normas de circulação, trabalho, consumo e visibilidade. Ao habitar os interstícios da cidade com um corpo vulnerável e dissonante, 4 DIAS 4 NOITES atualizou a errância como forma de arte e resistência, reverberando mais tarde na produção de outros artistas brasileiros(as) que retomam no Séc. XXI a cidade como superfície para o risco e o trânsito.

Isso pode ser notado mais recentemente no trabalho do artista mineiro Paulo Nazareth (1977). Em *Notícias da América* (2011) o artista se insere em uma tradição da caminhada como gesto artístico, mas com singularidades que o afastam tanto da flânerie moderna quanto da *dérive* situacionista clássica. Em sua proposta o artista empreende uma travessia continental com ponto de partida e chegada definidos, de Belo Horizonte até Miami, tornando a caminhada um ato direcionado carregado de intencionalidade simbólica e crítica. Sua ideia inicial era levar um cacho de bananas de sua cidade natal à Art Basel, feira de arte em Miami. A performance foi interrompida devido a impedimentos legais relacionados ao transporte de frutas entre fronteiras internacionais, mas a caminhada entre as duas cidades, que levou cerca de cinco meses e mais de 4000 km, permaneceu no cerne da obra e em sua memória.

Em *Elogio aos errantes* a errância é uma forma de ocupação da cidade que rompe com os regimes produtivos do urbanismo moderno, abrindo-se ao acaso, à



experiência sensível e à inscrição do corpo na malha urbana (JACQUES, 2012, p. 56). No entanto, ela diferencia essa errância da *dérive* situacionista, que é uma técnica mais sistemática de deslocamento lúdico e psicogeográfico sem um destino pré estabelecido. Nesse sentido, Nazareth está mais próximo de uma errância política do que da deriva como prática poética radical. Sua caminhada visa explicitar as fronteiras geopolíticas, raciais e econômicas do continente americano e do mundo da arte, ao mesmo tempo que encarna uma resistência simbólica e performática às lógicas de controle e mobilidade desiguais.

Ao carregar a poeira do caminho em seus pés e tornar-se ele mesmo documento e obra, Nazareth produz um tipo de arquivo ambulante e memória encarnada, que como aponta Jacques “subverte o tempo cronometrado e os territórios racializados” da cidade neoliberal (JACQUES, 2012, p. 57). Sua caminhada se transforma em crítica corporal ao colonialismo, à economia global da arte e à racialização dos deslocamentos e das migrações contemporâneas. Ainda que não seja uma deriva no sentido situacionista, *Notícias da América* reativa a potência da caminhada como forma de reterritorialização do corpo e da memória, atualizando as premissas de um caminhar que não apenas ocupa o espaço, mas desestabiliza suas normas e seus sentidos.

O projeto *Areal*, idealizado por Maria Helena Bernardes (1966) e André Severo (1974) a partir do ano 2000, constituiu uma das formulações mais potentes da errância como prática estética e epistêmica na arte contemporânea brasileira deste século até agora. Desenvolvido em travessias pelo estado do Rio Grande do Sul, especialmente em regiões periféricas, campos e zonas litorâneas como o Areal de Pelotas-RS que lhe rendeu o título, o projeto atua deliberadamente fora dos centros institucionais, mobilizando uma produção de arte que emerge da relação direta com o território. Sua proposta valoriza ações simples realizadas na paisagem, com participação do público e desdobramentos em múltiplas linguagens como filmes, textos, fotografias, debates e publicações, compondo um arquivo que foi sendo editado durante toda uma década de duração do projeto. Nesse gesto, Bernardes e Severo produzem uma desestabilização dos formatos expositivos convencionais, reafirmando a ideia de que o fazer artístico não está dissociado da experiência vivida, e sim a ela entrelaçado.



No arcabouço teórico proposto por Jacques, essa prática se inscreve no campo da errância, pois é uma forma de habitar o mundo, promovendo engajamento ético e sensível com o espaço. Ao contrário da deriva urbana, que reage à lógica funcionalista da cidade moderna, a errância no *Areal* opera num registro mais sutil e radical, não buscando mapear, mas se deixando afetar por territórios não-hegemônicos e por experiências em regiões periféricas dos sistemas da arte, gerando uma espécie de lacuna. Trata-se de um caminhar que recusa a finalidade e se afirma como processo, como forma de conhecimento sensível e atravessamento crítico do presente.

Além disso, *Areal* se inscreve nos chamados espaços intersticiais como mencionados por Griselda Pollock, pois são zonas de fronteira entre o saber instituído e a experiência situada. São nesses interstícios que se formam fissuras da ordem simbólica dominante, e é ali que o projeto de Bernardes e Severo atua, abrindo possibilidades para uma arte que é também uma forma de escuta, encontro e pensamento. Ao reunir ações realizadas fora dos circuitos convencionais, em territórios marginais e em diálogo com o cotidiano, *Areal* se constitui como uma prática de errância multidisciplinar que contribuiu para repensar os modos de fazer, apresentar e pensar a arte.

Todas essas trajetórias nos falam de uma relação imbricada entre o sujeito e o lugar, que tem o potencial de transformar algo cotidiano em arte. A errância, nesses casos, não é apenas um deslocamento, mas modo de estar no mundo, um corpo que caminha produz espaço, memória e sentido. Entre a presença do sujeito e a paisagem percorrida, essas obras nos convidam a pensar a poiese mútua entre corpo e território. São percursos que não apenas atravessam o espaço, mas são também por ele moldados, num gesto que tensiona o visível e reativa opacidades sensíveis.

As ações de Artur Barrio, Paulo Nazareth e do projeto *Areal* diferem em suas trajetórias geográficas, mas compartilham um traço em comum: todos escolhem habitar os espaços intersticiais, as bordas do sistema da cartografia urbana e institucional. Barrio percorre o Rio de Janeiro com um corpo incômodo e insurgente, cuja presença desafia as convenções espaciais e os modos convencionais de legitimação artística. Nazareth transforma o gesto de caminhar pela América em crítica viva ao colonialismo e à racialização dos deslocamentos entre as fronteiras



políticas. Já o projeto Areal dissolve as categorias de obra e processo, público e autor, ao transformar o ato de caminhar em plataforma de encontro e pensamento compartilhado.

Essa escolha estética e ética por caminhar nos espaços intersticiais, é um traço poético que conecta a arte brasileira deste século com sua tradição de resistência errante nos anos 1970. O gesto de andar é mantido como dispositivo de escuta e invenção, capaz de ativar relações outras com o território, a memória e o tempo. Ao inscreverem seus corpos nesses percursos os(as) artistas assumem a errância como estratégia de pensamento e experimentação. A cidade, o campo e a paisagem tornam-se tela e chão, arquivo e plataforma para ações que recusam a neutralidade do espaço e a desafiam os limites da arte, fazendo do caminhar um modo de produção de presença e sentido que continua a ampliar as possibilidades do espaço da arte deste século.

A mitologia do flâneur marcou muitas trajetórias na arte do século XX, e continua tendo influência no pensamento contemporâneo. Porém, a partir da reflexão proposta por Griselda Pollock, é possível identificar uma prática assimétrica nessa proposta, ambos do ponto de vista de classe quanto de gênero. Essa termo, além de estar no cerne do modernismo francês, portanto colonialista, não abarca a complexidade da diversidade contemporânea e das práticas de artistas brasileiros(as) recentes, principalmente após a virada decolonial nas artes e como isso vêm se desdobrando no debate atual. A proposta da errância e da deriva, como observa Jacques, permite uma abordagem teórica dessas práticas de uma forma que não apenas incorpora a vivência da cidade e da construção do olhar, como no flânar, mas permite uma releitura para uma situação da cidade da era pós-paisagem que vivemos.

Por sua vez, os espaços intersticiais como trazidos por Pollock continuam a emanar problemáticas contemporâneas. Não apenas ainda existe o problema da liberdade do corpo entrecortado pelas relações de gênero, poder e classe, quando esses problemas vêm sendo reforçados à medida que as transformações do espaço social deste século se aceleram por questões políticas de impacto global como o agravamento da crise climática, os conflitos bélicos, as fraturas do capitalismo, o



neocolonialismo tecnológico, entre tantos outros fatores emergenciais que exigem uma sensibilidade redobrada na relação com o meio urbano e a paisagem.

Caminhadas errantes como ato político e estético podem e devem ser praticadas como método criativo e como formato de trabalho artístico, mas também como processo vivido. Elas promovem a experiência no interstício, nos limiares e entremeios do espaço estriado do capitalismo tardio e da máquina neoliberal. O lançar o olhar ao horizonte, o permitir-se perder, o poder se permitir vagar sem rumo, a insurgência causada pela coragem de romper com a funcionalidade do espaço-tempo pós-industrial e tecnológico. Práticas expandidas e desmaterializadas como essas dos(as) artistas Artur Barrio, Paulo Nazareth, Maria Helena Bernardes e André Severo são exemplos de como a errância é parte da ontologia da arte contemporânea brasileira, como ela nos fala da nossa incrível resistência e resiliência enquanto povo latino-americano que, mesmo com tantas ditaduras que nos foram e são impostas todos os dias, permanece em pé, empoeirado, vilipendiado, com olhos entumecidos, levemente cansado, mas, ainda assim, a caminho.

Referências:

ART BASEL. *Paulo Nazareth's long journey to Miami*. Art Basel News, 2012.

Disponível em: <https://www.artbasel.com/news/paulo-nazareth-art-basel-miami-beach>. Acesso em: 15 jun. 2025.

BARRIO, Artur. [Depoimento sobre *4 Dias 4 Noites*]. In: PEDROSA, Adriano; FONSECA, Fernanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias brasileiras: catálogo da exposição*. São Paulo: MASP, 2022. p. 177.

BARRIO, Artur. *Artur Barrio: ações, situações, construções*. Organização de Paulo Herkenhoff. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: _____. *Obras escolhidas. Magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).

BERARDI, Franco. *Depois do futuro*. São Paulo: Ubu Editora, 2019.



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

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

JACQUES, Paola Berenstein. Notas sobre espaço público e imagens da cidade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.110/4>. Acesso em: 05 jun. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 08, n. 093.07, Vitruvius, fev. 2008. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.093/165>. Acesso em: 05 jun. 2025.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. Niterói: Companhia das Letras, 2019.

MASSEY, Doreen B. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL – MACRS. *Arquivo Areal*. Exposição, Casarão 6, Pelotas, RS, 09 dez. 2014–13 mar. 2015. Disponível em: <https://acervo.macrs.rs.gov.br/exposicoes-macrs/arquivo-areal/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

PAIVA, Alessandra Simões. *A virada decolonial na arte brasileira*. Bauru: Mireveja, 2022.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.). *Histórias das mulheres, histórias feministas: vol. 2 antologia*. São Paulo: MASP, 2019. p. 122–144.

SEVERO, André. *Documento Areal*. Disponível em: <https://www.andresevero.com/documento-areal>. Acesso em: 16 jun. 2025.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2012.