PAISAGEM INCORPORADA

Teresa Maria Siewerdt

São Paulo
2014

PAISAGEM INCORPORADA

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

PAISAGEM INCORPORADA

Teresa Siewerdt

Trabalho apresentado ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escolda de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais. Área de Concentração Artes Visuais. Linha de Pesquisa Processos de Criação em Artes Visuais.
Orientador:Prof.Dr. **Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior.**

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Siewerdt, Teresa Maria Paisagem Incorporada / Teresa Maria Siewerdt.
-- São Paulo: T. Siewerdt, 2014. 164 p.: il. + CD, folder e embalagem de semente.
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: (FORTES, Hugo) Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior
Bibliografia
1. arte 2. paisagem 3. performance 4. fotografia 5. intervenção I. , Hugo Fernando Salinas Fortes Júnior II. Título.
CDD 21.ed. - 700

São Paulo
2014

BANCA EXAMINADORA

São Paulo,

Agradecimentos:

Ao meu orientador Hugo Fortes, que me acolheu e acreditou em meu trabalho. Ao meu esposo, Thomas Howard, pelo seu companheirismo e as leituras críticas. Aos amigos Kamilla Nunes, Felipe Corte Real, Karina Segantini e Rosana Bozon, pelo apoio e colaboração. Aos meus dois pais, Cesar Floriano e Maurício Siewerdt e aos meus mestres que me estimularam como artista.

Resumo:

O presente trabalho busca refletir a respeito da incorporação da paisagem na própria produção artística. Os três capítulos que compõem esta dissertação – **Interiores**, **Passagem** e **Exteriores** – e o ensaio **Parasita**, apresentam diversos procedimentos e estratégias artísticas onde a idéia de incorporação da paisagem é explorada, seja através da fotografia, da intervenção ou da performance.

Palavras-chave: Arte, Paisagem, Corpo, Performance, Fotografia, Intervenção

Abstract:

This paper reflects on the incorporation of the landscape onto artistic production. Its three chapters: **Interiors**, **Hallway** and **Exteriors**, and one essay, **Parasite**, discuss different artistic processes and strategies to explore landscape via photography, interventions or performances.

Key words: Art, Landscape, Body, Performance, Photography, Art intervention

Sumário

Apresentação	13
Interiores	21
Vestindo a paisagem	43
Psicastenia Legendária	51
Foto-performance	57
Passagem	63
30 cortes	67
Sementes de Ruína	83
A Cabana	93
Exteriores	103
Jardim de Passagem	109
Jardim Parasita	121
Parasitas	149
Bibliografia	161

Apresentação

O título desta dissertação, Paisagem Incorporada, faz uma aproximação entre dois termos aparentemente opostos: corpo e paisagem. A empatia pela paisagem é um sentimento recorrente em minha produção artística e dá vida a uma série de procedimentos nos quais meu corpo busca incorporar o espaço ao seu redor, seja por meio da fotografia, da intervenção ou da performance.

O ser humano está o tempo todo se apropriando das coisas que existem a sua volta e nisso consiste a operação que faz nascer a própria cultura, desde a linguagem, a religião e a arte. Para tratar desse tema, o pensador Aby Warburg falava do fenômeno da incorporação por empatia [Nachfühlung]:

Para o homem, existe de fato um estado que pode uni-lo a algo – justamente ao carregar ou manipular alguma coisa – que corresponde a ele, porém não corre em suas veias (...). O ponto de partida é o seguinte: considero o homem como um animal que manipula as coisas, cuja atividade consiste em estabelecer ligações e separações [Verknüpfen und Trennen]. Isso faz perder seu sentimento orgânico do eu [sein Ich-Organgefühl], pois, com efeito, a mão lhe permite apoderar-se de objetos concretos, que não têm sistema nervoso, pois são inorgânicos, mas que, mesmo assim, expandem seu eu inorganicamente. Aí está a tragédia do ser humano, que, ao manipular as coisas, estende-se além de seu limite orgânico. (...)¹

A incorporação revela-se como uma atitude atávica do ser humano e é inerente à apropriação técnica da natureza. Incorporar é também intrincar, trazer para perto do corpo, fazer fundir uma coisa na outra.

1 A. WARBURG. Lembranças de uma viagem à terra dos pueblos. Londres: Warbur Institute Archive, III, 93.4. In: HUBERMAN, Didi. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 338.

A paisagem, por sua vez, se refere a tudo aquilo que me rodeia e que se encontra fora de mim. Ela é a exterioridade com a qual me relaciono, onde realizo ações e intervenções, e de onde coeto materiais. É a partir da incorporação da paisagem, dos estados emocionais que ela produz em meu corpo, que se deslinda meu trabalho artístico. É uma operação na qual posso encontrar-me, mas também perder-me no mundo.

De um modo geral, as paisagens pelas quais tenho interesse são aquelas em que a natureza está presente, geralmente dentro da cidade, tais como jardins, quintais ou terrenos baldios. Pode-se dizer que são trabalhos engajados com o meio ambiente, embora não se enquadrem em uma pauta de ativismo ecológico, como se poderia supor. Atualmente, é difícil falar de paisagem sem trazer à tona discussões sobre a transformação do meio ambiente, o impacto da ação humana sobre seu entorno e o fim dos recursos naturais.

Definir o que é paisagem é praticamente impossível. A palavra é empregada nos mais diversos meios, na política, na biologia, nas artes, na geografia, no urbanismo e até mesmo na psicologia. Não importa do que ela seja composta, paisagens podem ser visuais, sonoras, naturais, urbanas, virtuais etc. Em suma, temos muitas paisagens ao nosso redor.

Contudo, paisagem é um termo relativamente novo, que não existiu em todas as épocas e culturas. No ocidente, ele foi se consolidando ao longo da história, em um lento processo. A cultura romana, no século I, embora tivesse gosto por jardins e espaços destinados ao ócio, tendo inclusive desenvolvido uma tímida pintura decorativa em que se apreciavam vistas de lugares, não chegou a ter uma palavra para expressar seu gosto pela contemplação. Somente alguns séculos depois, com a recuperação dos clássicos no Renascimento, artistas e teóricos foram novamente atraídos pela exterioridade. Nascia uma cultura do olhar, alimentada por descobertas como a da perspectiva ótica e dos fenômenos luminosos e cromáticos na pintura, que puderam contribuir com o desenvolvimento da contemplação de lugares como objeto e prazer estético.

A pintura nos fornece vestígios preciosos do que puderam ser as primeiras aparições da paisagem enquanto tema e conceito na arte. Em 1603, o Holandês Hendrick Golzius desenhou uma vista dos arredores da cidade holandesa de Haarlem que hoje se supõe ser uma das primeiras representações de paisagem totalmente autônoma, como diz Javier Maderuelo,

(...) cujo objetivo é representar esteticamente um lugar físico concreto sem que sua execução tenha por finalidade servir como fundo para uma história, como descrição topográfica de um lugar ou esboço para uma composição onde haverão de intervir outros elementos ou figuras. Este desenho possui uma finalidade em si mesmo, que é mostrar o que se vê em um lugar real, isto é, uma paisagem autônoma que não é gatilho para outras narrações ou histórias.²

A arte, juntamente com outras áreas, como a arquitetura, a jardinagem, a cartografia, a agricultura e a filosofia, contribuiu para a formação de uma ideia de paisagem, que, como diz Maderuelo, “não se limita a um ente objetual nem a um conjunto de elementos físicos quantificáveis, tal como interpreta a ciência positivista, trata-se de uma relação subjetiva entre o homem e o meio onde vive, relação que se estabelece através do olhar”.³

A paisagem é, portanto, um conceito inventado, uma construção cultural, “não é um lugar físico, senão uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir de um lugar”⁴, e, sendo assim, é algo que diz respeito diretamente ao humano, posto que não existe paisagem sem interpretação.

2 MADERUELO, Javier. *El Paisaje: Geneis de un concepto*. Madrid: Abada, 2006, p. 14.

3 Ibidem, p. 12.

4 MADERUELO, Javier. *El paisaje*. Arte y naturaleza. Huesca, 1996, p. 10.

Se a paisagem não é precisamente coisa nem lugar, mas um fenômeno que ganha substância por meio da interpretação, dos sentidos e do intelecto, podemos dizer que ela é objeto do fenômeno da incorporação.

Ao longo dos séculos, a natureza e o meio ambiente sempre influenciaram os artistas. Seja nos desenhos pré-históricos encontrados nas cavernas, em poemas, pinturas ou fotografias, o espaço ao redor foi sempre uma fonte de inspiração. Na arte contemporânea, paisagem, mais do que mera inspiração ou objeto a ser representado, aparece como o próprio meio físico, que pode ser transformado ou incorporado por meio da ação do artista.

A fotografia, que no século XIX havia ajudado a difundir paisagens recônditas e jamais exploradas, tornou-se aliada e parte integrante de uma série de trabalhos que lidam com a paisagem. Ela propicia o registro de experiências realizadas longe da cidade e do público, como as realizadas nos anos 60 e 70 por Richard Long, Robert Smithson ou Ana Mendieta, somente possíveis de serem vistas por meio da documentação fotográfica. A obra, nesses casos, é também uma prova ou um vestígio que o artista decide revelar ao expectador, muitas vezes, o único que resta.

Os três capítulos que compõem esta dissertação – “Interiores”, “Passagem” e “Exteriores” – apresentam-se como uma refração de tais questões. Em cada um deles, apresento diversos procedimentos artísticos nos quais está presente a ideia de incorporação da paisagem em meus trabalhos.

No primeiro capítulo, “Interiores”, abordo um conjunto de trabalhos fotográficos concebidos no espaço de minha casa: “Vestimenta” (2011), “Recolhimento” (2012), “Refúgio” (2012) e “Íntima Paisagem” (2013/14). Aqui, me aproprio do termo latino *Locus amoenus* para conceituar o lugar no qual realizo esses trabalhos. A esse termo antigo, utilizado pelos romanos para descrever lugares agradáveis na paisagem, tento dar um novo sentido por meio de minhas proposições, concebendo-o como um espaço propício para a criação.

Nesse mesmo capítulo, faço uma relação entre a operação de vestir a paisagem e o desejo de habitar o espaço em minha poética. Para pensar a respeito desse processo, invoco o conceito de *Psicastenia Legendária*, de Roger Caillois. Para finalizar, examino o papel que a fotografia desempenha na feitura desses trabalhos, que, muito além de simples registro de um acontecimento, se mostra como documento primário para o qual a performance é endereçada.

No segundo capítulo, “Passagem”, me ocupo da operação de transferência e deslocamento do corpo para a paisagem e da paisagem para o corpo. Os trabalhos presentes nesse capítulo são: “30 cortes” (2013) “Sementes de Ruína” (2010/14) e “A Cabana” (2012). Aqui me utilizo do conceito de enxertia, vindo da botânica, para propor conexões entre o corpo e a paisagem, junto com o de erotismo, de Georges Bataille.

O terceiro capítulo, “Exteriores”, parte de trabalhos feitos no espaço urbano: “Jardim de Passagem” e “Jardim Parasita”. Aqui, apresento proposições que agenciam outros corpos em intervenções no espaço da cidade. Buscando afinidades com a prática do *site-specific*, desenvolvo uma reflexão a respeito desses trabalhos, trazendo conceitos como o de “não lugar”, de Marc Auge, de “lugar errado”, de Miwon Kwon, e de “Terrain Vague”, de Ignasi de Solà-Morales.

Por último, encontra-se o ensaio “Parasita”, em que faço um esboço do que seria uma poética parasitária. Para tanto, me baseio na concepção de parasita formulada por Michel Serres, trazendo alguns dos meus trabalhos, junto com os de outros artistas, para formular um pensamento sobre práticas de intervenção e subversão do espaço.

Em alguns momentos da dissertação, escolhi introduzir imagens e documentos que são parte do processo de produção dos trabalhos, mas sem citá-los diretamente na redação. Acredito que estes documentos e imagens sejam parte de um arquivo de acúmulos que, juntamente com conceitos e teorias, ajudam a compor a pesquisa como um todo.

Os textos contidos nesta dissertação possuem estilos diferentes, ora mais descritivos, ora mais teóricos. Tento com eles, por meio da palavra, uma aproximação crítica com meus trabalhos, sem esconder a paixão que os anima. Por esse motivo, é difícil encontrar uma unidade estilística nesses textos. Os modos de escrita são variados, mas em conjunto constituem um agregado discursivo de temas, conceitos e imagens que permeiam minha produção e agenciam paisagem e corpo.

INTERIORES

Recolhimento. 2012. Fotografia Digital. 60,19x 26 cm

Refúgio. 2012. Fotografia Digital. 150x 71 cm

Íntima Paisagem 2013. 10 Frames de video. Painel. 200 x 200 cm (aprox)

Íntima Paisagem 2013. 10 frames de video. Painel. 150 x 110 cm (aprox) + 40 agulhas

Íntima Paisagem II. 2014. detalhe da primeira e última fotografia das 94 fotografias.
Painel 200x200cm (aprox)

Íntima Paisagem II. 2014. 94 fotografias. Painel 200x200cm (aprox)

Interiores

Neste capítulo abordo quatro séries de fotografias: “Vestimenta” (2011), “Recolhimento” (2012), “Refúgio” (2012) e “Íntima Paisagem” (2013/14). O nome “Interiores” se refere ao espaço no qual essas fotografias foram realizadas, um espaço doméstico e privado. Esse espaço revela-se um laboratório de experiências íntimas, um Locus amoenus onde produz trabalhos de fotografia e de performance.

Utilizo aqui o termo Locus amoenus para sintetizar a ideia de um lugar fechado e isolado do mundo. A locução Locus amoenus foi desenvolvida pelos romanos, que, apesar de não possuírem a palavra paisagem, tinham esse termo para referir-se a um lugar agradável e prazeroso aos sentidos.

O termo ressurgiu com força no Renascimento para descrever lugares que eram belos e agradáveis graças à sua vegetação, tanto no meio rural da poesia pastoril, como para nomear lugares reais, configurados para trazer tranquilidade e prazer aos que ali estivessem. Esse tipo de lugar devia ter um caráter oculto, afastado dos olhares alheios, o que fazia dele uma espécie de jardim secreto.

Como explica Javier Maderuelo, esses jardins reclusos deveriam

ser configurados com materiais predominantemente naturais, tais como árvores, plantas ou água. No entanto, para que um lugar com vegetação agradável aos sentidos pudesse ser qualificado de Locus amoenus, devia ser também seguro, parcialmente domesticado e estar isolado do mundo e do público, oferecendo uma beleza acolhedora que fosse para o homem remédio contra as desgraças e descanso para a tribulação.⁵

5 MADERUELO, Javier. *El Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores, 2006, p. 174.

Renaud de Montaubon. Miniatura de Loyset Liédet. 1468

O Locus amoenus também foi recorrente no imaginário da Idade Média, pois era o cenário onde transcorria o encontro amoroso na lírica medieval, representado por um belo jardim, rodeado por muros ou uma espécie de fortaleza. Se pensarmos como deve ter sido a vida durante os séculos IX e X, marcada por conflitos territoriais, invasões, pestes e fome, um jardim recluso devia ser um bálsamo para os tempos difíceis.

A vida nos tempos de hoje não é a mesma da Idade Média nem do Renascimento, no entanto continuamos a cultivar nossos Locus amoenus dentro de casa. A presença de um Locus amoenus nos dias de hoje poderia encontrar-se nos jardins domésticos, nos quintais das casas ou nas varandas dos apartamentos. É um fragmento de natureza trazida para perto e domesticada.

Neste capítulo utilizo o termo Locus amoenus para referir-me ao espaço privado, isolado do exterior, onde concebo meus trabalhos de performance e fotografia. É nesse locus que incorporo a paisagem, sem ser incomodada ou questionada.

“Vestimenta” (2011) é composto por três fotografias postas lado a lado, sem intervalo entre elas, emolduradas em um só quadro. As três imagens sintetizam uma série de movimentos e poses que realizei diante de um fotógrafo, em que buscava constantemente me cobrir e esconder debaixo de um “manto” de folhagem.

Guillaume Lorris. Ilustração do poema “Roman de la Rose”. 1475

Na fotografia, as paredes e o chão convergem para um ponto central mais escuro, abrindo uma cavidade no centro da imagem que confere ao local a aparência de um nicho, onde a figura humana é depositada.

“Recolhimento” foi concebido em 2012, seu Locus amoenus foi o quarto de uma casa, a primeira onde morei em São Paulo. Nesse quarto deposei uma pilha de galhos suficientemente grande para cobrir meu corpo. Os galhos haviam sido recolhidos durante caminhadas pelas ruas de meu bairro e acumulados sobre um colchão.

O cenário em “Recolhimento” foi inteiramente montado em função do acontecimento fotográfico. A câmera foi posicionada sobre um tripé, escolhi o enquadramento e dei as instruções para a fotógrafa antes de performar. A sessão resultou em quase 100 fotografias, das quais escolhi e editei três, montando uma sequência vertical que acompanha o gesto de se recolher entre os galhos.

Assim como em “Vestimenta”, a ação converge toda para o centro da imagem, só que desta vez esse centro é luminoso, com uma luz branca vinda de uma janela ao fundo, que produz um efeito de contraluz nos galhos, ressaltando o contorno de suas formas.

A série “Refúgio” também foi feita em 2012. Nela, o Locus amoenus foi meu ateliê e o espaço em torno dele. Nesse trabalho, recolhi por alguns dias folhas de árvores de um terreno vizinho que caíam no quintal de casa e com elas cobri as janelas do meu ateliê.

À medida que colava as folhas na janela, fotografava as etapas do processo, até cobrir completamente os vidros. Antes de realizar essa “colagem”, fotografei meu corpo por trás da janela que se tornou depois obstruída pelas folhas.

Nessa performance, optei por usar o recurso do temporizador da câmera. Foram diversas tentativas, experimentei diferentes poses até chegar a um resultado satisfatório. Na edição escolhi três imagens e inverti o tempo da narrativa, deixando minha aparição para o último quadro.

A primeira versão de “Íntima Paisagem” foi feita quando estava com quatro meses de gravidez, em 2013. Nesse trabalho, usei um estúdio como Locus amoenus para a realização da performance, pois me parecia que sua artificialidade e seu isolamento em relação aos espaços comuns se assemelhavam a um estar dentro do útero.

No estúdio montei a cena com todos esses elementos trazidos de fora. Sentei-me nua numa cadeira, peguei uma agulha e de um vaso ao lado tirava uma folha por vez e a alfinetava em algum lugar do meu corpo. Utilizei 40 agulhas, a média do número de semanas de uma gestação.

Para não perder nenhum gesto da ação optei pela filmagem, depois selecionei 10 frames que dessem conta de sintetizar a ação. Na montagem final do trabalho as 10 imagens foram fixadas na parede com ímãs e junto delas foram apresentadas as 40 agulhas.

Mesmo não estando mais grávida, realizei uma segunda versão desse trabalho em 2014, dessa vez no quintal de minha casa, pois pensei que a versão do estúdio ficara demasiada artificial. Nessa segunda versão contei com a ajuda de uma fotógrafa, que disparava a câmera cada vez que eu alfinetava uma folha contra meu corpo. As folhas eram retiradas do jardim ao meu redor e com elas cobria o meu corpo. Nessa segunda versão o resultado final foi de 94 fotografias impressas em papel e coladas diretamente sobre a parede.

O Locus amoenus é para mim o espaço propício, no qual se dá parte de minha produção artística, e, neste caso, a performance voltada para a fotografia. Contudo, esse Locus amoenus possui um tempo de existência. Basta as exigências da vida cotidiana se assomarem que esse lócus pode se esvanecer. As imagens das performances ali realizadas podem rememorar a sua existência.

A seguir, apresento algumas questões para se pensar sobre esses trabalhos que acontecem nesse espaço interior. São vias de acesso que não pretendem dar conta de explicar os trabalhos de forma conclusiva, mas podem fornecer um caminho, um fio condutor.

Vestindo a paisagem

Não há matéria que não testemunhe sua origem, embora possa transformar-se assumindo novas propriedades. Nosso próprio corpo, formado a partir do limo da terra, como a verdade também ensinou às fábulas pagãs, atesta os dois elementos dos quais se origina: com a carne a terra, com o sangue a água. (...) Que coisa é a carne senão terra, transformada em sua figuração? Examina uma a uma suas qualidades: os músculos são como torrões, os ossos como pedras, e em volta dos seios temos os seixos; olhe para o entrelaçamento dos nervos, similar à propagação das raízes, a ramificada difusão das veias, similar a córregos sinuosos, os pelos se assemelham ao musgo, os cabelos a um arbusto, e os tesouros escondidos na polpa de um fruto, são como os minerais da carne.⁶

O corpo, como descrito nessa bela passagem de Tertuliano, é parente da paisagem. Sua matéria não é outra coisa senão terra misturada, limo crescendo sobre a pele, água correndo pelas veias. Contudo, Tertuliano, em sua época, século III, está interessado em falar sobre o momento em que se dá a passagem, o sopro divino, quando “o barro, então, foi suprimido e absorvido na carne”.⁷

A história sacra está povoada de enunciados em que a carne é transfigurada, modelada, martirizada e por fim purificada. Para Didi Huberman, muitos desses textos reivindicam aquilo que ele chama de uma “vocaço ao informe”, como no episódio da paixão de Cristo, em que ocorre uma irrupço do dentro para fora, na viso do sangue brotando ou nas feridas abertas. Para Huberman, a verdadeira imitaço de Cristo, apregoada

⁶ TERTULIANO, apud HUBERMAN, Didi. *L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. Galimard, 2007, p. 84.

⁷ Idem, p. 85.

pelos devotos, não passa pela forma, mas pela imitação do martírio, é o sentido de vestir Cristo da mesma forma que ele vestiu a carne. Vestir a carne é como encarnar, uma operação que supera a imitação das formas, supera o limite da imagem, é uma semelhança que opera na carne, na matéria.

A série de fotografias chamada “Vestimenta” foi o início de um processo no qual buscava incorporar a paisagem e que culminou no trabalho “Íntima Paisagem”, feito alguns anos depois. Em “Vestimenta”, a paisagem reveste a pele como um tecido, uma proteção que, aos poucos, em trabalhos que vieram posteriormente, vai sendo incorporada mais profundamente à pele, até efetivamente ser encarnada. A operação de vestir serve aqui para refletir acerca do procedimento de cobrir-se ou cobrir algo com elementos que encontro na paisagem. Veremos a seguir os sentidos que esse ato pode chegar a ter e sua relação estreita com a pulsão do erotismo.

Nas séries: “Vestimenta”, “Refúgio”, “Recolhimento” e “Íntima Paisagem”, a operação de tapar-se, de vestir-se, é recorrente, seja com folhas, galhos ou plantas – embora em “Refúgio” o ato seja invertido e, ao invés de vestir-se, o corpo é desnudado (considerando uma leitura ocidental da esquerda para a direita). Vestir a paisagem, para mim, supera os limites da simples sobreposição do exterior sobre minha pele. Nesse sentido, vestir a paisagem é uma tentativa de trazê-la para a carne, de encarná-la – uma reivindicação da matéria para dentro do corpo e de uma consciência da própria carne enquanto matéria plástica que se abre para o mundo.

O processo de abertura e entrega ficou mais evidente nas séries “Recolhimento” e “Íntima Paisagem”, quando o corpo efetivamente passou a ser atravessado e possuído pela natureza. Em “Recolhimentos” o corpo é revestido por uma pilha de galhos secos, que arranhavam a pele sem nenhuma delicadeza. Enquanto a fotógrafa disparava (seguindo minhas orientações prévias), tentava concentrar-me na sensação de cada parte de meu corpo sendo pressionado pelas pontas dos galhos. Em “Íntima Paisagem”, agulhas de acupuntura perfuram a folha e atravessam a pele, possibilitando que as folhas se fixem contra o corpo. A operação de vestir nesses dois trabalhos demanda um ritual de autoflagelo, revelando um aspecto doloroso do encarnar a paisagem. No procedimento

de torná-la íntima, revela-se um processo que envolve um atravessamento da carne, em que cada folha incorporada equivale a uma perfuração, costurando assim um corpo que deixa sua nudez e faz da paisagem sua vestimenta.

O ato de vestir-se com a paisagem pode sugerir um pudor em relação à nudez. Ao usar fragmentos da natureza para cobrir-me, uma imagem que salta à memória é a de Adão e Eva expulsos do Paraíso, tapando seus sexos com folhas, conscientes da

Ticiano. Adão e Eva. óleo sobre tela. 240x186. 1550. Museu do Prado.

nudez pela primeira vez após comerem do fruto proibido.

Nossa história está tangenciada por esse relato de um jardim perdido, cuja perda coincide com o momento da vergonha sobre a própria nudez e do derradeiro castigo do sofrimento e da morte. Para os herdeiros dessa narrativa mitológica, a nudez passou a

qualificar o estado de quem está privado de alguma coisa que deveria ter. No âmbito de tal concepção, que foi muito difundida entre os povos do Oriente Médio (egípcios, babilônios, hebreus), o estar despido significa achar-se em uma condição aviltante e vergonhosa, típica do cativo, da escravidão, da prostituição, da demência, da maldição, da impiedade.⁸

Com isso, passa a ser difícil conceber a figura humana totalmente despida. A veste se torna assim a identidade social, antropológica e religiosa do ser, aquilo que nos distingue dos animais.

Se na herança judaico-cristã o corpo aparece sempre vestido, coberto e envolvido por mantos, por outro lado, na Grécia antiga a nudez não era motivo de vergonha. Os gregos viam nela a expressão do um ideal ético e estético da *Kalokagathía*^{9*} e associavam a visão do corpo nu a uma clareza do ver.

Contudo, a partir de Platão, a clareza do ver assume um significado mais metafísico. No mito da caverna o olhar se depara com sombras e, para se chegar à verdade, a razão deve saber distinguir o que é mera ilusão provocada pelos sentidos. A metáfora da “verdade nua” nasce junto à concepção do conhecimento enquanto capacidade de saber olhar, um olhar para conhecer as coisas, desvelando seus véus.

Mas, como argumenta Mario Perniola, nem a nudez pura e nem o corpo totalmente vestido são eróticos. O erotismo, segundo ele, se situa no trânsito entre veste e nudez e, por essa razão, tanto no judaísmo como no helenismo as representações de figuras humanas nada têm de

8 PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 85.

9* A soma de todas as virtudes: o que é belo e virtuoso.

erótico, pois tornam absolutos metafisicamente os dois termos, um excluindo o outro.

Contudo, não se pode reduzir ambas culturas a uma metafísica da veste ou uma metafísica do nu. Diversos autores mostraram como nessas culturas tanto o nu como a vestimenta podem adquirir outros significados. Martin Heidegger se empenhou em mostrar como a noção grega de *alétheia*^{10**} possui um significado originário que ultrapassa a noção de “verdade do olhar”, uma vez que exprime uma privação diante das coisas que estão ocultas. Heidegger traduziu o termo para *Unverborgenheit*, ou seja, não-ocultação, dando ênfase à dimensão do ocultar, que para ele é essencial, posto que este, “entendido como um esconder-se, domina a essência do Ser e determina desse modo até o ente na sua presença e no seu ser acessível”.¹¹

Embora o termo *alétheia* não tenha relação direta com a nudez nem com a veste, ele traz à tona a questão do esconder e do desvelar, essencial para se pensar a respeito da presença do corpo em estado de ocultação ou vestido de paisagem. Em minhas fotografias a questão da veste aparece relacionada a uma dialética do ocultar e do tornar ou não visível o corpo e é nessa dinâmica, entre um estado e outro, que percebo a presença da pulsão erótica.

Se nas pinturas barrocas era o véu, ou panejamento, que instaurava uma transição entre a nudez e a veste, em minhas fotografias são galhos, folhas ou plantas que ocultam parcialmente a visão do corpo nu. No trânsito entre a visibilidade e a ocultação, na relação que estabeleço entre veste e nudez, pode manifestar-se o erotismo.

Georges Bataille uniu o desejo erótico com a pulsão para despir-se e despir, sinalizando que a nudez é uma forma de negar o ser fechado. Bataille tentou transgredir o tabu da nudez em nossa cultura, pensando-a não como uma privação, mas como um estado de comunicação. Para ele, o corpo desnudo é oposto ao estado fechado do ser: “É um estado de comunicação que revela a busca de uma

10** Aquilo que não está oculto. Verdadeiro, verídico.

11 HEIDEGGER, Martin. *La dottrina di Platone sulla verità*, 1975. In: PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000, p. 90.

continuidade possível do ser além do retrair-se em si mesmo. Os corpos se abrem para a continuidade por intermédio desses condutos secretos que nos provocam o sentimento de obscenidade.”¹²

A obscenidade, por sua vez, como recorda Perniola, quer dizer “desequilíbrio, desordem, que desorganiza um estado dos corpos correspondente à posse de si mesmo, ao domínio do próprio eu entendido como individualidade durável e afirmada”.¹³

Em minhas fotografias a nudez é um ato de entrega e de erotismo, que me permite encostar a pele diretamente sobre as coisas, sem mediações. Vestir-se de paisagem pode ser considerado como um estado de entrega, em que primeiro o corpo se despe para em seguida vestir-se novamente, só que de paisagem. Na consumação desse ato, testemunhado pela fotografia, o corpo se liberta momentaneamente de sua descontinuidade em relação ao mundo, torna-se obsceno e a noção de eu, da minha representação e da minha identidade e sua coerência, é atravessada. Nesse sentido, é possível conceber o próprio corpo como uma veste, que se despe para vestir-se novamente. Por isso a vinculação entre vestir-se e encarnar, a veste como um tipo de pele.

Essa concepção da pele como um tipo de veste aparece na forma como alguns artistas do período barroco retratam o corpo, algumas vezes como se este estivesse dissolvido na própria veste, como na técnica do panejamento, que convida o olhar a abrir e fender entre as dobras e as cavidades do tecido. Contudo, não há nada para ver, já que veste e corpo são uma coisa só, como na escultura de Bernini “O Êxtase de Santa Teresa”, em que a roupa é a própria substância. É fascinante como, por meio da pintura, pele e tecido se tornam coisas pelas quais o artista transita sem distinção, fazendo com que os corpos se assemelhem a “túnicas de pele”. Nos quadros de Rubens a superfície da pele ganha uma topografia rica de contornos como nunca se havia visto antes, ou ainda, mais surpreendentemente,

12 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 30.

13 PERNIOLA, ob. cit., p. 92.

François Boucher. *O Triunfo de Venus*. óleo sobre tela. 130x162.1740.National Museum Estocolmo

quando todas as substâncias parecem se confundir com tecidos, como no quadro de François Boucher “O Triunfo de Vênus”, em que, além da pele, as ondas, o mar, os peixes, as nuvens e até a rocha se misturam com as túnicas, os lenços e os panos que figuram na cena.

Fornecer para o corpo uma veste, um invólucro, é uma operação que envolve em meus trabalhos um desejo de habitar o ambiente, de vestir o alheio como se fosse meu e tornar o meu como se fosse alheio. Nesse sentido, gosto de pensar as substâncias que estão no mundo como peles que posso vestir ou que podem funcionar como um invólucro.

Psicastenia Legendária

O ato de vestir a paisagem em meus trabalhos guarda semelhança com o mecanismo que certos animais possuem de se mimetizarem na paisagem. Roger Caillois escreveu um texto chamado “Mimetismo e Psicastenia Legendária”, em que estabeleceu uma relação entre a mimese no reino animal e o transtorno psicológico da psicastenia, formulando então o conceito de Psicastenia Legendária dos corpos.

Quando Callois escreveu esse texto, em 1938, o termo psicastenia já era amplamente aplicado na área da psicologia para caracterizar um tipo de transtorno da psique. No quadro da psicastenia, o paciente apresenta fortes obsessões, manias e compulsões que o levam um estado de debilidade. Como descreve Henrique Roxo:

Se o doente reconhece muitas vezes que é absurdo o que experimenta e não consegue exonerar-se da idéia emotiva que o empolga, é que há no fundo uma fraqueza de vontade que representa a essência da doença. Falta-lhe energia do querer e sobeja-lhe a emoção. Debalde envia ele esforços para que o pensamento parasita que lhe verruma o cérebro se afaste. Busca pensar em outra coisa, mas quando menos se precata, a idéia obsessiva implanta suas tenazes e o individuo fica um escravo.¹⁴

Caillois não era um especialista em psicologia, nem tão pouco em biologia, mas foi precisamente seu afastamento dessas áreas que lhe permitiu perceber nuances e contradições que custariam ao olhar de um especialista. No mimetismo, o

14 ROXO, Henrique. *Arquivos brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal*. Rio de Janeiro, n. 4-6, 1916, p. 670.

animal inscreve em seu corpo o espaço, assumindo a forma do outro. Analisando minuciosamente esse fenômeno, Caillois desenvolveu o conceito da Psicastenia Legendária para nomear o distúrbio que gera a despersonalização pela assimilação do espaço, ou nas palavras de Caillois:

O sentimento de personalidade, enquanto sentimento da distinção do organismo do meio, da ligação da consciência com um ponto particular do espaço, não tarda nestas condições a tornar-se gravemente comprometido; entramos então na psicologia da psicastenia e mais precisamente na psicastenia legendaria, se consentimos nomear assim o distúrbio das relações definidas acima da personalidade com o espaço.¹⁵

Caillois observava no transtorno da psicastenia a percepção do espaço como uma potência devoradora:

O espaço os persegue, os encurrala, os digere em uma fagocitose gigante. Por fim ele os substitui. O corpo então se desolidariza do pensamento, o indivíduo atravessa a fronteira de sua pele e habita do outro lado dos seus sentidos. Ele procura se ver de um ponto qualquer do espaço. Ele mesmo se sente virar espaço (...) ¹⁶

Caillois identificou esse desejo de assimilação e identificação na temática panteísta da fusão dos corpos com a natureza, em que a psicanálise vê a expressão de uma saudade da inconsciência pré-natal. Nesse aspecto, é instigante a operação que Caillois faz de guiar-nos em direção à comunhão entre fatos e comportamentos animais e humanos. Como vimos, o mimetismo do qual fala Caillois é análogo à síndrome da psicastenia, mas pode ser utilizado para manifestar um pensamento e um procedimento em meus trabalhos de arte.

15 CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenia legendaria. *Revista Che Vouí*, Porto Alegre, ano 1, no, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986, p. 63.

16 Ibidem, loc. cit.

Nas séries de fotografias presentes nesse capítulo, apareço semioculta, usando elementos da natureza que encontro próximos a mim para esconder-me por trás deles, como na série “Vestimenta”, em que meu corpo está parcialmente escondido por trás de uma capa de folhagens.

Coleção de Montes

O espaço em meus trabalhos, assim como para os psicastênicos, pode converter-se numa instância devoradora, que engole o corpo, tornando-o parte da paisagem.

Em “Recolhimento”, meu corpo some por trás de uma pilha de galhos secos, paralisando momentaneamente meus movimentos. Os galhos exerciam uma fascinação inexplicável sobre mim; antes mesmo de realizar a série, costumava fotografar montes que encontrava em meus percursos diários pela cidade. O olhar se prendia nesse elemento do espaço, desejava colocar-me por trás daqueles galhos, fundir-me com eles impulsivamente.

Em “Íntima Paisagem”, na segunda versão, a vontade de mimetização com o meio se deu por meio de um mecanismo doloroso de perfuração, o ato de transferência da paisagem para meu corpo comportava esse ato.

E o que dizer ainda do efeito que exerce a própria fotografia? Ela é uma operadora de inércia, que permite a construção do quadro e a fusão dos elementos ao mesmo tempo em que congela o tempo e paralisa o corpo.

Na tendência à imobilidade e ao inorgânico da psicastenia, o que se confirma é uma economia de dispêndio, verificando-se o mesmo no estado que meu corpo assume nas séries de fotografias tratadas aqui. É como se entrasse numa estado de anulação, tornando-me um objeto inanimado. Como escreveu Caillois: “Esta assimilação ao espaço é obrigatoriamente acompanhada de uma diminuição do sentimento da personalidade e da vida”.¹⁷

No imaginário surrealista, com o qual Caillois colabora, é possível toda classe de intercâmbios entre os diferentes reinos da natureza. Como explica Eliane Robert Moraes, a consciência surreal “se propõe reiteradamente a buscar os parentescos subterrâneos entre as coisas, e a reinventar as similitudes perdidas e dispersadas”¹⁸ e seus objetos “obedecem, quase sempre, a tal disposição de intercâmbio entre os diferentes reinos da natureza, ou entre o animal e o artificial, numa visão unitária que se funda sobre um princípio superior

17 Ibidem, p. 64.

18 MORAES, Eliane Robert de. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2010, p. 80.

de equivalência entre todos os elementos da realidade múltipla”.¹⁹

Em minhas fotografias produzo convergências entre meu corpo e as coisas com as quais ele se relaciona. Nesse sentido, o fenômeno da Psicastenia Legendária invoca o poder de uma abertura através da qual as coisas tornam-se incertas, não definidas nem acabadas, um estado produzido não pela doença, mas pela fascinação e pela identificação com as coisas do mundo e pelo desejo de fusão com o meio. Como vai dizer Caillois, “o ser não está num meio, mais do que isso, ele é este meio e a própria energia que ele recorta, a vontade do ser de perseverar em seu ser se consome exaltando-se e o atrai já secretamente em direção à uniformidade que escandaliza sua imperfeita autonomia”.²⁰

Recolhimento. Fragmentos da performance

19 Idem, p. 77.

20 CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenia legendária. *Revista Che Vouí*, Porto Alegre, ano 1, no, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, 1986, p. 68.

Foto-performance

A fotografia desempenha um papel crucial neste conjunto de trabalhos. É em torno dela que construo a cena e a ação performática. Mas essas fotos são muito mais do que meros acessos a um tempo e espaço extintos, pois elas, além de documentarem o acontecimento, também o produzem. A seguir abordarei o papel que a fotografia desempenha nesses trabalhos e como ela produz o evento performático.

O uso da fotografia fora de seu meio tradicional começou a se generalizar a partir dos anos 60 nas artes, embora já houvesse antecedentes importantes entre os surrealistas ou dadaístas. Nesse período ela passou a integrar as práticas de inúmeros artistas, fosse na arte conceitual, na land art ou na performance, o que seu uso possibilitava era trabalhar com uma ideia de obra em processo, inacabada, mais experimental.

Nesse contexto dos anos 60, a arte da performance começava a se estabelecer enquanto linguagem artística independente. As performances podiam ser desde simples gestos apresentados por um artista até eventos grandes e complexos, que incluíam a participação de vários artistas e inclusive do público. Essas performances aconteciam no espaço da cidade, em galerias, teatros, mas também em lugares distantes ou na intimidade do estúdio do artista, sem nenhuma audiência. Alguns exemplos de artistas que fizeram suas performances sem audiência são Bruce Nauman e Vito Acconci, que optaram pela privacidade de seus ateliês, e Ana Mendieta, solitária na paisagem.

No Brasil também não foi diferente. Partindo de premissas da arte conceitual, a partir dos anos 70, alguns artistas começam a registrar suas performances em vídeos e fotografias e passaram a conceber suas ações basicamente para as câmeras. Letícia Parente, Sonia Andrade, Anna Bella Geiger, Paulo Herkenhoff, Artur Barrio,

Paulo Brusky e Antonio Manuel, entre outros, são alguns exemplos de artistas que realizaram trabalhos orientados para a câmera.

A definição de performance é hoje em dia bastante complexa, já que o termo condensa diversos tipos de práticas em torno do corpo, embora nem sempre este esteja necessariamente presente. Kristine Stiles observa que as práticas adereçadas ao corpo, desde os dadaístas, passando pelos futuristas no começo do século XX, e mais tarde os grupos Fluxus e Gutai, a partir dos anos 50, encontraram diferentes denominações – antes de serem propriamente chamadas de “performances”, podiam ser happenings, aktions, events ou situações –, o que as unia, diz a autora, é o fato de serem “práticas indissociáveis ao corpo e seus gestos (e só se darem partindo dele) inseridos no tempo e no espaço”.²¹

As possibilidades da linguagem performática são tão amplas e contemplam trabalhos tão distintos que fazem com que seja um conceito aberto e constantemente reavaliado. Contudo, o que me interessa são as performances de artistas que são realizadas sem nenhuma audiência, que ocorrem em espaços isolados, ou distantes, onde a única testemunha é a câmera. Esses acontecimentos, embora solitários, também podem ser considerados performances e as imagens que geram são, elas próprias, produtoras da performance em si.

Regina Melim toma como referência o termo performativo, desenvolvido por John L. Austin para refletir acerca de performances que não se restringem às apresentações ao vivo, em que o documento é a via de acesso ao gesto do artista. Melim explica que autores como Kristine Stiles e Jens Hoffmann recorrem a esse termo para falarem de uma “performatividade” da documentação em si.

O termo “performativo”, proposto por Austin, “é aplicado a frases verbais, diz respeito àquelas que ao serem proferidas perfazem ações. Ou seja, trata-se da realização de uma ação, diferenciando-as das frases constitutivas, aquelas que ao

21 STILES, Kristine. Performance art. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings*. Berkeley, Los Angeles: University of Califórnia Press, 1996, p. 680.

serem proferidas resultam tão somente em uma descrição”.²²

Seguindo esse raciocínio e traçando uma analogia entre frases verbais e documentos de performances, podem-se conceber esses documentos como performativos, ao invés de constataativos, uma vez que não se restringem somente a uma descrição do que aconteceu, pois eles, sejam fotos, textos ou vídeos, realizam e retificam a ação.

Ainda que complexa, essa analogia permite uma visão alargada do campo da performance, tornando vivos seus documentos. Mas para que isso seja possível, em primeira instância, o artista precisa determinar que a documentação de um evento seja a própria performance. Como vai dizer Melim:

Pensar a partir desta perspectiva é também assumir que não é somente a presença inicial do público que faz a obra ser uma performance, mas o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-la como tal. E isso nos permite migrar e estender para uma outra questão que é a relação entre documento e a audiência, autorizando-nos a perceber o documento em si como uma performance, que reflete diretamente o projeto estético do artista e para o qual nós (em nossos permanentes acessos como pesquisadores, por exemplo) somos sua audiência.²³

Acredito que nessa série de trabalhos, quando empresto meu corpo à obra, esse procedimento envolve um “estar na fotografia” que, de antemão, torna o registro algo performático em si. Assumindo essa postura, essas fotografias passam a ser mais do que meros registros de um acontecimento passado, tornando-se parte constitutiva da obra, a fonte primária que define e determina como o corpo se coloca e se comporta no espaço durante uma fração de tempo. Além do mais, a fotografia tem a capacidade de elaborar uma realidade que inexiste previamente a ela, como expressa Dubbois:

22 AUSLANDER, Philip. The performativity of performance documentation. In: MELIN, Regina. *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

23 MELIN, Regina. *Crítica Cultural*, volume 3, número 2, jul./dez. 2008.

Depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que interviria depois, era de imediato pensamento, integrado à própria concepção do projeto a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como, por exemplo, tudo que se refere ao trabalho do ponto de vista.²⁴

A fotografia, para mim, possibilita a abertura de um lugar particular, no qual posso construir uma cena, colocar-me como personagem. O controle da montagem, o corte do enquadramento, a possibilidade de inverter o tempo e alterar as cores, tudo isso propicia uma reinvenção da realidade e de mim mesma. Nesse sentido, a fotografia perde aquele estatuto de índice e passa a se descolar do seu referencial para com o verídico. Seu mecanismo, mais do que capturar, transforma a realidade, por isso digo que ela abre um lugar particular, em que o mundo revela-se outro e no qual tenho liberdade para criar minhas performances.

Margarida Medeiros vai falar sobre o papel da fotografia na performance e diz que “a técnica fotográfica, ao produzir imagens em contiguidade física com a realidade, veio fornecer um meio ideal para a ficcionalidade do eu (...)”.²⁵ Ou seja, a fotografia, concebida dessa forma, apresenta-se como um dispositivo de fabulações, em que, a partir do momento em que sei que estou sendo fotografada ou filmada, as coisas não são mais as mesmas.

A autora também recorre a Austin e a sua teoria dos enunciados performativos para lembrar que o que designa o performativo é aquilo que não é verdadeiro nem falso, “mas que remete para uma ação constituída pelo fato mesmo da enunciação”.²⁶

As performances em meu trabalho são, portanto, indissociáveis da fotografia, por isso digo que são foto-performances, porque em primeiro lugar coloca-se a fotografia e

depois o fato que será por ela capturado. O corpo se paralisa, veste-se de paisagem, se esconde, mas todas essas operações são realizadas em função do posicionamento da objetiva. Nesse sentido, a performatividade do registro encontra-se na presença de um olhar ausente, para o qual a performance é executada. Sei que os movimentos de meu corpo e que a montagem da cena resultarão futuramente numa imagem e que essa imagem será vista posteriormente por espectadores diversos, por isso, ainda que a performance ocorra sem audiência, ela é feita para ser vista.

Um outro aspecto que acentua o caráter performativo de uma fotografia, como diz Margarida Medeiros, é a construção de narrativas a partir de sequências de imagens. Em todas as imagens que apresento neste capítulo a performance é constituída por breves narrativas, de três imagens, ou sequências maiores, de 10 a 94 fotografias. Essa construção permite uma alteração e uma reconfiguração do tempo da performance, em que inverte, troco de lugar, falseio o que vem antes e depois.

A fotografia, em meu trabalho, é capaz de gerar e transformar a realidade. Além disso, ao me fazer imagem, experimento um sentimento de confusão em relação à minha identidade, pois eu não sou mais a mesma, torno-me um corpo alterado que pode ver-se como exterioridade. O estado psicasténico em minha poética acontece diante da câmera, à medida que meu corpo se empresta à obra, se descentraliza, se abre para o espaço e por fim veste e encarna a paisagem.

24 DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1998, p. 285.

25 MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000, p. 113.

26 Ibidem, p. 114.

PASSAGEM

Passagem

No segundo capítulo, “Passagem”, estão reunidos três trabalhos nos quais está presente a operação de transferência e deslocamento do corpo para a paisagem e da paisagem para o corpo, eles são: “30 cortes” (2013), “Sementes de Ruína” (2010/14) e “A Cabana” (2012). O nome “Passagem” está associado com a prática de exteriorizar o corpo e integrá-lo a natureza por meio de ações que ocorrem no espaço urbano. Aqui me utilizo do conceito de enxertia, vindo da botânica, para propor conexões entre o corpo e a paisagem, junto com a noção de erotismo, de Georges Bataille. Por último, falo dos sentidos da construção de uma cabana e de sua relação estreita com o corpo e com a natureza.

Na arte da enxertia, uma planta é unida a outra de espécie diferente, resultando na conciliação de duas espécies em uma só. A palavra enxerto, ou a enxertia, vem do latim, insertare, inserir, introduzir. No processo de enxertia, a planta introduzida, o enxerto, tem a função de fornecer as melhores características aos frutos, ao passo que a planta receptora é responsável pelo suporte e pelo abastecimento de água e nutrientes.

O procedimento do enxerto está presente em “30 cortes”, na ação de amarrar fotografias de partes de meu corpo em árvores de um terreno baldio, e em “Sementes de Ruína”, por meio da associação que faço entre corpo e planta, criando uma nova espécie vegetal. Ao transferir o corpo para a paisagem, ou a paisagem para o corpo, exploro minha relação com os lugares, produzindo uma imersão do humano no território da germinação.

Já na intervenção “A Cabana”, embora não esteja presente operação de enxerto, promovo um entrelaçamento do meu corpo com a paisagem e a arquitetura, numa fusão que se faz presente por meio do gesto artístico.

30 cortes

O terreno

Na rua Salto Grande existia um terreno baldio com aproximadamente 2.000 m². Em seu interior a vegetação crescia livremente, sem restrições, a não ser a cada dois anos, o tempo aproximado que levava para o proprietário fazer a manutenção do espaço. A manutenção incluía a poda das árvores e a roça da vegetação rasteira, no entanto, em questão de meses, a mata crescia novamente. O terreno era também o habitat de pássaros, ratos e insetos e por vezes dava lugar a um cemitério clandestino para animais domésticos, além de ser o destino de entulhos e restos indesejados da civilização.

Esse terreno ficava em frente de minha janela, preenchendo meu campo de visão quase como um espaço contínuo da casa, não fosse pela rua que fazia de fosso entre um lugar e o outro. Todos os dias o contemplava, integrando-o ao conjunto de imagens que compunham minha rotina. O canto dos pássaros que vinha das árvores era capaz de criar a ilusão de se estar vivendo em outro lugar, longe das grandes avenidas e da poluição, trazendo uma sonoridade confortável para dentro de casa. Outro benefício era a vista: era como se tivesse diante de casa uma pequena reserva florestal.

Ali coexistiam o selvagem e o social, o agreste e o pacificado. Gostava quando era um bosque em que a natureza vigorava e fiquei triste com sua repentina extinção. Mas não havia nada que pudesse ser feito, pois o terreno não era meu. Como uma expectadora distanciada, era incapaz de alterar o destino daquele lugar e deixá-lo, conforme minha vontade, intocado dentro da cidade.

A partir de 2012 comecei a fotografá-lo da varanda de minha casa, mas foi em 2013, quando o local foi vendido para uma construtora e as transformações começaram a ocorrer de forma gradativa, que tive a urgência de intervir naquele espaço fisicamente.

Ao perceber que o terreno vinha sendo visitado com certa frequência, soube que uma obra se avizinhava. Como é de praxe, primeiro mediram o terreno, realizaram a sondagem do solo, depois numeraram todas as árvores, um tempo depois começaram o desmatamento, limparam o lugar, arrumaram a calçada, forraram o terreno com quadrados de grama, iluminaram, contrataram vigias. O lugar onde antes havia árvores se transformou em um estacionamento para corretores e atualmente é um canteiro de obras.

O trabalho “30 cortes” é composto por um conjunto de fotografias que registram a intervenção que fiz no terreno antes do desmatamento da área. Ele reúne fotografias, um mapa com a numeração das árvores que foram cortadas e um texto narrando a ação.

A intervenção

No início do mês de abril de 2013 o terreno baldio diante de minha casa começou a ser estudado, medido e perfurado por profissionais da construção civil.

Dia 20 de abril constatee que mais de 75 árvores do terreno haviam sido numeradas. O propósito da numeração era demarcar quais árvores seriam cortadas futuramente. Na mesma data, entrei no terreno e retirei 30 das numerações que estavam amarradas nas árvores, levei-as para casa e fotografei cada uma delas em partes distintas de meu corpo. O número 30 correspondia à minha idade naquela época.

Dia 25 de abril retornei ao terreno com 30 fotografias de partes do meu corpo aplicadas sobre discos de acrílico. Amarrei cada um deles nas árvores das quais antes havia retirado a numeração.

Nos dias posteriores fiquei à espreita na janela de minha casa, ansiosa por ver qual seria a reação dos homens quando encontrassem minha intervenção.

No dia 24 de maio, muito cedo, escuto sons que vêm da rua: enxadadas, motor de serra. Estava tão cansada que não consegui levantar da cama. Sonhei com um enorme edifício em construção no terreno, eu visitava a obra e durante a visita era violada por diversos homens que trabalhavam na construção.

Quando acordo, olho pela janela do quarto. A destruição já havia começado.

Vista da planta do terreno. (Cedida pelo mestre de obras)

O enxerto

[Laura e o jardineiro Filippo.]

[Laura está numa cadeira de repouso, pálida, um pouco mole, de uma moleza ardente, de paixão não exaurida; presta atenção ao mesmo tempo interessada e perturbada, sem conseguir dissimulá-lo, àquilo que lhe diz o velho jardineiro, que está ao lado dela, em pé, com uma sacola a tiracolo, uma braçada de galhinhos e a faquinha para enxertos na mão.]

Filippo – Pois é, senhora, a arte é necessária. Se não tiver a arte, você vai tentar dar vida a uma planta e a planta morre.

Laura – Por que a planta pode morrer por causa disso?

Filippo – E como! Todo mundo sabe, você corta em cruz, digamos, em forca, em cunha, em fole – há tantos modos de enxertar –, encosta a gema ou a casca, enfia bem para dentro uma dessas estacas; [mostra um dos galhinhos que segura embaixo do braço] amarra bem; calafeta ou emplasta, conforme o caso; e aí você acha que o enxerto deu certo; espera... e o que acontece? Você matou a planta. É preciso ter arte! (...) Ah, a planta, por conta dela, tem que estar no cio, senhora! Isso, sempre, pois, se não estiver no cio o enxerto não pega.

Laura – No cio? Não entendo.

Filippo – Isso mesmo, no cio. Quero dizer... como é que vou dizer... sentindo amor, é isso aí. Querendo o fruto que sozinha não pode dar!

Laura – O amor de fazer com que esse fruto seja dela? Do amor dela?

Filippo – De suas raízes, que devem nutri-lo; de seus galhos, que devem carregá-lo.

(Luigi Pirandello – O enxerto, 1921. São Paulo: Edusp, 2003, p. 44.

Nesse pequeno fragmento da peça “O enxerto”, de Pirandello, no diálogo entre o jardineiro, Filippo, e a protagonista da peça, Laura, o autor se utiliza do enxerto para construir uma metáfora sobre o amor. Na associação que faço entre meu corpo e as árvores do terreno em “30 cortes” está presente a operação de enxerto, da qual emana certo erotismo.

Georges Bataille, em seu livro *O Erotismo*, parte do pressuposto de que os homens são seres descontínuos, que vivem e morrem isoladamente. No entanto, diz que existe na humanidade uma vontade de recuperar uma suposta continuidade perdida. Se por um lado existe na natureza uma força que leva os seres humanos em direção ao individualismo, à autonomia e ao instinto de sobrevivência, por outro, existem forças que o movem em direção à fusão, à decomposição do corpo e do indivíduo e à própria morte. Essa outra força é violenta e ameaça a integridade do ser. Segundo Bataille, essas forças operam juntas no erotismo:

O que, do meu ponto de vista, caracteriza as passagens da descontinuidade à continuidade no erotismo se deve ao conhecimento da morte que desde o começo liga, no espírito do homem, a ruptura da descontinuidade – e o deslizamento que continua em direção a uma continuidade possível – à morte. Esses elementos, nós os distinguimos de fora, mas se não tivéssemos primeiramente a experiência de dentro, sua significação nos escaparia.²⁷

Por meio da ação de fragmentação do corpo em “30 partes” e de seu enxerto nos galhos, encontrei uma forma de migrar para o corpo da planta e estabelecer uma fusão com ela. Quando os homens cortaram as árvores, queria que pensassem que o tronco podia ser minha perna, meu seio ou minha cabeça, ou seja, que planta e corpo haviam se tornado equivalentes. Como diz Bataille, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”.²⁸

27 BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 68.

28 Idem, p. 85.

O erotismo não está situado apenas no enxerto do meu corpo nas árvores, mas percorre toda a ação: desde o desnudamento, o posar para a fotografia, amarrar estes pedaços junto às árvores, escolher com cuidado o lugar mais apropriado do terreno para amarrar as zonas erógenas e o órgão sexual. E, por último, o encontro dos homens e de seus machados com meu corpo. Toda a ação é atravessada por uma pulsão erótica e violenta ao mesmo tempo, em que o instante do corte pode se equiparar com o momento do gozo.

No pensamento de Bataille há uma constante subversão dos idealismos filosóficos e da noção clássica de sujeito centrado na razão. Bataille estava interessado na transgressão dos valores e queria arrancar o sujeito do espaço de sua representação coerente. Seu erotismo fala da beleza dos corpos, do prazer do ato carnal, mas também fala da profanação dessa beleza, da experiência da morte e da violência implícita na sexualidade.

O erotismo presente em “30 cortes” pressupõe uma forma de comunhão, por meio do enxerto, mas também de aniquilamento e de desapropriação do corpo, e por isso sua relação com a morte.

Figura 1: Enxerto de encosto lateral incrustado. Fig 2: Enxerto de borbulha com lenho.

30 cortes. 2013. Numeração mostrando o posicionamento das árvores dentro do terreno

Sementes de Ruína

Características do produto

“Sementes de Ruína” é composto por três embalagens de sementes, cada uma correspondente a uma espécie diferente de ruína, sendo elas: Intrapseudocarnivorus, plectopseudocarnivorus e peripseudocarnivorus.

Etimologia Botânica:

Intrapseudocarnivorus:

Intra – dentro de

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

Plectopseudocarnivorus:

Plecto – entrelaçado

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

Peripseudocarnivorus:

Peri – ao redor

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

Sementes de Ruína em um mostruário de uma agropecuária em Florianópolis. 2013

Onde encontrá-las

“Sementes de Ruína” podem estar expostas em um mostruário próprio ou surpreender ao serem vistas entre outras sementes em lojas especializadas, tais como agropecuárias ou floriculturas. Também podem ser adquiridas por meio de pedidos por e-mail, telefone ou carta.

“Sementes de Ruína” são um produto exclusivo desenvolvido por Art Garden Brasil Co. e podem ser plantadas em qualquer lugar do mundo. Na parte da frente de embalagem há uma imagem ilustrativa da Semente de Ruína em estado de germinação.

Na parte de trás da embalagem encontra-se o seguinte texto:

Ruínas proliferam-se facilmente em qualquer contexto, mas sobretudo em lugares abandonados, com pouco cuidado ou atenção. A espécie ... cresce especificamente no corpo humano. Plantio e crescimento: espalhe as sementes sobre o corpo, não molhe nem adube, aguarde o tempo que for necessário, fique só e em profundo silêncio até começar a germinação. O tempo pode variar segundo o observador. Atenção: a espécie ... se espalha com facilidade e pode sofrer mutação e proliferar-se no espaço arquitetônico, na esfera econômica ou na estrutura social.

Numero de sementes: indeterminado

Época de plantio: o ano todo

Essas sementes foram produzidas dentro dos mais altos padrões artísticos de qualidade e acondicionadas em embalagem hermética, com teor ideal de conceito, para manutenção do vigor e germinação. A Artista não garante que as sementes atingem as especificações contidas nesta embalagem. A fotografia desta embalagem tenciona ilustrar a variedade de acordo com resultados obtidos sob condições ideais em nossas estações experimentais, podendo haver alterações segundo práticas culturais ou condições locais de cultivo.

Propagação

As primeiras embalagens de “Sementes de Ruína” foram presenteadas para amigos. Outras foram deixadas em um mostruário com outras sementes, em uma agropecuária em Florianópolis, no bairro onde morava. A operação foi feita clandestinamente.

Em 2014, o trabalho participou da exposição “Labouring with no matter” na Inglaterra, na cidade de Brighton, com curadoria de Mikhail Karikis, da universidade de Brighton em colaboração com Hugor Fortes, da Universidade de São Paulo. Para a ocasião elaborei um mostruário exclusivo e aprimorei o design do produto. O transporte de sementes entre países é proibido, a não ser mediante autorização prévia. Essa restrição conferiu a “Sementes de Ruína” um sentido de clandestinidade. Como não associá-las, neste contexto, à problemática dos fluxos de imigração?

Sementes

Ruínas brotam, ruínas crescem, ruínas se espalham e ruínas dão frutos. Ruínas, assim como sementes, precisam de um lugar para prosperar. Por que não no próprio corpo?

“Sementes de Ruína” surgiram com minha mudança para a cidade de São Paulo, em 2009. Naquela época, sentia-me como uma ruína humana: sem trabalho, vivendo mal e com pouco dinheiro. Imaginei meu corpo doente e que a manifestação dessa doença seriam plantas crescendo de dentro de mim, dando ao meu corpo um aspecto de ruína.

As fotografias que ilustram as embalagens de “Sementes de Ruína” foram produzidas nessa época, mas somente se tornaram um produto a partir de 2012. Antes disso, eram fotografias avulsas de performances realizadas em casa. Cheguei a enviar algumas delas para concorrer a salões de arte, mas não obtive sucesso. Essa rejeição contribuiu para a criação do produto “Sementes de Ruína”.

A primeira espécie foi produzida em 2010, no quintal da primeira casa onde vivia em São Paulo. Na fotografia, meu corpo aparece deitado no chão e de dentro dele brotam musgos. Seu nome é *Intrapseudocarnivorus*.

Intrapseudocarnivorus e *Plectopseudocarnivorus*

A segunda foi produzida em 2011 e batizada com o nome de *Plectopseudocarnivorus*. A fotografia foi feita na cozinha da casa onde passei minha infância, em Florianópolis. A casa encontrava-se em adiantado estado de degradação e estava prestes a ser demolida. Nessa fotografia, uma parede de musgos se emaranha nas pernas. O corpo se assemelha a um tronco de árvore caído.

A terceira espécie, *Peripseudocarnivorus*, foi produzida em São Paulo, em 2011. Dessa vez o corpo aparece escondido por trás de uma trepadeira.

Produto

“Sementes de Ruína” é arte, mas também é um produto, não por acaso se mimetiza ao universo das mercadorias, possui uma marca e um código de barras.

O nosso mundo é dominado pelas relações de trocas comerciais. Quando produzimos mercadorias, levamos em consideração seu valor de troca no mercado, já que nos relacionamos mediante elas e, se não satisfazemos a vontade desse mercado, talvez não possamos sobreviver enquanto produtores. Nesse sentido, a produção por vezes se automatiza com relação à nossa vontade como indivíduos.

O que dizer da produção artística? Teria o artista inteira liberdade em relação àquilo que produz? O trabalho de arte é diferente de outras mercadorias?

A relação entre minha produção e o universo das mercadorias é um tema complexo. A princípio, como artista, tenho mais independência em minha produção do que o trabalhador de uma fábrica, que se insere em uma cadeia de produção de forma alienada e fragmentada. Também tenho liberdade em relação àquilo que quero produzir e posso determinar quantas horas levarei para concluir meu trabalho.

No entanto, minha vida como artista não está assegurada da mesma forma que a de um trabalhador assalariado. Meu trabalho, caso não tenha outra fonte de renda, deve “agradar” ou ser legitimado na indústria cultural, caso contrário, minha sobrevivência é quase impossível. Vendo desse modo, a produção artística não é

independente das condições e das demandas impostas pelo mercado. Recentemente, o crítico cultural Frederic Jameson definiu os tempos pós-modernos como uma lógica eminentemente cultural, na qual economia e cultura não se diferenciam:

O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção das mercadorias em geral: a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, com um ritmo de turn over cada vez maior, atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo²⁹

Em cada trabalho de arte o artista é confrontado com sua própria atividade e seu trabalho. Sua atividade gera um tipo de mercadoria que pode ou não ter valor de troca no mercado. Isso não depende inteiramente dele, mas pode lhe causar frustração e inclusive pôr fim a sua carreira.

Ao dar ao meu trabalho as características de um produto, me torno, além de artista, uma produtora de mercadorias. Nesse jogo, a noção de expectador passa a ser a de consumidor, que pode adquirir o produto “Sementes de Ruína” como uma outra mercadoria qualquer. Ele deve acreditar nas promessas do produto, deve aceitar suas instruções como se fosse um xampu ou condicionador.

Conforme as instruções da embalagem, o consumidor deve realizar uma “performance”, para obter os resultados prometidos. Mas, como sabemos, o produto é um convite à fabulação, pois as sementes são imaginárias.

“Sementes de Ruína” é um trabalho em que a falta de sucesso e o fracasso do artista são reinseridos no mercado em forma de produto. Essa operação tenta agregar valor a uma obra antes rejeitada, fazendo-a penetrar na esfera mercadológica e ao mesmo tempo no circuito de arte.

29 JAMESON, Frederic. *Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 30.

“Sementes de Ruína” trata da condição humana a partir de uma perspectiva ligada ao seu fracasso e sua decadência. A ruína, neste caso, não se encontra propriamente em um edifício, como seria mais comum, mas cresce e se desenvolve no corpo humano como um vegetal.

Nessa coleção de espécimes botânicos, o corpo humano se desloca para a condição de coisa ou lugar onde crescem ruínas. Ele se torna semelhante a uma paisagem à medida que incorpora, por meio de enxertos, fragmentos vegetais em sua pele.

Por meio do produto “Sementes de Ruína”, pude disseminar e compartilhar um estado de espírito que, embora trágico, logra, com certo humor, se transmutar para um produto poético pronto para o consumo.

Sementes de Ruína para exposição Labouring with no matter. Circus Street. Brighton (UK) 2014

A cabana

No período de uma tarde, coletei galhos e folhas e com eles construí uma pequena cabana no subsolo do Paço das Artes, no campus universitário da USP. Entre idas e vindas na paisagem, arrastando e carregando galhos com as próprias mãos, trabalhei exaustivamente até a concretização do projeto.

A construção de “A Cabana” foi uma intervenção realizada durante o evento de arte chamado Ritos Baldios, que aconteceu em 2012 no Paço das Artes. O evento reuniu diversos artistas, que, durante dois dias, ocuparam o espaço com trabalhos de diversas linguagens. O subsolo é um espaço atrativo, fora do convencional, uma espécie de grande vão, sem divisórias, a não ser pelos pilotis que sustentam o edifício. Grande parte do subsolo não possui paredes nas laterais, tornando visível a vegetação que cresce em seu entorno.

A partir do mapeamento do local, defini que construiria uma cabana em um dos cantos mais escondidos do subsolo e que ela seria feita com galhos e folhas encontrados no entorno. Estava interessada em ocupar o lugar, construindo um abrigo que pudesse ser feito por mim, sem ajuda de terceiros, que estivesse de acordo com meu tamanho. A construção aconteceria durante o evento.

Fiz uma maquete da cabana, baseando-me em cabanas que havia construído na infância.

Escolhi uma roupa leve e curta para trabalhar, calcei botas e levei um facão comigo. A montagem foi feita ao longo de uma tarde. No final do dia, as mãos e o corpo ficaram machucados de manusear e carregar galhos. Entendi que o esforço que havia realizado para fabricar a cabana demandara uma entrega física. Aquela cabana era mais do que um aglomerado de galhos e folhas sobrepostas, era também uma extensão de mim, nela estavam tecidos corpo, paisagem e arquitetura.

O pesquisado francês Gilles A. Tiberghien escreveu um belo texto sobre o arquétipo arquitetônico da cabana na criação contemporânea, Segundo ele, a cabana

é um ponto privilegiado entre arte e a natureza; ela nos envia às origens da arte e da civilização, evoca o desenvolvimento tanto da espécie como do indivíduo. É ela que, como laboratório de experiência teórica e prática, alimenta especulações desse filósofo das madeiras que foi Henry David Thoreau, que no século XIX construiu uma cabana em Concord, Massachussets, para lá viver durante dois anos – habitar sob um teto construído por outros era, segundo ele, estar despossuído de si mesmo, e construir sua própria casa era como construir seu próprio pensamento.³⁰

A cabana evoca a experiência de se estar envolto pela natureza; mais do que nos proteger, ela nos expõe à natureza. Nesse sentido, a cabana pode ser pensada menos como um objeto e mais “como um espaço capaz de nos enviar a certos mitos de origem”.³¹

Vitrúvio, no século I a.C., já havia demonstrado interesse pelo desenvolvimento da arquitetura a partir da cabana primitiva. Em um de seus livros sobre arquitetura, imagina a humanidade em seus primórdios fazendo cabanas e tocas em montanhas, tendo como modelo os animais e as formações naturais. Aos poucos, ela foi aperfeiçoando essas construções e, assim, foi se distanciando progressivamente do estado “primitivo” e “bestial”, graças ao progresso técnico e intelectual, e a cabana foi ficando para trás como memória desse tempo perdido.

A imagem da cabana traz à tona a lembrança de um mundo primitivo. Os devaneios da cabana, como disse Bachelard,

são também convites a recomençar a imaginar. Elas nos transmitem estágios do ser, casas do ser, em que se concentra uma certeza de

30 TIBERGHIE, Gilles A. Cabanas. *Revista Concinnitas* 4, Rio de Janeiro, IART/UERJ, 2003.

31 Ibidem, loc. cit.

Projeto para A Cabana

Maquete

ser. Parece que habitando tais imagens, imagens que nos tornam estáveis também, recomençamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser. Ao contemplar tais imagens, ruminamos primitividade.³²

A ação de fabricar uma cabana in situ, ou seja, em sintonia com o ambiente, feita com o material encontrado no local, era como recompor um mundo primitivo, encaixando-o dentro de um mundo moderno, o da arquitetura de concreto do Paço. No subsolo, a cabana se hospedava como um parasita. Embora pudesse existir de forma independente, aquele espaço lhe fornecia uma outra camada simbólica. Entre pilotis de concreto, ela parecia ainda mais frágil e precária do que se estivesse no meio de um bosque. Se Thoreau dizia que viver sob o teto construído por outros era como estar despossuído e que construir a própria casa era como construir o próprio pensamento, o que dizer de uma cabana feita sob um outro teto?

A fabricação da cabana era uma maneira de possuir a paisagem e se integrar à arquitetura. Nela, estavam absorvidos os elementos do entorno. Aparentemente, ela era um volume escultórico, inserido entre a paisagem e a arquitetura, sem ser uma coisa nem outra.

Rosalind Krauss, em seu artigo “A escultura no campo ampliado”, problematizou o conceito de escultura na produção contemporânea, levando em consideração que a partir dos anos 60 um sem fim de coisas, das mais heterogêneas, recebia essa denominação. Eram trabalhos que, como os dos artistas da land art, estavam na paisagem, mas não eram paisagem, se assemelhavam a arquiteturas, mas não eram arquiteturas. Krauss usa o termo “locais demarcados” para identificar esses trabalhos, que, como “Spiral Jetty”, de Smithson, ou “Double Negative”, de Heizer, além de manipularem fisicamente um local, consistiam numa forma de demarcação feita pelo artista na paisagem.

Dentro dessa categoria de “locais demarcados”, independentemente do meio de

32 BACHELARD, Gastón. A poética do espaço. *Os Pensadores* XXXVIII. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 218.

expressão, ocorre um “processo de mapeamentos das características axiomáticas da experiência arquitetural – as condições abstratas de abertura e clausura – na realidade de um espaço dado”.³³

Fazer a cabana foi uma maneira de ocupar o espaço, de demarcar uma posição em relação a ele. Mais do que um objeto em si, era o trabalho de deslocamento que permitia a infiltração de elementos trazidos da natureza para dentro da arquitetura. Nesse sentido, “A Cabana” foi concebida como uma intervenção e uma ação construtiva – o gesto da fabricação tornava possível a visão dos elementos físicos e espaciais se entrelaçando no tempo e se materializando na imagem da pequena cabana.

Como diz Tiberghien, as cabanas não são modelos habitacionais, “elas configuram simplesmente uma prática (...). A cabana está mais para a ordem do ser do que para a ordem do ter; tem uma relação estreita com o corpo, mas em sua dimensão íntima (...)”.³⁴

Cabaninhas feitas com gravetos

33 KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984, p. 136.

34 TIBERGHIE, Gilles A. Cabanas. *Revista Concinnitas* 4, Rio de Janeiro, IART/UERJ, 2003.

A Cabana. Paço das Artes. 2012

EXTERIORES

Exteriores

Neste capítulo da dissertação apresento dois trabalhos que evidenciam uma relação mais direta com o espaço da cidade: “Jardim de Passagem” (2012) e “Jardim Parasita” (2014). O nome “Exteriores” se refere ao espaço público, que é para onde esses trabalhos são endereçados. Os trabalhos reunidos aqui tangenciam, sobretudo, a linguagem da performance, da intervenção e do site-specific. Em “Jardim de Passagem”, o contexto do transporte público serve de plataforma para uma performance em que um ônibus é preenchido com uma espécie de jardim temporário. Em “Jardim Parasita”, é um edifício parcialmente abandonado que instiga o projeto de um jardim selvagem que é anunciado nos moldes de um empreendimento imobiliário nas ruas do bairro da Liberdade em São Paulo.

Se nos capítulos anteriores era constante a presença do meu corpo, sobretudo por meio da fotografia, e esse corpo costumava operar de maneira solitária e silenciosa, nesse terceiro momento essa presença se dilui completamente e cede lugar para proposições que agenciam outros corpos em intervenções no espaço da cidade. Em “Jardim de Passagem”, são necessários diversos participantes, cada um deles transportando uma planta durante o tempo da performance. Da mesma forma, em “Jardim Parasita”, é preciso o envolvimento de um contingente considerável de pessoas, todas dispostas a promover o projeto de um jardim em um bairro da cidade, seja carregando placas, distribuindo folders ou apresentando o projeto em um stand improvisado na calçada.

Os trabalhos que apresento nesse capítulo incorporam um contexto, nesse caso, o termo site-specific pode ser oportuno para pensar a articulação com o espaço onde se dão as performances e as intervenções.

Surgido nos Estados Unidos nos anos 60, a princípio atrelado diretamente à problemática da escultura, o termo *site-specific* abrange um tipo de prática artística que está diretamente ligada ao contexto da obra. A palavra *site* se referia sobretudo a um espaço ou a um local determinado, uma circunstância física e ambiental onde os trabalhos eram instalados. Com o passar do tempo, a compreensão desse *site* foi se ampliando e, mais do que um lugar físico, passou a incluir outras camadas de sentido, tais como a história do lugar, sua dimensão simbólica, social ou conceitual.

A medida que a ideia do *site-specific* foi sendo usado pelos artistas, a ela foram acrescentadas outras denominações que alargaram seu sentido, tais como *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-related* e outras mais, que só puderam comprovar o quanto esse termo é menos um estilo ou categoria e mais uma maneira de agir e pensar adotada pelos artistas.

Os trabalhos incluídos nesse capítulo surgiram a partir do mapeamento de um determinado local ou situação, para depois se operar sobre ele. Apesar de endereçados a um determinado contexto, essas obras não se prendem a ele. Ou seja, se relacionam com esse espaço temporariamente, mas não permanecem nele e nem o modificam. Em “Jardim de Passagem”, a performance acontece durante o trajeto de um ônibus de um ponto a outro da cidade e a ação se materializa ao longo do percurso e se desvanece assim que o trajeto termina. É, em certa medida, um tipo de ação que se conecta com a especificidade de um contexto, mas não de forma fixa e nem localizável. Não é à toa que a performance chama-se “Jardim de Passagem” – ela fornece ao seus espectadores uma experiência que diz respeito à natureza móvel do lugar onde estão.

Já em “Jardim Parasita” o *site* estimula uma série de acontecimentos, no entanto todos eles sucedem fora desse lugar. O trabalho todo está composto por diversas ações e operações, inclusive textos, imagens, um *site* e vídeos, que flertam com esse lugar, mas nunca o atingem fisicamente. A obra tão pouco é uma coisa só, ela se multiplica em diversos momentos, seja no processo de sua elaboração, na performance de rua, nos folhetos distribuídos pela cidade, no *site* divulgado pela internet e nos desdobramentos gerados pela ficção.

James Meyer dá o nome de *functional-sites* a procedimentos artísticos que “ocorrem entre sites”³⁵ e que, portanto, carecem de um foco particular. Nos *functional-sites*, os trabalhos se estruturam de forma intertextual, ou seja, se apegam menos a um espaço físico específico, constituindo mais uma espécie de itinerário desenhado pelo movimento que o artista estabelece entre lugares, informações e pessoas. Em “Jardim Parasita” percebo que há uma soma de informações e acontecimentos que faz com que seja difícil conceber a performance como uma coisa unificada no tempo e no espaço; nesse sentido, esse trabalho se aproxima mais dessa concepção de *functional-sites*, proposta por James Meyer.

Além de incorporarem espaços da cidade, os trabalhos apresentados neste capítulo são duas espécies de jardins: “Jardim de Passagem” e “Jardim Parasita”. A recorrência do uso desse termo revela um interesse latente pelo tema em minha produção.

Em nossa cultura, reconhecemos um jardim como um terreno ou uma porção de espaço no qual se encontra cultivado, com finalidade ornamental, um conjunto de plantas e árvores. No entanto, mais do que uma construção física, um jardim é também um projeto intelectual. Nele, a natureza não se encontra mais em estado bruto, ela foi incorporada pelo humano, subjetivada e transformada em arte.

A seguir, apresento individualmente cada um desses jardins e junto deles algumas questões que me parecem pertinentes para acessá-los.

35 MEYER, James. The Functional Site. In: KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Revista October 80. Spring 1997. Tradução livre de Jorge Mena Barreto. p. 10

Jardim de Passagem

“Jardim de Passagem” é um trabalho de performance projetado especialmente para o contexto do transporte público. Ele pode ser executado em um vagão de metrô ou trem ou em um ônibus. A performance foi realizada duas vezes em 2013, a primeira em Joinville, SC, e a segunda na cidade de Michigan, nos EUA.

A performance funciona da seguinte maneira:

Em uma linha de metrô ou ônibus, em cada uma de suas estações, no horário combinado, um performer permanece a postos com um vaso de planta. Quanto maior a planta melhor.

O primeiro performer embarca na primeira estação da linha e assim sucessivamente os demais irão embarcando no mesmo vagão ou ônibus onde este se encontra.

Os performers não devem estabelecer contato entre si.

Uma espécie de jardim irá se formando à medida que os performers embarquem no vagão/ônibus.

Os performers descerão na mesma estação, provocando um efeito de esvaziamento do jardim, e em seguida devem procurar alguém para presentear com a planta.

Joinville/Lansing

A performance aconteceu na primeira vez dentro de um evento de performance e intervenção urbana chamado Inter-cidades, no qual os trabalhos selecionados foram realizados em duas cidades, primeiro em Joinville, Santa Catarina, e posteriormente em Lansing, Michigan, EUA.

A escolha da linha de ônibus foi feita pelos curadores do evento, que optaram por uma linha que conecta o terminal do centro da cidade com um outro terminal em um bairro periférico. Foram selecionadas 10 performers voluntárias para participar da ação, todas do sexo feminino e estudantes da Univille nas áreas de artes, artes cênicas e design.

Antes de a performance ser realizada apresentei as instruções para o grupo envolvido, disse que era a primeira vez que ela era feita e que, portanto, estávamos lidando com o desconhecido. Por esse motivo, o erro e o fracasso eram parte da experiência. Pedi que sob hipótese alguma revelassem aos passageiros que ação tratava-se de um trabalho artístico pré-concebido. Caso alguém perguntasse algo, cada uma delas poderia inventar uma versão ficcional, dei liberdade para isso.

Distribuí as plantas e um motorista deixou cada uma das performers nos pontos do itinerário da linha escolhida. Fui a primeira a embarcar. Sentei na frente, do lado da janela, para ser vista facilmente pelas demais performers que estavam nos pontos.

À medida que as performers embarcavam com as plantas em mãos, os passageiros foram ficando admirados. Depois de algum tempo, começaram a rir e se perguntavam uns aos outros o que estava acontecendo, cada um tinha uma hipótese.

No último ponto, já no terminal, todas desembarcaram e procuraram pessoas para presentear as plantas. Em menos de cinco minutos a tarefa havia sido concluída e então nos reunimos em uma praça para trocar relatos da experiência.

A experiência realizada em um ônibus na cidade de Lansing (EUA) parece ter sido bem diferente. Como não participei dela, pois foi executada pelos organizadores do evento mediante instrução, não pude acompanhar e saber realmente como foi.

O que soube é que os participantes foram na maioria estudantes chineses que estavam fazendo intercâmbio na Universidade de Michigan. Outro aspecto que marcou a diferença entre ambos eventos é que e os ônibus em Lansing circulam com menos passageiros. Ainda assim, o público que estava dentro do ônibus ficou admirado, riu com a situação e tirou fotos com seus celulares.

Não lugares/o lugar errado

Que espécie de lugar é um ônibus ou um vagão de metrô?

“Jardim de Passagem” é uma proposição adereçada especificamente para o contexto do transporte público. Considerando sua finalidade, esses lugares movimentam e transportam pessoas e coisas entre pontos distintos da cidade. São, portanto, lugares não concebidos para a permanência, onde se está por um breve espaço de tempo, entre o embarcar e o desembarcar. As características desses lugares os tornam estranhos, movediços, a tal ponto que o nome “lugar” não parece mais comportá-los.

Trago aqui a noção de não lugar proposta pelo sociólogo Marc Auge junto com a de “lugar errado” de Miwon Kwon para refletir acerca das particularidades desse contexto e sobre como a proposição da performance “Jardim de Passagem” se situa nele.

Segundo Marc Auge, “se um lugar pode ser definido como lugar de identidade, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se como espaço de identidade nem como relacional nem como histórico definirá um não lugar”.³⁶

36 AUGÉ, Marc. Los no lugares, espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 83.

Os não lugares seriam um subproduto da pós-modernidade, que, segundo Augè, se multiplicam em nosso tempo, como estacionamentos, shoppings, aeroportos, hotéis, supermercados, ônibus, metrô ou trens. São aqueles lugares que viabilizam e acolhem aquilo que está em situação de trânsito, por esse motivo, nada se hospeda ali por muito tempo.

Assim são os ônibus e os vagões de metrô: conectam pontos distintos de uma cidade, transportam milhares de pessoas em seu interior, cada uma com um destino, objetivo ou função. Nesses lugares, ou não lugares, o trajeto é demarcado por um horário de saída e outro de chegada. Nessa brecha de tempo, todos procuram algo para distrair-se: olham pela janela, observam os outros passageiros, pensam na vida ou se ocupam com livros, jornais, celulares etc. Para quem desembarca, aquele lugar fica para trás como se nunca houvesse existido a não ser como uma via de acesso, uma cabine do tempo que o fez chegar de um lugar a outro.

“Jardim de Passagem” se insere dentro dessa condição oferecida pelo “não lugar” que é o transporte público, no entanto, sem alterar seu fluxo de movimentação. A performance, se apropria de seu mecanismo de funcionamento, só que de maneira livre, nômade, como o fazem os outros passageiros, acompanhando o fluxo de movimentação comum desses lugares, acomodando-se nele como uma espécie de parasita.

Em seu texto “The Wrong Place”, Miwon Kwon chama a atenção sobre a experiência espacial de sentir-se perdido, “fora de lugar e consequentemente incapacitado de fazer sentido coerente da nossa relação com o entorno físico”.³⁷ Esse sentimento, segundo ela, é um sintoma cultural da realidade política e social do capitalismo tardio e ocorre em lugares onde “falta conforto, um lugar pouco familiar e estranho”.³⁸ Miwon diz que esses lugares parecem o oposto do que seria um lugar “certo” e por isso podem ser taxados como “errados”, contudo, como ela mesmo diz, esse “errado” não tem a ver com uma qualidade intrínseca do objeto

37 KWON, Miwon. The wrong place. *Art Journal*, Spring 2000, p. 33.

38 Ibidem, loc. cit.

em questão, “mais do que isso, certo e errado são qualidades que um objeto tem em relação a algo fora de si. No caso de um lugar, indica a relação de um sujeito com o mesmo e não uma condição autônoma e objetiva do lugar em si”.³⁹

O ponto crucial, como diz Miwon, é entender que nessa experiência frente a um lugar nós é que estamos errados para com esse tipo de espaço. A autora utiliza essa noção de lugar “certo” e lugar “errado” para fazer uma reflexão acerca das práticas artísticas de site-specific ou site-oriented, principalmente no que se refere à problemática da inserção na obra no site, quando na relação que o artista trava com esse site ocorre um tipo de apropriação na qual ele não necessariamente se vincula de forma enraizada, procurando extrair desse lugar qualidades que o tornariam um lugar “certo” para sua obra.

Miwon fala de práticas que problematizam essa “certeza”, quando o artista revela uma relação de não pertencimento com o lugar que ocupa, dando a ver que esse lugar ou ele mesmo estão em uma posição “errada” ou incerta.

A performance “Jardim de Passagem” se insere no lugar de forma incerta, transitória, “errada”. As plantas carregadas em vasos, que preenchem o lugar temporariamente, são uma prova viva de que ali não é possível fincar raízes. Nesse aspecto, a performance estabelece uma relação de não pertencimento com o lugar, apesar de estar adereçado a ele.

Um “Jardim de Passagem” é um jardim que não encontra o seu lugar, a não ser a partir de sua fragmentação, quando a ação termina, esse jardim se desfaz para sempre e sabe-se lá onde essas plantas irão habitar. Cada uma delas é presenteada para algum desconhecido e, depois desse ato, como saber seu destino? Elas se espalham em jardins que se pulverizam pela cidade, formando um jardim incomensurável, perdido no mapa.

39 Ibidem, loc. cit.

Jardim de Passagem. 2012. Joinville. Retrato dos performers. com Verônica Fernandes, Ana Carolina, Eloisa Maria, Mayara Dorada, Gabriela Holz, Janini Souza, Tatiane Serpa, Thawanna Costa e Alessandra Mello

Jardim de Passagem. 2012. Lansing. Retrato dos performers. com Dylan Wahl, Kiel Darling, Paige Utterback, Stephanie Huynh, Susan Crilley, Xinyue Xu, Yanjun Wang, Zhijing Song e Ziwei Jiao

Jardim de Passagem, Joinville. 2012. Registro da Performance.

Jardim de Passagem, Joinville. 2012. Registro da Performance.

Jardim de Passagem, Lansing. 2012. Registro da Performance.

Jardim de Passagem, Joinville. 2012. Registro da Performance.

Jardim Parasita – São Paulo – 2014

“A arquitetura deveria existir como uma espécie de parasita ou vírus. Ela deveria grudar-se, como uma sanguessuga, em outras arquiteturas, na cidade já construída. Quando um edifício apresenta um muro cego onde quer que seja, algo não deveria ser incorporado a esse muro para que as pessoas impedidas de entrar no edifício pudessem ter algum espaço para ficar?”

Vito Acconci (ACCONCI, V.; WIEN K. S. Art becomes architecture becomes art: a conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter Wien; New York: Springer, 2006, P.147)

1) O terreno disponível (Hospedeiro)

Em um breve texto, intitulado “Terrain Vague”, Ignasi de Solà-Morale⁴⁰ fala a respeito de lugares vazios e abandonados que existem em todas as grandes cidades, lugares nos quais já sucederam uma série de acontecimentos, mas que no presente encontram-se congelados, esquecidos, desabitados e sem função. Ignasi usa a expressão francesa “terrains vague” para defini-los.

A palavra francesa terrain, assim como em português, designa uma extensão de solo edificável na cidade, mas também está ligada à ideia física de uma porção de terra potencialmente aproveitável. Já a palavra vague deriva do latim, vacuus, vacant, ou seja, vazio, desocupado, mas também, livre e disponível. É no encontro entre ambos sentidos, o da ausência de uso por um lado, e o de liberdade e de expectativa por outro, que encontra-se a potência desses terrain vague nas cidades.

40 Terrain Vague/Ignasi de Solà-Morales. 15 May 2013. ArchDaily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>. Acesso em: 18.jul.2013.

Em São Paulo existem hoje centenas de espaços vazios, abandonados, em estado de ruína, onde ninguém vive e aparentemente nada acontece, verdadeiros *terrain vagues*, onde parece imperar uma temporalidade reversa à dinâmica do resto da cidade. São locais fascinantes, que chamam a atenção e estimulam a imaginação.

Foi um desses lugares que me instigou a realizar um trabalho de arte, o “Jardim

Imagens do Google street view

Parasita”. O endereço fica em São Paulo, na Rua Barão de Iguape, no bairro da Liberdade, embora não se possa dizer que esse lugar seja vazio, já que por trás do muro de concreto cheio de grafites ergue-se um monumental edifício de 10 andares em construção – tijolos sem reboco, nenhuma pintura, vigas expostas. Até aí nada diferente de qualquer outra construção da cidade e qualquer passante desatento, não habituado com o bairro, transitaria por ali sem perceber nada de anormal. No entanto, não saberia de seu engano, pois essa obra é a mesma há mais de 30 anos.

Soma-se a isso que todas as entradas e acessos ao edifício são intransponíveis, foram lacrados, e fecharam-se com tijolos todas as portas e portões, ou seja, ninguém entra e ninguém sai. A prefeitura tomou essa medida para evitar invasões, visitantes ou hóspedes inoportunos.

Trata-se de uma ruína em construção, fragmento enclausurado de um passado falido, ou, nas palavras de Ignasi Sola,

(...) ilhas interiores esvaziadas de atividade, são olvidos e restos que permanecem fora da dinâmica urbana. Convertendo-se em áreas simplesmente des-habitadas, in-seguras, in-produtivas. Em definitivo, lugares estranhos ao sistema urbano, exteriores mentais no interior físico da cidade que aparecem como contra-imagem da mesma, tanto no sentido de sua crítica como no sentido de sua possível alternativa.⁴¹

Por mais que Ignasi diga que esses lugares “permanecem fora da dinâmica urbana”, acredito que eles sejam parte do imenso e complexo mecanismo da cidade, ainda que gigantes adormecidos, isolados ou congelados, pois existem e pulsam dentro de uma trama invisível para os que observam desde a calçada – negociações, conflitos, litígios, processos judiciais, dívidas, tudo isso pode estar em jogo nesses lugares. Além do mais, mesmo uma terra improdutiva não é um ponto cego aos olhos do estado, ela paga impostos e exige certa manutenção.

41 Terrain Vague/Ignasi de Solà-Morales. 15 May 2013. ArchDaily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>. Acesso em: 18.jul.2013.

A obra inacabada da rua Barão de Iguape ergue-se colossal, como se fosse um monumento ao fracasso arquitetônico. Ali, a capacidade de organizar, racionalizar, tornar produtivo não prosperou. Trata-se de um lugar que é testemunho do quanto uma cidade não é feita apenas de eficiência e de sucesso.

Que fazer ante esses enormes vazios, de limites imprecisos e vaga definição? Para o autor de “Terrain Vague”, cabe aos artistas o papel de preservar esses espaços alternativos, estranhos, estrangeiros frente à eficácia produtiva da cidade:

Se o ecologismo luta por preservar os espaços incontaminados de uma natureza mitificada como mãe inalcançável, também a arte contemporânea parece lutar pela preservação desses espaços outros no interior da cidade. Os realizadores cinematográficos, os fotógrafos, os escultores da performance instantânea buscam refúgio nas margens da cidade precisamente quando essa cidade lhes oferece uma identidade abusiva, uma homogeneidade esmagadora, uma liberdade sob controle. O entusiasmo por esses espaços vazios, expectantes, imprecisos, flutuantes é, em código urbano, a resposta a nossa estranheza ante o mundo, ante nossa cidade, ante nós mesmos.⁴²

Foi determinante que o edifício da rua Barão de Iguape se encontrasse vago. Enquanto realizava os preparativos do trabalho, tive grande receio de que sua situação pudesse ser revertida e o lugar vendido ou ocupado. Por sorte, ele continuou sendo o que sempre foi ao longo desses 30 anos, uma construção inacabada no centro de uma das maiores cidades do mundo.

Robert Smithson compreendia que o artista podia transformar o olhar do público sobre determinados lugares, apresentando-os sob uma nova ótica. E foi o que Smithson fez em seu trabalho de 1967 “The Monuments of Passaic”. Com um estilo semelhante aos diários de viagem do século XIX, descreveu sua experiência como

42 Terrain Vague/Ignasi de Solà-Morales. 15 May 2013. ArchDaily. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>>. Acesso em: 18.jul.2013.

viajante na descoberta de lugares insólitos, pouco conhecidos, na periferia de sua cidade natal, Passaic. Misturando ficção científica com diário de viajante, Smithson celebra a existência de monumentos ali onde existem lugares em que a civilização parece não haver prosperado, lugares em construção, decadentes e insignificantes, como um estacionamento onde carros velhos estão à venda. Ninguém trocaria uma viagem turística a Paris ou Roma para ver esses lugares. Mas Smithson sabia disso e na Dwan Gallery exibiu um mapa de seu percurso junto a um convite para que o público realizasse a viagem a Passaic :

O que você pode encontrar em Passaic que não vai encontrar em Paris, Londres ou Roma? Procure você mesmo. Descubra!

(se tiver coragem)

O maravilhoso Passaic River e os eternos monumentos que existem em suas margens encantadas.

Vá em um confortável carro alugado até estas terras perdidas no tempo. Fica a poucos minutos de Nova York.

Robert Smithson guiará vocês através deste conjunto de lugares

Robert Smithson.
Monuments of Passaic
1967

fabulosos. E não se esqueçam da câmera fotográfica.
Cada viagem acompanha mapas especiais.⁴³

Um trabalho como “The Monuments of Passaic” ensina que o artista não precisa necessariamente alterar a realidade física do lugar. Quem for até o edifício da Rua Barão de Iguape não verá nenhuma transformação física em sua estrutura, do mesmo modo que os turistas viajantes que empreenderam o roteiro apresentado por Smithson.

“Jardim Parasita” encontra-se espalhado em diversos lugares, tais como imagens, cartazes, sites, frases, convites, folders, camisetas, que constituem o sentido e a fresta pela qual o outro pode olhar a realidade sob um novo ângulo (da imaginação e da fabulação).

2) Empreendimento Arcádia (fonte de infecção)

No final de 2013 havia sido contemplada, junto com mais cinco pessoas, por um edital de financiamento de trabalhos artísticos do governo do estado de São Paulo, o Proac Primeiras Obras. O nome do projeto era “Tensões teatrais na Liberdade”, composto por diversas microp performances, todas destinadas ao espaço público do bairro da Liberdade. Cada uma das performances que compunham a totalidade do projeto era dirigida por um dos integrantes do grupo, dessa maneira, cada uma dessas performances era autoral, embora contasse com o apoio ou a colaboração do restante do grupo para sua execução.

A performance que inscrevi para o edital era uma adaptação de um projeto feito em 2012 chamado “Empreendimento Arcádia”, inicialmente destinado a um terreno baldio em São Paulo, na região da Pompeia, que fica diante de minha casa. O projeto consistia em reproduzir as táticas publicitárias utilizadas pelas construtoras

43 CARERI, Francesco. *Walkscapes, el andar como practica artística*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 163.

em São Paulo para a venda de imóveis, só que, no caso de meu projeto, o anúncio seria de um empreendimento fictício.

“Empreendimento Arcádia” era um projeto de jardim de caráter totalmente utópico, destinado ao uso coletivo, um lugar paradisíaco em meio à cidade. Por isso o nome Arcádia. Como se sabe, Arcádia era uma província antiga na Grécia, mas com o tempo se converteu em nome de um país imaginário, criado e descrito por artistas e poetas, como Virgílio e mais tarde Sannazaro. Como lembra Simon Schama, sendo a natureza uma compreensão cultural, a Arcádia seria sempre o lugar das projeções urbanas.⁴⁴

Havia esse terreno baldio diante de minha casa e na época a vegetação crescia livremente dentro de seus limites. Com a expansão imobiliária em minha região, previ que seria uma questão de meses para aquele terreno converter-se em um próximo lançamento imobiliário, e não me enganei a respeito. Propus-me então a imaginar como seria uma Arcádia em miniatura nesse terreno, a imagem de um lugar bucólico protegido das mazelas da cidade: com uma colina, um lago, um pequeno bosque, flores e uma casa ao estilo rústico, ou seja, a idealização de uma natureza inofensiva e gentil.

Fiz uma colagem usando fotos do terreno e do jardim de minha mãe, que mora em Florianópolis. Com essa colagem e outras imagens apropriadas da internet criei um folheto nos moldes dos folhetos tradicionais distribuídos pelas construtoras.

Essa Arcádia, criada por mim como se fosse um novo empreendimento, era também uma contra-imagem dos tantos empreendimentos a se proliferarem atualmente pela cidade. A intenção era gerar um ruído, um estado momentâneo de perturbação no circuito imobiliário. Afinal de contas, ele era totalmente reverso à lógica mercadológica das empreiteiras. Como seria possível comprar uma parcela dessa Arcádia? Como funcionaria? Seria uma espécie de clube? Não me propus a responder essas perguntas, pois minha intenção era fazer um uso poético do lugar e

44 SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 518.

projetar um espaço impossível e irreal no interior desse terrain vague que em breve deixaria de existir.

Quando o projeto foi aprovado pelo Proac, sabia que teria de fazer adaptações e alterações. Em primeiro lugar, porque entre o bairro da Pompeia e o da Liberdade existem muitas diferenças e seria ingênuo de minha parte tratá-los da mesma maneira. Em segundo lugar, por que era um projeto frágil, que não havia saído do papel e, portanto, precisaria ser aperfeiçoado para de fato tornar-se uma performance.

Folder do empreendimento Arcádia. 2012

3) A procura do Hábitat

Hábitat é o ecossistema, local ou órgão onde determinada espécie ou população vive.

Se no projeto da Arcádia havia um vínculo estreito entre mim e o terreno baldio situado em frente à minha casa, essa situação já não era a mesma na região do bairro da Liberdade. De início, a deficiência de intimidade me constrangeu a realizar o projeto, pois me sentia incapaz de implantar algo naquele lugar sem antes estreitar minha relação com ele.

Uma das primeiras coisas que fiz foi procurar conhecer a história do bairro da Liberdade e tomar conhecimento dos problemas urbanísticos da região. Naturalmente, o bairro da Liberdade não passava pelo mesmo estágio de alta especulação imobiliária, tal como o bairro da Pompeia no mesmo período.

Em um artigo de Nicolau Sevcenko intitulado “A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista”, encontrei algumas informações e reflexões interessantes para meu trabalho. Sevcenko fala de lugares da cidade que não se enquadram no que seriam os cartões postais, ou a cidade-desfile. São lugares à margem, escondidos e pouco conhecidos:

Desvãos, espaços e presenças que são como que resíduos varridos para debaixo do tapete vistoso da paisagem urbana. São seus pontos-cegos, justamente porque revelam seu avesso ou suas vísceras. Elas são o contraponto da identidade pretendida, são a sua mais completa negação, mas por isso mesmo também são a revelação daquilo que ela mais teme revelar: não a máscara exuberante, mas o rosto nu por trás da fantasia.⁴⁵

45 SEVCENKO. Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 16-35.

O autor concentra sua pesquisa no bairro da Liberdade, conhecido antigamente como Distrito da Glória, e narra sua transformação ao longo da história da cidade, desde o tempo em que havia uma força onde hoje é a estação de metrô Liberdade, em 1775. Fala da existência do antigo Cemitério dos Aflitos, que foi o primeiro cemitério público da cidade, destinado a escravos, pobres ou condenados; de quando o lugar passou a ser chamado de Bairro da Liberdade em meados do século XIX; da cultura afro presente na região e de suas reminiscências; das reformas na época da expansão industrial, das vilas operárias, das repúblicas na Rua dos Estudantes. Fala também da presença dos italianos e dos orientais no começo do século, dos coreanos que chegaram na década de 60 e do contraste marcante que até hoje existe entre os altos da Liberdade e os baixos do Glicério, percebido apenas por aqueles que descem a ladeira em direção ao canalizado Rio Tamanduateí.

Sempre que frequentava o bairro da Liberdade jamais me aventurava para além do perímetro da Praça da Liberdade, Rua Galvão Bueno e Rua da Glória, mas logo imaginei que poderia ser interessante colocar à mostra a região da baixada do Glicério. Fiz algumas visitas ao local e me admirei com o avançado estado de degradação das casas e vilas históricas e o escasso investimento do poder público e privado na região. Somente lendo a dissertação de André Luiz Canton^{46*} pude entender um pouco a respeito de sua situação.

Segundo o autor, a degradação nessa área é fruto de relações contraditórias presentes nos próprios mecanismos de preservação urbana. Trata-se de áreas que não podem ser demolidas e, portanto, são mantidas em estado de congelamento para serem mais tarde exploradas pelo capital. O setor imobiliário e financeiro colaboram com a “deterioração” desses lugares, criando uma espécie de “território reserva” para posterior investimento.

Essa é a situação atual das vilas e casas históricas na baixada do Glicério. Uma região aparentemente esquecida no centro de São Paulo, onde a falta de investimento e

46* CANTON, André Luiz. *Preservação Contraditória no centro de São Paulo: Degradação das Vilas Preservadas na Baixada do Glicério no contexto da renovação urbana*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo. Departamento de geografia. São Paulo, 2007.

manutenção acabará por destruir inevitavelmente o seu patrimônio.

Compreendi que trabalhar ali seria uma tarefa árdua, que me exigiria muito tempo e esforço. Além de ser uma região com alta densidade populacional, concentrada em pequenos espaços, os cortiços, há um alto índice de criminalidade. Durante os passeios que fiz na região percebi olhares de suspeita e muitas vezes não obtinha resposta quando perguntava informações na rua. Certa vez flagrei um homem arrombando um carro e aquilo me impressionou.

A percepção de que qualquer coisa que fizesse ali poderia se tornar um problema, uma intromissão grosseira, com ares de uma missão civilizatória, me fez pensar que naquele momento aquele não era o lugar certo para minha ação.

Subindo novamente em direção ao alto do morro da Liberdade, voltando para o contexto turístico e tradicionalmente vinculado com o extremo oriente, encontrei na Rua Barão de Iguape o lugar para a minha performance, um edifício enorme e solitário, esperando por mim naquele miolo da cidade.

4) Explorando o lugar (Período de Incubação)

(O período de incubação é o decorrente entre o tempo de infecção e o aparecimento dos primeiros sintomas clínicos.)

Quando escolhi o edifício da Rua Barão de Iguape para ser o foco de meu projeto artístico, comecei imediatamente a procurar todas as informações possíveis a seu respeito. Havia um endereço de e-mail escrito em uma placa pendurada na fachada – baraodeiguape@gmail.com. Escrevi para o destinatário misterioso a seguinte mensagem:

19 de Fevereiro de 2014

Olá, me chamo Teresa Siewerdt.

Vi este endereço de email escrito em uma placa do edifício da Rua barão de Iguapé.

Sou artista e pesquisadora da USP. Gostaria de saber informações a respeito dessa obra, quem é o dono? Desde quando está parada, o porque e se existe algum projeto futuro em relação a ela?

Fui contemplada por um edital da prefeitura para realizar um trabalho artístico na região e gostaria de saber se é possível utilizar a fachada do edifício para meu projeto, o que não implicaria em nenhum dano ao patrimônio de vocês.

Enfim, aguardo uma resposta.

Atenciosamente,

Não obtendo nenhuma resposta do destinatário decidi pesquisar na internet e encontrei algumas pistas em um site chamado saopauloantiga.com.br, em que pela primeira vez soube do embargo da obra no final dos anos 70, mas era só isso.

Sem saber como prosseguir, resolvi consultar um amigo arquiteto, pois não tinha ideia de em qual setor da prefeitura poderia achar dados precisos sobre o imóvel. Esse amigo me fez saber que em primeiro lugar teria de descobrir o número de quadra do edifício e com esse número deveria solicitar vista de processos no arquivo municipal. Como não tinha esse número, me dirigi a um imóvel vizinho, pertencente à mesma quadra, e solicitei a eles a numeração.

Na mesma época uma placa de venda com o nome de uma imobiliária e um telefone apareceu na fachada do edifício. No site da imobiliária encontrei a foto do imóvel com descrições de suas características e um preço fixado no valor de R\$ 12.000.000,00

Liguei para a imobiliária me fazendo passar por uma estagiária de um escritório de arquitetos e dei o nome do meu amigo arquiteto que já me havia ajudado antes. Tentei obter o nome do dono e perguntei se seria possível visitar o imóvel por dentro. No entanto a agente imobiliária não quis colaborar, a não ser que fosse feita uma proposta de compra formal. Quatro dias depois recebi em minha caixa de e-mails uma oferta de crédito imobiliário e naquele momento achei que seria melhor desistir da imobiliária.

Com o número de quadra em mãos, obtido com um dos vizinhos do imóvel, me dirigi ao arquivo municipal na galeria Prestes Maia para solicitar vista em processos. Chegando lá, me apresentei como pesquisadora da USP. Fui bem atendida, embora a princípio com certa suspeita (atualmente em São Paulo está havendo muitas ocupações em imóveis desocupados no centro da cidade e minha pesquisa poderia servir a esse fim). Garanti que meu interesse era meramente histórico, mas esbarrei no problema de não ter uma autorização, com firma reconhecida, do dono do imóvel. Saí de lá com o telefone de contato de uma pessoa do arquivo da Freguesia do Ó, o atendente que se chamava Jorge disse que poderia me ajudar.

Um homem chamado Walter atendeu o telefone. Contei a ele sobre meu interesse a respeito daquela construção paralisada e ele procurou no sistema todas as informações que havia arquivadas sobre o lugar, mas era difícil saber muita coisa, pois tudo que havia era uma série de nomes desconexos que solicitavam vistoria na obra em datas distintas: Chiang Ching Cheng em 72, 75 e 78; Maria Carmen Gaudi, em 77, e depois outro nome, Hwu Kuan Hsiu, e nos anos 90 um pedido de alvará novamente em nome de Chiang Ching Cheng. Essas eram as únicas informações disponíveis no sistema. Walter me aconselhou a pedir uma carta de indicação da USP e com ela me dirigir ao Arquivo Municipal da Rua Libero Badaró, pois talvez assim me permitissem ver os processos envolvendo o edifício.

Era junho de 2014 e a data da performance já estava próxima, assim tive suspender a busca sobre a história do edifício, pois o preparo e a produção do resto da performance me tomavam muito tempo.

5) Período Pré-Patente

(O período pré-patente é o que decorre entre a infecção e o aparecimento das primeiras formas detectáveis do agente infeccioso.)

A definição de qual seria o projeto para aquele edifício era uma das questões centrais que motivaram a observação e a pesquisa sobre a história do lugar e de seu entorno. Como disse anteriormente, não fazia sentido reproduzir o mesmo projeto realizado para o terreno baldio no bairro da Pompeia. À medida que avançava com a investigação e observava mais profundamente as características do edifício, surgiu a ideia do projeto “Jardim Parasita”.

A situação do edifício, o fato de ele se encontrar havia anos paralisado, em estado de interrupção, tudo isso me instigava a projetar seu futuro enquanto ruína, uma ruína tomada pela vegetação, como se a humanidade tivesse deixado de existir e a natureza recobrasse seu espaço, sobrepondo-se ao concreto.

Por isso o projeto era oposto ao da lógica construtiva: nada de muros, nem reboco para os tijolos aparentes, somente a vegetação selvagem crescendo ao seu redor e em seu interior, parasitando sua estrutura. Uma ruína intencional, cultivada como uma obra de jardinagem, assim seria o “Jardim Parasita”.

“Jardim Parasita” absorve o edifício, não o nega, mas o aceita como falha humana. Ponto estranho da cidade, “Jardim Parasita” fala de um futuro abandonado, de espaços na cidade que escapam do controle humano, de zonas entrópicas, territórios nos quais a natureza encontra espaço para manifestar sua força.

O artista Hundertwasser era um entusiasta da natureza e dizia que nossas cidades são feias porque não deixamos espaço para a natureza fazer seu trabalho. Em 1981 ele escreveu:

Se quisermos sobreviver, temos de trazer a natureza para as coisas, deixar que outras energias façam o seu trabalho, além de apenas nós. Assim como devemos deixar vegetação espontânea crescer novamente, e sermos capazes de ser feliz com a parede assumindo sua própria forma com a ajuda da natureza. A natureza é a melhor pintora.⁴⁷

Chamei um antigo amigo arquiteto, Guilherme Hardt, desenhista de maquetes em softwares 3D. Conteí a respeito do projeto. Parecia-me muito simples, tratava-se apenas de revestir o edifício com plantas e mais plantas, musgos, limo, palmeiras, trepadeiras, moitas etc.

Para ele, como arquiteto, surgiram muitos questionamentos, todos referentes ao funcionamento desse jardim. Como seria o acesso? Elevador, escadas? Haveria a necessidade de instalar parapeitos? E a rega do jardim, como seria feita?

Convenci-lhe a não se ater a questões funcionais, desejava apenas ver o edifício tomado pela vegetação de forma naturalista. Tão pouco dispunha de tempo para tamanho detalhamento, assim lhe disse que queria apenas que revestisse o edifício com plantas e enviei-lhe um desenho e uma colagem como referências.

Como o produto final seriam imagens semelhantes às dos folders publicitários das construtoras, em que se vê, normalmente, uma projeção de diversas vistas do edifício perfeitamente encaixado em seu contexto, sabia que teria de construir os modelos em 3D baseados em fotografias, para depois conseguir encaixá-lo sobre a paisagem do entorno do edifício. A tarefa então era conseguir fotografar o lugar a partir dos mais variados ângulos possíveis.

Na frente do edifício há um hospital particular, com seis andares. Tentei obter permissão para fotografar a partir de uma de suas janelas. Na recepção não me deixaram entrar, assim tentei conversar com algum responsável, mandei e-mail solicitando formalmente a autorização, mas não obtive resposta.

47 HUNDERTWASSER. *Architecture*. Taschen, 1997, p. 66.

Contratei o serviço de fotografia com drone, uma aeronave pequena controlada a distância na qual uma câmera é acoplada e partir da qual são gerados os registros, tanto em vídeo quanto em fotografia. Dessa maneira consegui todos os ângulos que desejava para a construção das projeções em 3D.

Paralelamente tive de determinar como seria o funcionamento da performance, ou seja, como seria anunciado o projeto “Jardim Parasita”? Poderia ter optado apenas pelos meios impressos e virtuais, mas queria também que houve os homens-seta, vistos com frequência pela cidade a anunciar empreendimentos. Outro elemento importante seria a presença de um stand diante do edifício, com um banner fixado no muro, contendo imagens do projeto e algum enunciado propagandístico. Cobrindo uma porção de quatro metros de calçada, um tapete de grama sintético (a primeira opção foi a grama natural, mas seu transporte e montagem dificultariam profundamente a ação), vasos de plantas pendurados no muro e uma mesinha de apoio para a disposição dos folders. Neste stand ficaria eu, sentada em uma cadeira, recebendo e informando as pessoas acerca do projeto “Jardim Parasita”.

Tratando-se de um projeto com apoio do governo do estado, tive de pedir autorização para montar o stand em frente ao edifício. Fiz um desenho técnico especificando como seria a ocupação e descrevi como se daria a performance. Em seguida enviei as informações para a Subprefeitura da Sé, responsável por emitir o documento.

No dia 23 de julho fui à subprefeitura para retirar o termo de autorização para a realização da performance. Não tive problemas.

Outra parte da produção envolveu a busca de pessoas que fariam o trabalho de divulgação do projeto nos dias da performance. Em meu bairro conversei com um homem-seta que anunciava um empreendimento a poucas quadras de minha casa e ele me contou que vinha do Complexo Prates. O Complexo Prates é um equipamento que reúne ações de Saúde Pública e Assistência Social, ou seja, é um centro de acolhida integrado com um centro de tratamento para usuário de álcool e outras drogas.

Dia 7 de Agosto fui até o Bom Retiro para conhecer o Complexo Prates, onde fui recebida pelos assistentes sociais Simone e Ricardo. Conteí a respeito do meu projeto e que procurava pessoas do abrigo para trabalhar comigo. No dia 27 de agosto, voltei lá para conhecer a equipe selecionada por eles.

Havia quatro homens interessados em participar: Gilberto, Gilvan, José e Michel. Fizemos uma reunião, na qual expliquei os pormenores do projeto, como iria funcionar, sobre o pagamento e o que eu esperava deles. Eles ficaram interessados em saber o sentido do projeto, por que eu estava fazendo aquilo.

Falei sobre espaços que existem na cidade e que não são aproveitados, como no caso daquele edifício, contei que minha intenção era fazer as pessoas imaginarem um jardim crescendo em um edifício abandonado, onde todos poderiam entrar. Falei também que a ideia era gerar questionamentos e que a partir do projeto as pessoas surgissem com novas propostas para ocupar esses espaços.

Somente quando mostrei o site com as imagens percebi que eles se animaram, gostaram muito dos desenhos em 3D e aquilo me deixou contente, pois eles eram meu primeiro público.

Faltavam apenas alguns dias para a performance, tudo estava engatilhado. Coloquei o site no ar: www.jardimparasita.com

6) A performance (Contaminação)

A partir desse ponto a infecção começou a ser transmitida por diversos meios ou vetores, com a distribuição de folhetos e a divulgação do site pelas mídias sociais (Facebook).

Nos dias 30 e 31 de agosto, respectivamente um sábado e um domingo, ocorreu o lançamento oficial do projeto “Jardim Parasita” no bairro da Liberdade.

Cheguei às nove horas da manhã e com ajuda de outras pessoas montamos os stands do projeto na frente do edifício. Porém, antes mesmo de concluir a montagem, tive de lidar com uma senhora que se identificou como sendo a dona do lugar.

Essa mulher, de traços orientais, aparentando mais de 60 anos, estava muito nervosa, disse que não poderíamos estar ali, pois se tratava de uma propriedade particular. Tentei conversar pacificamente e mostrei o documento da prefeitura que me autorizava a isso. Contudo, ela não queria conversar, disse que chamaria um segurança e ligaria para seu advogado e se afastou.

Era uma situação irônica, uma vez que havia procurado por tanto tempo descobrir quem era o dono do imóvel e eis que ali estava um deles, em menos de cinco minutos de performance.

Em meio a esse impasse, e extremamente ansiosa com o que se daria depois, tive de receber os homens-seta, passar para eles como seria a jornada de trabalho e distribuí-los em pontos estratégicos do bairro. Posicionei-os todos na rua Galvão Bueno, que é bastante movimentada durante os finais de semana, cada um segurando uma seta na qual se lia: “Jardim Parasita: um lugar para sonhar”.

Em pouco tempo chegou um segurança ao local, que já havia recebido instruções de um advogado. Ele me pediu o documento de autorização para fazer uma cópia, disse que estava tudo bem e que logo viria uma outra pessoa para conversar comigo.

Depois de uma hora chegou ao local um senhor, Tomaz Cheng, que se identificou como um dos donos do imóvel e também esposo da mulher que havia falado comigo mais cedo. Conversamos por mais de duas horas, lhe fiz compreender que a performance não acarretaria nenhum dano para sua propriedade, inclusive poderia beneficiar sua venda. Pedi a ele que me contasse sobre aquele lugar, por que estava embargado, o que havia paralisado aquela obra por tantos anos.

Ele se sentou ao meu lado, no stand do projeto, e me contou tudo o que pode.

É difícil constatar com clareza o que paralisou por tanto tempo e até hoje a continuação da obra. O que descobri é que no final dos anos 70 os bombeiros vieram às pressas atendendo ao chamado de um dos vizinhos, que escutou um barulho vindo da obra, um som de rachadura, de coisa se partindo. Os bombeiros isolaram o local e colocaram vigas para conter a queda do edifício. Tomaz Cheng contou que, depois da reforma, quando as vigas e as colunas foram reforçadas, esse edifício se tornou o mais seguro de toda São Paulo, porém se perdeu parte do aproveitamento do espaço interno. Na garagem, por exemplo, não entram mais determinados tipos de veículos. Esse senhor não quis me revelar nomes, tão pouco me forneceu datas precisas, não quis incriminar nenhuma pessoa, nem sequer mencionou o nome do engenheiro responsável pelo erro estrutural que por pouco tomba o edifício. Apenas me confessou que esse lugar é um peso para sua família, motivo de doença, de discórdia e de infelicidade. Até hoje estão tentando vendê-lo lugar, quem o faça provavelmente terá de demoli-lo.

Isso foi tudo que pude descobrir conversando com ele. Tomaz também quis saber tudo a respeito do projeto lhe contei o que pude, falei de como seria bom para aquele bairro se houvesse naquele edifício um jardim daquela magnitude. Ele concordou comigo, mas disse que infelizmente a vida vai apagando nossas ilusões e nos tornando menos sonhadores.

Além do Tomaz, muitas pessoas apareceram no stand ao longo dos dois dias de performance, sobretudo moradores da região e alguns “turistas” que estavam no bairro a passeio. Não houve resistência frente ao projeto, para todos que viam as imagens no banner parecia evidente que aquele jardim mudaria para melhor o aspecto daquele edifício. Alguns questionavam sua viabilidade, outros perguntavam se aquilo realmente sairia do papel. As reações eram variadas e até houve dois casos de interessados em comprar uma parcela do imóvel.

Os homens-seta ficaram entusiasmados com o projeto e relataram as reações do público diante daquele nome estranho. O nome “Parasita”, como disse Gilberto, “deixa as pessoas curiosas, uma vez que não é um nome que seria comumente vinculado a um empreendimento imobiliário”.

A performance “Jardim Parasita”, considerando todos seus desdobramentos, resultou em um conjunto de acontecimentos e experiências não unificadas, em que o acaso e as circunstâncias não planejadas foram elementos fundamentais do processo de criação desse trabalho. O parasitismo, que dá nome a esse projeto de jardim, estava presente no uso que fiz do espaço, na maneira de me apropriar de uma estrutura pré-existente para infiltrar minha proposição artística. Imaginava que o parasitismo estaria também operando na imaginação do público em forma de ideia, quando este lograva sobrepor a imagem que havia construído de jardim sobre o edifício.

Edifício da Rua Barão de Iguape.

Jardim Parasita

Fotos do Drone e projeto do Jardim Parasita

Stand com colaboração de Cleu Fernandes, e visita de um dos donos do imóvel.

Stand com colaboração de Cesar Fujimoto.

Homens seta na Liberdade. Gilberto Gouveia, Gilvan Elias, José Tadeu e Michel Santos.

Parasitas

Esboço para uma poética invasiva*

“For years I had this strategy as an artist to become animal”

Marcus Coates

Em alguns trabalhos artísticos realizados nos últimos anos, sinto-me, às vezes, como um agente infeccioso, pequeno, mas capaz de produzir estados febris em outros corpos. Seja por meio de uma intervenção urbana ou na forma de disseminação de um trabalho; são procedimentos artísticos que guardam semelhanças com a lógica parasita de se instalar no corpo do outro, seja esse outro um lugar físico, um corpo alheio ou uma arquitetura. Mas o que é um parasita?

O parasitismo, segundo a biologia, é “a associação entre seres vivos, em que existe unilateralidade de benefícios, sendo um dos associados prejudicado pela associação. Desse modo, o parasita é o agressor, o hospedeiro é o que alberga o parasita”.⁴⁸

Do ponto de vista da biologia, os espécimes parasitas podem pertencer ao reino dos invertebrados, como piolhos, sanguessugas, vermes e solitárias, ou então ao reino vegetal, como alguns tipos de cipó. O termo é utilizado também para qualificar seres humanos que vivem à custa do outro, sem nada para oferecer em troca. É um insulto ser tomado por um parasita, pois o juízo traz consigo uma noção de oportunismo e improdutividade que nada tem de positivo.

48 NEVES, David, Pereira. *Parasitologia humana*. São Paulo: Atheneu, 2011, p. 4.

Uma definição mais abrangente do que é um parasita foi formulada pelo teórico francês Michel Serres, que descreveu o parasita em três diferentes instâncias: o parasita biológico, o parasita humano e o parasita como ruído em uma mensagem. Essa última acepção é uma das mais interessantes, uma vez que desloca o conceito de parasita da biologia para o campo da comunicação. Qualquer tipo de distúrbio, ou “um ruído em um sistema ou a interferência em um canal”⁴⁹, pode ser considerado como parasita.

Serres desenvolveu sua teoria do parasita – seja ele um ruído, um hóspede, ou uma sanguessuga, ou todos os três ao mesmo tempo – com o apoio de uma série de textos, incluindo La Fontaine, Rousseau e Molière. Para Serres, o parasitismo é uma relação irreversível que está na base das relações humanas e das disciplinas: ele encontra-se na sociedade, na economia e no trabalho; mas também nas ciências humanas e nas ciências exatas; na religião e na história. Em todas as esferas está presente a relação parasitária como um componente básico e fundamental.

A teoria do parasita de Serres é tributária dos estudos do matemático americano Claude E. Shannon, considerado um dos fundadores da teoria da informação. Durante a Segunda Guerra Mundial, Shannon trabalhou para melhorar o sistema de comunicação criptografada utilizada entre os soldados americanos. Para esconder uma mensagem, Shannon teve a ideia de camuflá-la como se fosse parte da interferência que geralmente acontece na comunicação, dessa forma o inimigo não conseguiria distinguir a mensagem do ruído, pois aquela estava intrincada neste, propositalmente.

O trabalho de Shannon no ramo da criptografia estava estreitamente ligado com suas pesquisas e publicações sobre o tema da informação. Shannon desenvolveu nessa época a teoria da entropia da informação, calculando a medida de incerteza e ruído que há em uma mensagem e que, como ele demonstrou, é inseparável dela. Essa teoria foi importante, uma vez que permitiu pensar uma mensagem em relação ao ruído que ela emite, independentemente de seu significado. Embora Shannon tenha chamado esse

49 SERRES, Michel. *The Parasite*. London: The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 5.

ruído de parasita, será Serres que vai se utilizar do termo como uma espécie de personagem conceitual para refletir acerca do papel que o ruído desempenha na comunicação. Serres considera o ruído, ou a interferência, como produtor de uma nova ordem. O ruído eleva a complexidade de um determinado sistema ao interromper sua “harmonia”. Para dar alguns exemplos de sua atuação, imaginemos esse parasita como uma tempestade que atrasa o percurso de um navio que leva mercadorias de um país a outro, ou então uma tosse repentina que impõe uma pausa no discurso de um palestrante ou até mesmo um pensamento extravagante em um momento inusitado.

É impossível conceber um lugar, uma relação ou um sistema em que não haja um parasita. Ele está em todas as esferas, pronto para alterar a ordem ou a harmonia de alguma coisa.

Mas de que forma é possível pensar um parasita no campo da arte?

A poética parasita, em meus trabalhos, está presente em procedimentos nos quais intervenho, por meio de ações de intervenção, ocupação ou de performances, numa determinada situação ou contexto, que chamo de hospedeira. Esse hóspede pode ser também um participante da performance ou o corpo do expectador.

Nessa poética, a intervenção artística causa certa subversão no espaço do outro, mas sem chegar a prejudicá-lo. São intervenções que estão profundamente ligadas com seu hospedeiro, que apontam para ele e o problematizam. Sem dúvida uma figura subversiva, o parasita. Que não mata nem destrói o corpo no qual se hospeda, mas o abala, elevando sua temperatura e aumentando sua pressão.

Intervenções de caráter parasitário resultam da concepção do procedimento artístico como virótico, quando sua ação desperta reflexões acerca do espaço ou objeto do qual se apropria, revelando as convenções que regem seu funcionamento ou simplesmente abrindo uma outra visão a seu respeito.

Para Arndt Niebisch, os dadaístas e futuristas foram os primeiros artistas parasitas, ao romperem com a tradição da arte locada exclusivamente em galerias e museus e ocuparem outras esferas da realidade. São artistas que, como Marinetti, queriam estilhaçar o modelo de percepção clássico, provocando o público, inclusive irritando-o, para que este experimentasse a arte de forma mais ativa.

Jornais, rádio e revistas passaram a ser utilizados pelos artistas para criar ou veicular suas proposições. Um exemplo marcante foi o emblemático manifesto futurista de Marinetti, publicado na primeira página do jornal *Le Figaro* em 1909.

Niebisch diz que “os artistas do começo do século vinte viviam em uma ecologia midiática completamente nova e desconhecida, e foram eles os primeiros a formular um programa que tentava habitar, irritar e modelar esse meio”.⁵⁰

Além dos meios de comunicação, diversos espaços não considerados usualmente próprios para arte passaram a ser usados e subvertidos: as ruas, o espaço público ou qualquer lugar que permitisse escapar das estruturas convencionais, pegando assim o público desprevenido. Um percussor no Brasil foi o artista Flávio de Carvalho, que em 1932 realizou o trabalho *Experiência nº 2*, em que caminhou em sentido contrário numa procissão de Corpus Christi vestindo um chapéu. A ação de Flávio causou muita irritação e a polícia teve de intervir para evitar que ele fosse linchado pelo público.

A partir dos anos 60 foi crescente o número de artistas interessados em intervir diretamente na realidade, criando trabalhos nas mais variadas linguagens, que, pela maneira de se apropriarem ou de se relacionarem com um determinado meio ou espaço, podem ser pensados como parasitas.

Um exemplo é o trabalho de Cildo Meirelles “*Inserção em circuitos ideológicos*”, de 1970, no qual frases eram impressas sobre garrafas de coca-cola retornáveis e cédulas de dinheiro e devolvidas para circulação. Cildo se aproveitava de um circuito existente para hospedar sua proposição. A frase “*Quem Matou Herzog?*”

50 NIEBISH, Arndt. *Media parasites in the early avant-garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 19.

Cildo Meirelles. *Quem Matou Herzog? Inserções em Circuitos ideológicos*, 1975.

carimbada nas cédulas de cruzeiro em 1975 era uma pergunta incômoda, um dedo na ferida, nos anos de silêncio da ditadura. Tratava-se do jornalista Vladimir Herzog, que havia sido torturado até a morte pelos órgãos de repressão na época.

O artista Pernambucano Paulo Bruscky, interessado em intervir nas mais variadas esferas da vida, costuma publicar frases estranhas e provocativas no caderno de classificados de jornais, frases como: “Esqueçam a copa e pensem no governo”, de 1990, ou então : “O GOVERNO Brasileiro Adverte: Trabalhar, Estudar, Comer, Habitar, Ter Saúde e Viver, é Prejudicial ao Povo”. Em outro trabalho, de 1973, chamado *arte/pare*, o artista interrompeu o fluxo de uma ponte na cidade de Recife com uma faixa de cetim vermelha, até que alguém por fim cortou a faixa.

Recentemente, alguns artistas criaram situações de parasitismo por meio de relações que estabelecem entre pessoas em seus trabalhos. Essas pessoas podem ser o artista, os participantes que atuam no trabalho e o público. É o caso de muitos dos trabalhos do artista espanhol Santiago Sierra. Em ações como “Uma pessoa paga por 360

Santiago Sierra. Linha de 250 cm tatuada sobre seis pessoas remuneradas. Havana 1999

horas de trabalho contínuo” (2000) e “Linha de 250cm tatuada sobre seis pessoas remuneradas” (1999), o artista mostra o quão abusivas podem ser as interações entre os indivíduos em nossa sociedade, mesmo sob um governo democrático.

Sierra usa pessoas em sua performance e paga por elas – o título do trabalho coloca ênfase nessa remuneração. A princípio não há nada de parasitário nessa relação, afinal de contas Sierra paga o preço pelo serviço ou pelo empréstimo do corpo. Embora tudo pareça correto, sabemos que há uma disparidade nos preços dessas pessoas. São proposições extremamente cruéis, que reproduzem as relações de nosso sistema, nos fazendo perceber o quanto o capitalismo é parasitário em sua forma de abusar e explorar o ser humano.

Quando realizei o trabalho de performance “Jardim Parasita”, no bairro da Liberdade, em 2014, comecei a pensar no quanto minhas práticas eram, de certa forma, parasitárias. A tática de se apropriar de algo que não é meu, que está na

cidade, no espaço público, ou privado, ou usar o tempo de outra pessoa me fazia sentir como um parasita.

São trabalhos que não causam mal, não danificam, mas conspiram na medida que questionam ou desestabilizam as convenções de uso dos lugares. O artista pode transgredir um espaço público, realizar algo nele, da mesma forma que pode encontrar frestas ou refúgios em espaços privados e anexá-los para si e para os demais.

Apresento uma relação dos hóspedes e dos respectivos trabalhos (parasitas) que se vinculam a eles:

Arquitetura:

Jardim Parasita: Um edifício parcialmente abandonado no centro de São Paulo.
A Cabana: Uma instituição de arte, o edifício do Paço das Artes.

Corpo:

Sementes de Ruína: o corpo do outro é seu meio de proliferação.
Jardim Parasita: A imaginação do transeunte/os homens-seta.

Cidade:

30 cortes: Um terreno baldio/as árvores do terreno.
Jardim de Passagem: Transporte público.
Sementes de Ruína: Circuito das mercadorias.

Como acabo de mostrar, a poética parasita pode se manifestar no corpo humano, no subsolo de um museu, mas também em um ônibus, numa árvore e na prateleira de uma loja.

Em “Sementes de Ruína”, o trabalho se disfarça de produto para entrar sorrateiramente no universo das mercadorias. Por meio dessa ação, um ruído comunicativo é gerado em um nível quase imperceptível, provocando um estranhamento em relação ao produto e seu contexto. As espécies de sementes são três, e cada uma delas descreve um tipo de aproximação parasitária:

Intrapseudocarnivorus:

Intra – dentro de

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

Plectopseudocarnivorus:

Plecto – entrelaçado

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

Peripseudocarnivorus:

Peri – ao redor

Pseudo – falso

Carnivorus – carnívoro

O parasitismo em “Sementes de Ruína” opera em diversos níveis, a começar pela apropriação e subversão do produto semente, em segundo lugar, pela proposição conceitual do produto – uma ruína que se nutre do corpo humano – e, por último, sua inserção em uma loja, de forma sorrateira, como um parasita.

Por meio da estratégia da camuflagem em um determinado meio, posso, assim como o parasita, evitar a hostilidade do hóspede. Como se sabe, o parasita às vezes mimetiza parte do corpo de seu hospedeiro, imitando certas células receptoras, e chega a se tornar invisível aos olhos desatentos.

A invasão de um terreno em 30 cortes é feita de maneira sigilosa, ninguém sabe que entrei lá, pulando o muro ou me estreitando por baixo do portão.

A intervenção acontece de maneira invisível, como um vírus atacando um corpo. Em um segundo momento da ação, fotos são amarradas às árvores que estão ameaçadas de corte. As fotografias são de partes de meu corpo, que se prendem ao tronco como carrapatos. É uma relação de parasitismo que conecta meu corpo diretamente ao de uma árvore.

Na performance “A cabana”, construí uma estrutura que se hospeda literalmente na arquitetura do Paço da Artes, numa relação sutil de acomodação e parasitismo. Trata-se de uma casa dentro de outra, um espaço dentro de outro espaço. A cabana poderia existir fora dali, mas é o lugar onde se instala que lhe confere sentido, é partir da leitura do local de intervenção que a cabana surge, revelando a relação de precariedade da artista e de sua ação frente a estrutura institucional do museu.

Em “Jardim de Passagem”, é o transporte público que dá suporte para um jardim efêmero, parasitário, invasor. A performance subverte o uso comum desse espaço, gerando um hiato poético na vida dos passageiros. À medida que um novo performer embarca no ônibus com uma planta, é como se estivesse ocorrendo um ataque virótico ao lugar e o indivíduo que estava isolado (na multidão) sente-se por uma fração de tempo como parte de um só corpo, testemunhando esse corpo ser atravessado e alterado.

Em “Jardim Parasita”, a relação de parasitismo está no próprio nome do trabalho, que por sua vez explicita o mecanismo de apropriação que faço de um edifício abandonado. A performance convoca a imaginação dos outros para sonharem um jardim parasitário nesse lugar. O trabalho não é autossuficiente, está preso ao edifício, embora se movimente fora dele, em seu entorno, aponta constantemente em sua direção.

O jardim, conforme projetado, cresce na estrutura existente do edifício, brota a partir dele. Apesar de ser parasitário, esse jardim acrescenta vida ao lugar, revitaliza seu uso e sua aparência. Nesse caso, a relação parasitária é totalmente benéfica e gera empatia por parte dos moradores do entorno, que preferem esse novo jardim à estrutura de tijolos e concreto aparente.

Ao posicionar-me como parasita artista, meu objetivo não é o de me sobrepor nem agredir meu alvo, mas adicionar a ele uma nova camada semântica, que o transforme em uma outra coisa (por um espaço de tempo). Esses são meus trabalhos parasitas, que se intrometem onde não são chamados, intervenções sutis, estranhas na paisagem, que podem provocar dissonâncias e revelar outras realidades no interior das esferas constitutivas do ambiente urbano.

•A associação do parasito com artistas e suas práticas é um modelo complexo que precisaria ser aprofundado. Este texto faz uma aproximação livre com o termo, baseando-se sobretudo na leitura de fragmentos da teoria de Michel Serres e numa interpretação pessoal do parasita biológico. Não é minha intenção sustentar que os trabalhos aqui apresentados se limitem a uma “lógica parasita” de atuação. Reconheço que são muito mais amplos do que isso, e que essa leitura pode inclusive não agradar a alguns dos artistas citados.

BIBLIOGRAFIA

ACCONCI, V.;WIEN K. S. Art becomes architecture becomes art:a conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter Wien; New York: Springer, 2006

AUGÈ, Marc. Los no lugares, espacios del anonimato. Barcelona: Gedisa, 2000.

BATAILLE, Georges. O erotismo.Porto Alegre: L&PM,1987

CAILLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenia legendária. Revista Che Vouí, ano 1, no, Cooperativa Cultural Jacques Lacan, Porto Alegre: 1986.

CANTON, André, Luiz. Preservação Contraditória no centro de São Paulo: Degradação das Vilas Preservadas na Baixada do Glicério no contexto da renovação urbana. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo, departamento de geografia. São Paulo, 2007

CARERI, Francesco. Walkscapes, el andar como practica artística. Barcelona:Editorial Gustavo Gili, 2002

COUTINHO, M.Como fazer enxertos em plantas.Rio de Janeiro:Edições de Ouo, 1972.

DUBOIS,Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papius, 1998

GONÇALVES, Eduardo. LORENZI, Harri. Morfologia Vegetal. São Paulo:Instituto Plantarum de estudos da Flora Ltda, 2007.

HUNDERTWASSER, Architecture. Germany: Taschen, 1997

HUBERMAN,Didi. A imagem sobrevivente:história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro:contraponto, 2013

HUBERMAN, Didi. L'image ouverte: Motifs de l'incarnation dans les arts visuels. Paris: Galimard, 2007

JAMESON, Frederic. Pós-Modernismo: A lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984.

KWON, Miwon. The wrong place. Art Journal, Spring 2000

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site Specificity. Revista October 80, Spring, 1997.

MADERUELO, Javier. El Paisaje: génesis de un concepto. Madrid: Abada editores, 2006

MADERUELO, Javier. El paisaje. Arte y naturaleza. Huesca, 1996

MEDEIROS, Margarida. Fotografia e Narcisismo. Lisboa: Assírio & Alvim

MELIN, Regina. Critica Cultural, volume 3, número 2, jul/dez.2008

MORAES, ROBERT, Eliane. O corpo impossível. São Paulo: Iluminuras, 2010.

NEVES, David, Pereira. Parasitologia Humana. São Paulo: Atheneu, 2011

NIEBISH, Arndt. Media parasites in the early avant-garde. New York: Palgrave Macmillan, 2012

PERNIOLA, Mario. Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000

PIRANDELLO, Luigi. O enxerto; O homem, a Besta e a Virtude. São Paulo: Edusp, 2003.

ROXO, Henrique. Arquivos brasileiros de Psiquiatria, Neurologia e Medicina Legal. Rio de Janeiro, n. 4-6, 1916. Pag. 670

SERRES, Michel. The Parasite. London: The Johns Hopkins University Press. 1982

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. Revista USP. São Paulo, n63.p 16 – 35

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória. S.P: Cia das Letras, 1996

STILES, Kristine. Performance art. In: Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artist's writings. Berkeley – Los Angeles, University of Califórnia Press, 1996, p.680.

TIBERGHIE, Gilles A. Cabanas. In: Revista Concinnitas 4. Rio de Janeiro: IART/ UERJ.

Sites:

Terrain Vague / Ignasi de Solà-Morales” 15 May 2013. ArchDaily, 18 Jul 2013. <http://www.archdaily.com.br/br/01-35561/terrain-vague-ignasi-de-sola-morales>

Teresa Siewerdt
2014