



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes


Luísa Mendes Tavares

**Da rua para a rua,
percursos para uma performance**

Rio de Janeiro
2013

Luísa Mendes Tavares

**Da rua para a rua,
percursos para uma performance**



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

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

T231 Tavares, Luísa Mendes
Da rua para a rua: percursos para uma performance / Luísa Mendes
Tavares. – 2013.
137 f.: il.

Orientador: Jorge Luiz Cruz.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Corpo humano – Filosofia – Teses. 2. Vida urbana – Teses. 3.
Performance (Arte) – Teses. 4. Espaço (Arte) – Teses. 5. Roupas -
Teses. 6. Caminhada – Teses. I. Cruz, Jorge Luiz. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.041

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

Assinatura

Data

Luísa Mendes Tavares

**Da rua para a rua,
percursos para uma performance**

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

Aprovada em 23 de maio de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Aldo Victorio Filho
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Antonio Rocha Pita
Faculdade de Letras - Universidade de Coimbra

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

Dedico essa dissertação a Gabriel Zagury Mello

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais Celso Wagne Tavares e Ana Lúcia Pinto Mendes de Silva.

Agradeço minha irmã Marina Mendes Tavares

Agradeço ao meu orientador Jorge Luiz Cruz.

Agradeço a todos que me ajudaram na performance *Os passos de uma deusa, da rua para a rua*: Heráclio Tavares, Jô Duarte, Marisa Tavares, Verônica Santos, Andrezza Nunes, Armando, Nilson, e a todos que se aventuraram a participar, tornando o trabalho possível.

Agradeço a Raíssa Ralola por realizar a performance *Experimento pele*, parte fundamental desta dissertação, em coautoria comigo.

RESUMO

TAVARES, Luísa Mendes. *Da rua para a rua: percursos para uma performance*. 2013. 137 f. Dissertação (Mestrado em Arte Cognição e Cultura) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Partindo do corpo que caminha pela cidade, com ou sem rumo, a presente dissertação procura investigar as relações que cercam essa simples ação, levando em consideração, inclusive, a roupa que esse homem veste. O corpo é discutido, tentando encontrar modos mais viscerais para um contato com a realidade operante e arquitetar novas narrativas. A caminhada é o mais simples ato para a (des)apropriação de territórios a serem experimentados. A roupa é a fronteira entre o corpo e a cidade. A camuflagem aparece como um meio eficiente de contactar o corpo com o meio e sua lógica atravessa nosso contato com o mundo. As cidades, suas ruas e espaços públicos solicitam o uso coletivo e se entregam satisfeitos às intervenções urbanas. O texto segue visitando trabalhos que cruzam esse conjunto, buscando desvios nos espaços e resignificando objetos abundantes que se apresentam sem finalidade, procurando inverter lógicas vigentes para realizar outros usos do corpo, da roupa e da cidade.

Palavras-chave: Cidade. Corpo. Performance. Roupa e camuflagem.

ABSTRACT

Starting from the body that walks through the city, with or without direction, this paper investigates the relationships which surround this simple action, taking into account even the clothing worn by the man. The body is discussed, trying to find ways for a more visceral contact with reality and architecting new narratives. Walking is the simplest act for (dis)appropriation of territories to be experiments. Clothing is the boundary between the body and the city. The camouflage appears as an efficient way to connect the body and the environment, and its logic through our contact with the world. Cities, streets and public spaces solicit the collective use and receive, pleased, urban interventions. The text follows visiting art works that intersect this set, looking for deviations in spaces and redefining objects that present themselves in abundance without purpose, to reverse the logical force and, then, to make other uses of the body, clothing and the city.

Keywords: City. Body. Performance. Clothing and camouflage.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1-	<i>Shirtology</i> , Jerome Bel, 1997	25
Figura 2-	<i>Cabeça</i> , Lygia Clark, 1975	26
Figura 3-	<i>Caricatura de Sarau Futurista</i> , Umberto Boccioni, 1911	29
Figura 4-	<i>Singing Sculpture</i> , Gilbert and George, 1969	31
Figura 5-	<i>The five skins</i> , Hundetwasser	33
Figura 6-	<i>Experimento pele</i> , Luísa Tavares e Raíssa Ralola, 2011	36
Figura 7-	<i>Andando de maneira exagerada ao redor de um perímetro de quadrado</i> , Bruce Nauman, 1968	37
Figura 8-	<i>Dazzle-ships in Drydock at Liverpool</i> , Edward Wadsworth 1919	42
Figura 9-	A tropa de navios da <i>HMS Empress of Russia</i> na Primeira Guerra Mundial	42
Figura 10-	Gafanhoto sobre pedras	44
Figura 11-	Formigas e guayaquila xiphias	44
Figura 12-	Fotogramas do filme <i>Zelig</i> , Woody Allen, 1983	49
Figura 13-	<i>Omniprésence</i> , Orlan, 1993	51
Figura 14-	<i>A Mouth for Grapes</i> , Orlan, 1990	51
Figura 15-	<i>Hiding in the City No. 98 - Info Port</i> , Liu Bolin, 2011	55
Figura 16-	<i>Hiding in the City No. 86</i> , Liu Bolin, 2009	55
Figura 17-	<i>Leviathan</i> , Anish Kapoor, 2011	58
Figura 18-	<i>Condição humana</i> , Rene Magritte, 1934	61
Figura 19-	<i>Universo desmascado</i> , Rene Magritte, 1933	61
Figura 20-	<i>Turista</i> , Francis Alÿs, 1996	65
Figura 21-	Visita dadaísta a igreja de <i>Saint-Julien-le-Pauvre</i> , 1921	83

Figura 22-	<i>Steel Zinc Plain</i> , Carl Andre, 1969	90
Figura 23-	<i>A line made by walking</i> , Richard Long, 1967	90
Figura 24-	<i>Exactitudes</i> , Ari Versluis e Ellie Uytenbrouck a partir de 1994	101
Figura 25-	<i>Se Essa Rua Fosse Roupa</i> , Luísa Tavares, 2008	105
Figura 26-	<i>Esboço para uma caminhada</i> , Luísa Tavares, 2011	107
Figura 27-	Processo de <i>Se essa rua fosse roupa</i> , Luísa Tavares, 2008 ..	108
Figura 28-	<i>Ambulantes</i> , Francis Alÿs, 1992-2002	109
Figura 29-	Fotogramas do vídeo <i>Centopéia</i> , Luísa Tavares, 2012	109
Figura 30-	Pôster e fotograma do curta <i>Linear</i> , Amir Admoni, 2012	111
Figura 31-	<i>Saia-Escada</i> , Luísa Tavares, 2006	112
Figura 32-	<i>O sonho de Papel</i> , Jean Manzon, 1957	113
Figura 33-	<i>Construção para nobres damas</i> , Kurt Schwitters, 1919	114
Figura 34-	<i>Cavalete Parade</i> no Rio de Janeiro, 2012	115
Figura 35-	<i>Mascara Abismo, objeto relacional</i> , Lygia Clark, 1968	116
Figura 36-	Ilustração de <i>Os passos de uma deusa, da rua para rua</i> , Luísa Tavares, 2013	117
Figura 37-	<i>O divisor</i> , Lygia Pape, 1968	118
Figura 38-	<i>Lama Lâmina</i> , Matthew Barney, 2004	121
Figura 39-	Estudos para <i>Os passos de uma deusa, da rua para rua</i> , Luísa Tavares, 2013	122
Figura 40-	Estudos para <i>Os passos de uma deusa, da rua para rua</i> , Luísa Tavares, 2013	123
Figura 41-	Estudos para <i>Os passos de uma deusa, da rua para rua</i> , Luísa Tavares, 2013	124
Figura 42-	<i>Os passos de uma deusa, da rua para rua</i> , Luísa Tavares, 2013	127

SUMÁRIO

	PREPARANDO O PERCURSO	12
1	CORPO	14
1.1	Corpo pesadelo	15
1.2	Corpo liberto	20
1.3	Performando	24
1.4	Experimento Pele	32
1.5	Camuflagem	39
1.5.1	<u>Breve introdução à camuflagem</u>	40
1.5.2	<u>Camuflagem, modos de uso</u>	47
1.5.2.1	O múltiplo	47
1.5.2.2	O invisível	51
1.5.2.3	A paisagem	55
1.5.2.4	A paisagem camuflada	59
2	CIDADE	63
2.1	Qual a cidade possível?	63
2.1.1	<u>Cidade discurso</u>	68
2.1.2	<u>Cidade diálogos</u>	70
2.1.3	<u>A cidade e a rua</u>	71
2.1.4	<u>A cidade e a arte</u>	74
2.1.5	<u>A cidade vazia</u>	76
3	CAMINHAR, O MAIS SIMPLES GESTO DE (DES) APROPRIAÇÃO DE TERRITÓRIOS	78
3.1	A caminhada e a arte	82

3.1.1	<u>Errância e Corpografia</u>	92
3.2	A roupa, entre o corpo e a cidade	96
3.3	Se essa rua fosse roupa	102
3.4	Os passos de uma deusa, da rua para a rua	106
3.4.1	<u>A performance</u>	125
4	É HORA DE OLHAR PARA TRÁS PARA SEGUIR CAMINHANDO EM TODAS AS DIREÇÕES	131
	REFERÊNCIAS	133

PREPARANDO O PERCURSO

Como começar uma caminhada? Traçando os possíveis pontos de chegada? Ou com a certeza que ainda que haja planos, a imprevisibilidade é o maior triunfo. O trabalho delinea um percurso teórico para chegar a uma performance plástica. Entre esses diferentes modos de expressão, a escrita de um texto acadêmico e uma obra de arte, vou construindo parágrafos, citando autores, copiando ideias, a fim de traçar um caminho marcado, porém como a linha no chão de Richard Long, o caminho parece sofrer com as intempéries. Minha cabeça devaneia, meus pensamentos dão saltos mais largos que meus pés e, procurando uma relação visceral com o espaço enquanto percorro este trajeto, acabo fugindo do caminho, afinal são tantas bifurcações que muitas vezes me sinto perdida no meu próprio percurso.

Essa dissertação é uma colcha de retalhos que procura aquietar a ansiedade de quem vê um sujeito comum andando nas ruas e reflete sobre ele, sobre seu corpo, sobre seu ato, sobre onde ele quer chegar, envolto com essa roupa, passando por esse espaço caótico. Como ele se relaciona com o espaço à sua volta?

Para construir o texto investiguei questões como essas, que atravessam o meu trabalho plástico, onde o corpo e a roupa se encontram para uma caminhada, uma vivência na cidade. Em um primeiro momento, o corpo é pensando a partir da sua sensibilidade. Para isso, construo um boneco, ou dois bonecos, um "pesadelo", outro "liberto". Coloco esses corpos em ação. A performance surge como uma possibilidade de construir novas narrativas para o corpo.

A camuflagem aparece como meio de intensificar a relação entre o corpo e o meio, sem esquecer que sua lógica atravessa nosso contato com o mundo. Escolhi trabalhar com esse tema porque a camuflagem, ainda que pensada como uma estratégia de guerra, permite uma fusão com o entorno que vai ao encontro das inquietações dessa dissertação, que busca um corpo sensível para dialogar com o meio.

Cabe agora trazer o corpo para o espaço da cidade. Este espaço evoca as potencialidades do corpo, o põe em perigo, mas também o liberta para ser o que quiser. E quando falo em cidade estou severamente me reportando aos espaços públicos de embate com as diferenças e com o que nele se encontrar, uma vez que o elemento

surpresa parece-me uma das maiores tentações. As cidades, suas ruas e espaços públicos solicitam o uso coletivo e se entregam satisfeitos às intervenções urbanas. Para o transeunte, a caminhada se torna o mais simples ato para a (des)apropriação de territórios a serem experimentados, uma forma potente de investigar lugares. Assim, o andar é a ação que mais interessa, e atravesso os trabalhos de arte que ao longo do tempo fizeram da caminhada uma prática artística autônoma.

Ao final apresento o trabalho plástico *Os passos de uma deusa, da rua para a rua*, que de forma sutil percorre este texto acadêmico e deixa seus rastros. Agora é caminhar ao meu lado por esse trajeto.

1 O CORPO

O corpo é o ponto de partida deste trabalho para investigarmos as relações estabelecidas com o entorno. O corpo, aqui, é a materialidade que constitui o sujeito, peça sensível determinante para o diálogo com o meio. Como ele atua diariamente no seu confronto com o exterior? Como ele responde aos estímulos que lhes são enviados ao longo do dia? O corpo está submetido a um jogo de forças e precisa atuar para não se corromper, para não deixar que seja destruído pelos atravessamentos que compõem a vivência de estar no mundo. As experiências as quais o corpo é submetido são tomadas como exemplos para investigarmos seus modos de sensibilização.

Entre os objetos escolhidos para mediar a relação do corpo estão o social, a cidade, a arte e a roupa. Porém para investigarmos essa proposição, em um primeiro momento nos perguntamos: Que corpo é este que está em confronto? Para só depois procurarmos modos de agir que possibilitam ao corpo uma vivência sensível.

O espaço só existe porque há relações entre os corpos, ou seja, o confronto é uma situação inerente ao corpo, ele é relacional, ainda que na negação. O próprio corpo só existe no encontro com outros corpos. Podemos estabelecer diferentes formas de relacionamento. Neste trabalho, nos relacionaremos com os objetos a partir de uma proposta de fruição artística. Seguindo a lógica de movimentos da década de mil novecentos e sessenta, como os Situacionistas ou o Fluxo, segundo os quais a arte deveria sair de seus lugares tradicionalmente demarcados e estar em todos os ambientes, fazer parte da vida dos indivíduos, não como uma forma de produzir objetos, mas com o objetivo de vivenciar a realidade vigente através de uma forma singular, única e estética, que poderia fazer com que os indivíduos construíssem sua própria forma de ordenação do mundo. O interessante dessas correntes é entender como os modos de articulação realizados na arte se transpuseram para a vida. Assim preferimos pensar as relações a partir da sensibilidade e não como uma resposta cartesiana aos estímulos do meio.

A potência do corpo sensível está no modo como articula as reverberações provenientes do confronto. A pergunta de Coccia (2010) estabelece o sensível como

força motriz para modificar os modos do homem de confronto. “Do que o sensível é capaz no homem e no seu corpo, até onde podem chegar a força, a ação, a influência da sensação nas atividades humanas?” (COCCIA, 2010, p.10) O corpo sensível é o que percebe através dos sentidos: audição, visão, tato, paladar e olfato. A sensibilidade do ser humano não restringe o corpo a sentir, mas influencia todas as suas práticas. Segundo Sandra Regina S. Richter:

Dimensão sensível que caracteriza o ser humano ao encontrar sua especificidade no sentir, imaginar, perceber, fazer, significar, portanto ao envolver todo o sistema de afetos que organiza e redimensiona sensações corporais e nos conecta intelectualmente com os outros e com o mundo através de nossas possibilidades criadoras e inventivas. (RICHTER, 2002, p.1)

Para pensar esse corpo sensível, criamos dois momentos distintos: primeiro o corpo pesado, que é tomado como cárcere da alma, como algo menor, que desmerece o homem, principalmente no caso do corpo feminino, que subjuga a mulher. No segundo momento, o corpo liberto, que é livre para sentir, que considera a multiplicidade do sensível e a sua diversidade de reações e, por isso, possui mais chances de se tornar uma potência.

1.1 O corpo pesado

O corpo pesado merece algum destaque dentro do trabalho pois foi devido a uma construção cultural que o corpo se tornou um fardo para o homem, um castigo que o homem deveria carregar durante toda a vida. Esses discursos estimulam a perda da sensibilidade corpórea, uma vez que a encobrem e a tratam como algo errôneo. Quando o corpo se torna algo maléfico, pecaminoso, todas as sensações que ele pode alcançar são reprimidas pelos sujeitos a fim de não corromperem as normas vigentes da época. Como a pesquisa está focada no corpo sensível, é interessante analisarmos que correntes de conhecimento tornaram esse corpo um pesado. Corpo pesado porque, como veremos a seguir, as referidas correntes não levavam em conta as

sensações corpóreas. Apenas os pensamentos e conclusões suscitados pela razão ou pela fé eram legítimos, ou queriam ainda transformar o corpo em uma verdadeira máquina, ignorando sua sensibilidade em nome de um alto poder produtivo.

Consideraremos o diálogo *Fédon* (1983) para postular algumas questões trazidas sobre o corpo em Platão. O texto é fortemente dualista, considera a existência do corpo e da alma, onde o corpo seria o cárcere da alma, um obstáculo da alma na sua busca pela verdade. Parte do desprezo pelo corpo originava-se na efemeridade deste, uma vez que as ideias filosóficas ambicionam ser permanentes, assim como a alma que seria eterna. Neste trecho de *Fédon*, Sócrates ratifica o quanto o corpo impede o filósofo de atingir seu objetivo. Além de impedir o desempenho do filósofo, Sócrates postula que aqueles que não são iniciados na sabedoria ou na busca pela verdade, que se submetem aos prazeres e aos apetites do corpo, estarão condenados ao lamaçal após a chegada em Hades. Neste ponto, reside a problemática do corpo em Platão, de acordo com a qual não só não é possível filosofar com o corpo, ou seja, é necessária a morte para atingir a verdade, como as sensações corpóreas são condenadas. Se nosso objetivo é aflorar as sensibilidades do corpo, essas postulações de Platão são contrárias a essas ideias.

Quando é, pois, que a alma atinge a verdade? Temos dum lado que, quando ela deseja investigar com a ajuda do corpo qualquer questão que seja, o corpo, é claro, a engana radicalmente. (...)

Dize-me, pois – continuou Sócrates –, não tivesse oportunidade de observar várias vezes que quando alguém se irrita no momento de morrer, não é a sabedoria que alguém ama, mas sim o corpo? E que esse talvez ame ainda as riquezas, ou as honrarias, quer uma, quer outra dessas coisas, ou quem senão as duas juntas?(...)

Todo aquele que atinja o Hades como profano e sem ter sido iniciado terá como lugar de destinação o Lodaçal, enquanto aquele que houver sido purificado e iniciado morará, uma vez lá chegado, com os Deuses.

(PLATÃO, 1983, p.66-71)

A oposição platônica entre o Lodaçal e a casa dos Deuses é considerada a inspiração para a construção cristã do céu e do inferno. Com a ascensão do cristianismo e a transição para a Idade Média, novos regimes sobre o corpo se estabeleceram. O início do cristianismo trouxe modos corporais que reverberam até

hoje dentro de uma sociedade cristã, onde assistimos à ascensão e consolidação do evangelismo. Os evangélicos contam com a Bíblia como a detentora da verdade e a condutora dos comportamentos, estimulando modos corporais às vezes díspares com as práticas atuais. Porém “Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros” (LE GOFF, 2006, p.51). O historiador Jacques Le Goff (2006) desenvolve um trabalho sobre corpo na Idade Média que compõe dentro desse nosso quebra-cabeça pontos-chaves para compreender o processo ambíguo de imaculação dos corpos de Cristo e de Maria e o corpo pecaminoso de Eva. Enquanto o homem era reto, a mulher só poderia ser curva, pecaminosa e depravada, porque vinha da costela de Adão. A associação entre o corpo e o pecado se torna mais próxima, originada a partir do corpo e não da alma de Adão, Eva já nasce fadada à depravação. Rejeitando o sangue e o esperma, glorificando a lágrima e o sofrimento, o corpo passa a ser o espaço para autoflagelação, ele é que deve ser penalizado quando algo escapa do controle da mente, afinal, o corpo é o pecado do homem. O que é possível perceber é o afastamento do homem de seu próprio corpo, como se não pudesse senti-lo. Le Goff atribui por isso a falta de higienização e os problemas graves de saúde da época à essa complicada relação do homem com o corpo.

Em René Descartes, tomando como base os textos “Mediação segunda” (1983), “Mediação sexta” (1983) e “As paixões da alma” (1983), percebemos como a dicotomia entre corpo e alma não só persiste, mas lhe é atribuído caráter científico. Descartes busca nesses três textos delimitar as diferenças precisas entre corpo e alma. O corpo¹ é o que pode ser limitado por uma figura, que ocupa um espaço, que pode se diferenciar de outro corpo, que pode ser sentido e que pode mover-se, não por si próprio, mas por algo externo que possibilite isso. A alma é a substância pensante, que também sente e imagina e está unida ao corpo. A forma como se dá essa união é um dos problemas centrais apresentados nos textos. Descartes é muito cuidadoso com as sensações de seu corpo. Ele percebe que sente fome, sente prazer, entende que tudo o que tem é seu corpo, que nada pertence mais a si que seu próprio corpo.

¹ Essa definição atinge o corpo como matéria e não está limitada ao corpo do ser animado.

Pois, com efeito, jamais eu podia ser separado dele como dos outros corpos; sentia nele e por ele todos os meus apetites e todas as minhas afeições; e, enfim, eu era tocado por sentimentos de prazer e de dor em suas partes e não dos outros corpos que são separados dele. (DESCARTES, 1983, p.132)

O problema é que Descartes vai negar essa sensibilidade do seu corpo, tomando como argumentos, por exemplo, o fato de sentir coisas no sonho e, quando acordou, descobriu que, na realidade, não sentia coisa alguma, ou o fato de pessoas que tiveram membros amputados ainda sentirem dor nas áreas extirpadas. Para ele, a sensibilidade nos leva a conclusões erradas sobre a realidade e a verdade. Apenas o pensamento é capaz de trazer a verdade. Através de postulações como essas, Descartes instaura o homem racional, aquele que é pautado pela razão e rejeita o sentimento. O filósofo e seu homem racional instituíram sujeitos com corpos que não dão valor aos seus sentimentos, desconfiam de suas sensações e em muitos casos as reprimem em nome da razão, perdendo a capacidade de aliar o sensível às aptidões intelectuais.

Considerar-me-ei a mim mesmo absolutamente desprovido de mãos, de olhos, de carnes, de sangue, desprovido de quaisquer sentidos, mas dotado da falsa crença de ter todas as coisas. Permanecerei obstinadamente apegado a esse pensamento; e se, por esse meio, não está em meu poder chegar ao conhecimento de qualquer verdade, ao menos está ao meu alcance suspender meu juízo. (DESCARTES, 1983, p.88)

Continuando nossa colcha de retalhos, avanço na história do corpo no Ocidente e, a partir da reflexão de Foucault (1988) sobre o poder no século XIX chegamos a outro corpo. Um corpo desinteressado das questões da alma ou da sensibilidade, um corpo máquina, termo já desenvolvido por Descartes². Um corpo que é necessário moldar para que se torne capaz de produzir, produzir mais e em menor tempo. Este corpo está situado na sociedade disciplinar, o sujeito que está sempre submetido a espaços fechados, cada um com suas leis e seus modos de vigilância. O sujeito se divide entre a escola, a fábrica, o hospital, talvez o exército ou o presídio, que são modelos de confinamento para as outras instituições. Baseado no exército, a sociedade disciplinar exige do indivíduo um corpo de soldado, um homem como máquina, um corpo disciplinado “no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão

² Descartes (1983) cita o corpo máquina quando aborda apenas o corpo destituído de alma, mesmo compreendendo que ela é incompatível com a união substancial, ou seja, a união da matéria com o espírito.

de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos”. (FOUCAULT, 1988, p.131)

Seguido desse exemplo está o homem espécie, o corpo como a mecânica do ser vivo que é o suporte para as funções biológicas: nascimento, morte, procriação e longevidade. Através da observação do trabalho disciplinar, é possível estabelecer como se comporta o corpo humano diante de numerosas demandas. Procurando o maior rendimento, a partir dessas observações surge o ramo da biologia que estuda as múltiplas funções dos seres vivos, a fisiologia. A criação de novos ramos na biologia é um dado privilegiado para a compreensão da articulação do poder e do controle sobre o corpo biológico do homem. O corpo nesse momento é mensurado, medido e calculado com foco no aumento de sua produtividade. O corpo fruto do tratamento militar castra a parte sensível do homem, o que gera, como uma das consequências, a perda das peculiaridades tornando-o homogêneo a outros corpos.

Entre os autores e ideias referidos ao corpo pesadelo, temos Platão e Descartes que defendiam a alma e desprezavam o corpo e Le Goff e Foucault que releeram a história e compreenderam o papel do corpo em cada período, poderíamos citar outros tantos que contribuiriam para compor esse quadro. O corpo pesadelo é atormentado pela sua própria alma, ela não permite ao corpo a liberdade. Até em repouso, quando dorme, a alma atua como um elemento que coloca o corpo em perigo. A alma penaliza o corpo até nos sonhos, deixando o corpo trêmulo e suado devido aos seus devaneios. O corpo se torna um fardo, um pesadelo.

Pesadelo também porque ainda que atormentado por sonhos angustiantes e terríficos, ou seja, sentindo algo que fogia do seu controle racional e colocava-o em outro plano que não o da realidade, não concebia aproveitar o que era possível a partir dessa experiência e tantas outras que não se enquadram em um estado de normalidade. As sensações do corpo devem ser aproveitadas para uma construção tanto afetiva quanto intelectual.

1.2 Corpo liberto

Neste trecho pretendo recorrer a filósofos que tem como perspectiva não a alma, mas o corpo. Que valorizam o corpo, seus apetites e desejos, que entendem que o homem é corpo antes de ser qualquer coisa, e que se realmente existisse uma alma, ela seria apenas mais um item desse conjunto.

Friedrich Nietzsche (2002) é um dos críticos que mais ferozmente combateu o pensamento cartesiano e racional. Ele não concebe esse ser dividido entre corpo e alma que sempre despreza o corpo em nome da alma. Tomarei como parâmetro do discurso do filósofo o livro *Assim falava Zaratrusta* (2002). O personagem principal, que dá nome ao título, desce das montanhas para anunciar a morte de Deus e desmentir as postulações tradicionais. A dualidade entre corpo e alma aparece como um dos elementos centrais:

Noutros tempos a alma olhava o corpo com desdém, e então nada havia superior a esse desdém: queria a alma um corpo fraco, horrível, consumido pela fome! Julgava deste modo libertar-se dele e da terra. (...)

Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, há um senhor mais superior, um guia desconhecido, chama-se “eu sou”. Habita no teu corpo, é o teu corpo. (NIETZSCHE, 2002, p.14 e 48)

O corpo se torna a primeira pessoa, a postulação de Descartes “Eu sou, eu penso”, se transforma, em “Eu sou corpo”. Ainda citando diversas vezes a “alma”, quando diz, por exemplo: “um raio de luz me atravessa a alma” (NIETZSCHE, 2002, p.30), podemos ver em Zaratrusta um jogo confuso entre essas polaridades. Há sensações corpóreas que não podem ser explicadas, mas simplesmente vividas pelo corpo, há sensações que não parecem passar por este. Nenhuma sensação deve ser ignorada por nós. A condição corporal tem estreita relação com a condição da terra que se faz a partir de um jogo de impulsos, apetites e desejos, indo em oposição ao pensamento que coloca o céu como objetivo final da vida na terra. Para Nietzsche, devemos nos preocupar com a terra e não com o céu, por isso ele defende a condição

terrestre. Há ainda o pensamento, a razão e a consciência que participam dessa combinação entre a condição corpórea e a terrestre, e concebem o sujeito com uma cabeça terrestre, e não em outros mundos idealizados tal como parecem em Platão e na tradição cristã.

O meu Eu ensinou-me um novo orgulho que eu ensino aos homens: não ocultar a cabeça nas nuvens celestes, mas levá-la descoberta; sustentar erguida uma cabeça terrestre que creia no sentido da terra. (NIETZSCHE, 2002, p.45)

Tentamos perceber que corpo é esse para depois experimentá-lo. Seguimos nossa tentativa de mapeamento do corpo através de Maurice Merleau-Ponty (1999). Para o filósofo, a única forma de compreensão da alma e sua união com o corpo é entendê-la como pensamento corporal, ou seja, a alma pensa segundo o corpo. Dessa forma, ele estaria unindo os processos de razão e sensibilidade. A teoria de Merleau-Ponty enfoca a relação do sujeito com o entorno, do sujeito com as forças que perpassam o espaço. Os confrontos que foram sugeridos no começo desse texto são revistos pelo filósofo: “Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.108)

Merleau-Ponty vai estabelecer o corpo como a divisão universal entre o dentro-fora. O corpo seria uma membrana, uma separação que não permite a confusão ou a mistura, mas é possível compartilhar, é possível mover-se, sem que haja uma grande confusão entre esses dois lados. Porém esse dentro-fora estabelece uma relação tão íntima que “o interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.546)

O mundo confere a possibilidade de o corpo ser uma unidade, e é precisamente através da experiência corpórea que percebemos o mundo. O corpo é um objeto sensível, ele reverbera a partir do estímulo do exterior. O exterior invade o corpo, com seus sons, sua cor, seus cheiros, nossos sentidos captam esses estímulos, a partir daí o corpo “ressoa para todos os sons, vibra para todas as cores, e fornece palavras à sua significação primordial através da maneira pela qual elas a acolhe.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.317) Assim como as coisas possuem um conjunto de propriedades

que estimulam o corpo, o corpo e seus sentidos são um só, integrados a uma só ação. Essa colocação de Merleau-Ponty é muito importante para nós porque fomos ensinados através de construções culturais a dividir nossa sensibilidade e sentidos em vez de usarmos o corpo por inteiro. Isso fica muito evidente quando retomamos o pensamento e a tradição objetiva que retira o corpo como um todo de um processo intelectual e de aprendizado:

A função constante do pensamento objetivo é reduzir todos os fenômenos que atestam a união do sujeito e do mundo, e substituí-los pela ideia clara do objeto como em si e do sujeito como pura consciência. Ele rompe, portanto, os elos que unem a coisa e o sujeito encarnado e, para compor nosso mundo, só deixa subsistir as qualidades, por exclusão dos modos de aparição” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.429).

O corpo de Merleau-Ponty é um corpo da presença, um corpo onde o estar e o sentir são fundamentais para o sujeito compreender que está no mundo e que é o mundo. O filósofo estimula a sensação, dando mais atenção aos sentidos e ao corpo e usufrui mais da posição de estar no mundo.

A partir do texto *28 de novembro de 1947- Como criar para si um corpo sem órgão* (1996), outro modelo de corpo é o proposto por Antonin Artaud (1983) e revisitado por Gilles Deleuze: o corpo sem órgãos. O corpo quer ser livre e maleável, por dentro e por fora, e o exemplo do corpo sem órgãos talvez proporcione isso: um corpo flexível que não tem uma estrutura rígida preestabelecida e pode cambiar sempre que achar pertinente, um corpo que suporta estados de torção e de dobras que um organismo desenvolvido não aguentaria.

Pode ser que eu tenha nascido com um corpo atormentado, ilusório como a imensa montanha; mas é um corpo cujas obsessões servem para alguma coisa. (...)

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,

Então o terão libertado de seus automatismos

E desenvolvido sua verdadeira liberdade

(ARTAUD, 1983, p.98 e 161)

O corpo sem órgãos é um corpo limite, é um corpo que é estabelecido no processo pelo qual desfazemos nosso eu. Quando esquecermos tudo, poderemos experimentar, em vez de interpretar. Aqui se vê um limite na possibilidade de experimentação devido aos processos culturais. O corpo sem órgãos é movido pelo desejo. O desejo é a pulsão que possibilita o lugar de sentir. O desejo torna-se processo, entre a falta que o torna vazio, enquanto o prazer vai preenchê-lo. Aí teremos feito um bom uso desse corpo, que não se situa em nenhum espaço, que não se materializa, mas é apenas povoado por intensidades.

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor. No limite, desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. (DELEUZE E GUATTARI, 1996, p.22)

O corpo sem órgãos de Deleuze transpõe os limites do corpo e preza por uma situação de liberdade para o alcance do prazer, nega o organismo, uma vez que o organismo impõe formas de organização, ligações, funções que tem como objetivo tornar o corpo um objeto útil. Os organismos são estratos de sujeição, que têm como utilidade sermos capturados para formar um todo que nem sabemos exatamente o que significa, para fazer parte de um juízo de Deus. Ainda assim devemos guardar um pouco de organismo, para que ele se restaure nos momentos em que somos indagados pela realidade dominante.

A visita ao conceito de corpo sem órgãos de Deleuze é fundamental para compreendermos os modos de fruições do corpo que os teóricos do século XX trouxeram para nós. O corpo sem órgãos é uma possibilidade de pensar o corpo liberto, capaz de mostrar que, embora os atravessamentos sociais forcem seu aprisionamento, ele reinventa seus modos de ser, alcançando outros estágios de prazer.

Longe de testar os limites da materialidade do corpo e o quanto este é capaz de suportar rachaduras, cortes e perfurações, essas teorias fazem com que percebamos que o próprio modo de tratar o corpo talvez seja uma incógnita. O corpo aqui é sensível, talvez sensível demais para testes de força, por isso o que investigo é a forma como o social pode atravessar esse corpo, como as microatitudes reverberam nesse corpo. Um

corpo que está entre, que não é isso nem aquilo, mas que vivencia para encontrar formas potentes para responder aos estímulos externos e internos.

1.3 Performando

Neste tópico investigo o uso do corpo que construí nas páginas anteriores. Como utilizar o corpo em situação de confronto? O corpo surgiu como tema uma vez que a maior parte dos meus trabalhos é constituída por trajes e roupas feitos para o corpo. O trabalho efetivamente só se realiza quando incorporado, ativando as funções dadas ao objeto quando ele foi feito e se configurou como roupa.

O corpo passou a fazer parte central do trabalho, e pensar o corpo como suporte para essas roupas abriu um campo antes inexplorado para mim. Aqui investigaremos formas de usar o corpo, divididas em três categorias, que podem ilustrar o corpo e suas ações através do viés que estamos traçando na dissertação. Estas seriam: o corpo mídia, o corpo suporte e o corpo performativo. Quando tratarmos do corpo performativo, abordaremos também na prática artística da performance, já que como artista recorro a esse meio, mais uma vez em consequência do uso das roupas incorporadas. Ainda que não seja inerente a apresentação das roupas, uma vez que estas são objetos reconhecíveis mesmo sem estarem sendo utilizados. O enfoque nas roupas incorporadas é uma opção dos trabalhos.

O corpo mídia é o corpo como meio, uma vez que ele é a mensagem. O corpo em conjunto com suas visualidades forma as mensagens que são enviadas inerentes ao seu desejo. Cada sujeito é o emissor de seu corpo mídia, quando constrói seu corpo, escolhendo como atuar com seu corpo nos espaços comuns. Construir o corpo é uma prática diária que se refere aos modos como o sujeito caminha e corta o cabelo, passando pelos adereços que escolhe. O corpo possui um conjunto de signos que prolongam seu significado, como afirmam Christine Greiner e Helena Katz:

É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpo mídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpo mídia se refere diz

respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. (GREINER e KATZ, 2005, p.31)

O corpo nos informa algo, ainda que sejam informações arbitrárias providas de uma lógica que é exterior ao próprio corpo. O corpo-mídia envolve-se com seus signos de tal maneira que se torna, ele próprio, um signo. Mas há maneiras de o corpo não se envolver com os signos? Segundo Rosslee Goldberg, os bailarinos Jerome Bel, Xavier Le Roy e o grupo Quattuor Albrecht Knust trabalhavam segundo a premissa que o corpo é um conjunto de signos: “Esse movimento anticoreografia era formado por dançarinos para os quais o corpo era acima de tudo, um conjunto de signos e partes corporais.” (GOLDBERG, 2006, p.208) Os bailarinos trabalhavam com os movimentos ordinários dos corpos, com as informações básicas de cada um: pelo, altura, data de nascimento, e privilegiam suas sardas, protuberâncias, músculos e tendões. A dança na forma tradicionalmente conhecida quase desaparecia e o enfoque estava no corpo e na forma como podemos usá-lo como mensagem. Em *Shirtology*, de 1997, Jerome Bel cria uma performance na qual Frederic Seguette tira a camisa, mas ele está com outra por baixo, a operação se repete, e ela tira outra camisa, e mais uma vez ele está com uma camisa por baixo. Essa operação se repete por 30 minutos. Cada camisa ostenta uma frase, uma propaganda ou uma ilustração. Em determinado momento da performance, ele passa a interagir com as mensagens das camisas. Por exemplo, na blusa onde se lê “dance or die”, ele dança, e logo em seguida há uma blusa escrita “replay”, e ele repete a ação. Os signos das blusas e o corpo do *performer* passam a ser um todo, no qual o corpo vestido de Seguette é uma mensagem.

Figura 1 - *Shirtology*, Jerome Bel, 1997



Fonte: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1672&lang=en>. Acesso em: mar. 2013.

O corpo suporte, o corpo como matéria, matéria como tela, para ser escrito, tatuado, queimado, esfregado. É complicado referir-se ao corpo como suporte, como cabide, como tela, porque independentemente do trabalho que se fará no corpo, o corpo sempre reverberará como corpo, tornando único o objeto, tornando-o vivo. Por isso considero o corpo incapaz de ser suporte, ele não pode ser o pedestal para a obra de arte, nem para uma marca de roupa, nem para um chapeleiro maluco. O corpo pode até sustentar a obra, como é o caso da *Cabeça*, de Lygia Clark, de 1975, mas quando ela é vestida e vai para a rua, passa-se a viver a cabeça e não só sustentá-la. Nas palavras da própria Lygia Clark:

Uma enorme cabeça foi construída no meu apartamento (...). Até o dia em que a gente resolveu "viver" a cabeça, ou seja, a gente a levou pra fora do apartamento, se juntou em torno dela e tirou as coisas guardadas, comendo o que era possível. Essa experiência foi "vívica" também com a participação de crianças e passantes ocasionais. Ela foi assim destruída parcialmente. (CLARK, 1970, p.42)

Figura 1 - *Cabeça*, Lygia Clark, 1975



Fonte: <http://infinitudepostuma.blogspot.com.br/2010/03/lygia-clark.html> Acesso em: mar. 2013.

Neste contexto, o corpo suporte se torna um palco, um espaço temporário, onde é sempre possível cambiar os objetos e os gestos que são utilizados para compor esse

corpo. Reorganizando o corpo é possível chegar a outros modos de articulação com o externo. Para Merleau-Ponty, esses adereços e anexos que utilizamos para a expansão dos limites corporais, tanto materiais quanto conceituais, tornam-se parte do volume do nosso corpo e transformam nossa relação com o mundo. De acordo com Merleau-Ponty:

Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.199).

O corpo performativo é o corpo da ação. Para Goldberg, “o termo “performativo”, por exemplo, é usado para descrever o engajamento espontâneo do espectador e do *performer* na arte.” (GOLDBERG, 2006, p.216) No campo da linguística, verbos performativos são aqueles “cuja anunciação realiza a ação que eles exprimem e que descrevem certa ação do sujeito que fala. Eu digo, eu prometo, eu juro são verbos performativos porque, ao enunciar esta frase, se pratica a ação de dizer, prometer de jurar.” (DUBOIS, 1997 p.464). O significado da palavra performativo dentro do campo linguístico nos fornece um modo de pensar o corpo através dessa mesma lógica. O corpo performativo é aquele que tem um engajamento espontâneo dentro da esfera da performance, mas também é aquele cuja ação é um dizer, ou seja, aquele em que o movimento corporal se constituiria como uma fala do corpo, que potencializada reafirma um dizer. Na linguística, o enunciado é também uma ação. Na performance corporal, uma ação que também um dizer.

O corpo performativo vai agir produzindo intervenções na própria fala. O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer. Importa notar que formulações renovadas só podem ocorrer no corpo que se coloca em estado de disponibilidade. Será preciso a disposição em acolher informações estrangeiras, estranhas a ele para que transitem pelo corpo e possam ganhar existência ou não. (...) A reflexão crítica, mais uma vez, pode colaborar para a percepção de como se aproveitam as informações. (SETENTA, 2008, p.45)

A fala de um corpo performativo pode devido a sua disponibilidade de conhecer e de experimentar movimentar-se sem utilizar modelos sedimentados. Os movimentos instauram novos fazeres, e assim a performance emerge como fruto dessa atuação do corpo. Para Richard Schechner, todos somos *performers* e todos necessitamos ser *performers*. Para ele, realizar uma performance é:

O que é “realizar performance”? Nos negócios, nos esportes, e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes. (SCHECHNER, 2011, p.2)

A performance é uma ação genérica, podendo abarcar uma diversidade de atividades, desde escovar os dentes todos os dias, o discurso de um presidente em um país em crise, o show de uma cantora em ascensão e uma “performance” em uma galeria de arte contemporânea. O que difere a performance da simples ação, do simples atuar que é o estar no mundo, é que a performance só se constitui na relação. A performance só se completa quando alguém a recebe.

Mas o que fazer com a performance assistida? É possível se emocionar, relembrar de algo da sua história, assustar-se, trazer outros modos de comportamentos antes desconhecidos e repeti-los, ou performá-los em um ciclo contínuo. A performance sempre será única, ainda que tenha se repetido muitas vezes. Para Schechner, performance é a repetição de atos restaurados, a cada ato, uma cópia do seu antecessor, mas nunca só uma cópia, na verdade nunca uma cópia, mas um ato restaurado que quando repetido se torna outro. Logo, nossa vida é tomada por performances, estamos muito mais perto dessa atividade e bem mais íntimos dessa ação do que imaginamos.

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (SCHECHNER, 2011, p.2)

De fato, quando alguns artistas na década de 1960 passaram a fazer apresentações ao vivo e definiram aquilo como suas obras, isso passou a ser chamado

de performance, e seus objetivos se centravam na aproximação dos laços entre arte e vida. A performance do artista surge no momento em que a arte procurava outras formas de se materializar para além dos modelos tradicionais, novos modos de encarar instituições e os mercados de arte. Esta era uma busca por uma arte mais visceral, um contato mais imediato com o público sem o longo processo tradicional de mediação que se estabelecia, sem a possibilidade de haver um objeto capaz de ser capturado. Na ausência de um produto físico, a obra do artista seria sua própria ação. A performance se instaura como principal prática desse outro modo de fazer arte, se inspirando nas vanguardas do começo do século XX, como o dadaísmo e o futurismo.

O futurismo italiano, por exemplo, realizava saraus de variedades seguindo o modelo do teatro de variedades, uma vez que apresentavam uma diversidade de atrações e não possuía um roteiro pré-estabelecido, além de convocar o público à participação, o que o tirava de seu papel passivo. Cada artista futurista podia se manifestar à sua maneira, ao vivo, em um contato direto com o público. Entre os artistas estavam Filippo Tommso Marinetti, Giacomo Balla e Francesco Cangiullo, cujas performances incluíam a proclamação de manifestos e barulhentos instrumentos musicais de fabricação caseira.

Figura 2 - *Caricatura de Sarau Futurista*, Umberto Boccioni, 1911



Fonte <http://www.ccapitalia.net/macchina/futurismo.htm> Acesso em: mar 2013.

A performance é o gesto do artista sacralizado e ao mesmo tempo banalizado para o campo da arte. Assim Goldberg assinala: “O exame minucioso de aparências e

gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se o conteúdo de um grande número de obras.” (GOLDBERG, 2006, p.160) A linha entre arte e vida ia se tornando cada vez mais tênue, os artistas iam testando essas barreiras, transformando seus gestos mais banais em obras de arte. A arte se aproximava cada vez mais da vida comum e determinar o que era arte tornava-se uma tarefa complexa.

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus participantes usam livremente quaisquer disciplina e quaisquer material (...) o papel desempenhado pela performance na destruição das barreiras entre as belas-artes e a cultura popular. Nela também se mostrava como a presença viva do artista e o enfoque em seu corpo tornaram cruciais para as concepções acerca do “real”, além de constituírem uma base para o desenvolvimento das instalações, da vídeo-arte e da fotografia de arte em fins do século XX. (GOLDBERG, 2006, p. IX)

Quais são os cruzamentos entre arte e vida? Schechner estava muito atento a essa questão. Em seus escritos sobre performance, ele força os limites entre performance na arte e performance na vida, que em alguns momentos parecem não se diferenciar. David Hockney, ao falar sobre o trabalho de Gilbert e George, reforça as ideias de Schechner: “Acho que o que eles vem fazendo é uma extensão da ideia de que todos podem ser artista, de que tudo que se diz ou faz pode ser arte. A arte conceitual está além de seu tempo, abrindo horizontes.” (HOCKENEY *apud* GOLDBERG, 2006, p.159)

O trabalho de Gilbert e George consistia, nas décadas de 1960 e 1970, em esculturas vivas. Os artistas propunham que eles mesmos fossem as esculturas, uma vez que o objeto corpo seria muito mais complexo que um pedaço de metal. Assim os artistas se apresentavam com os rostos e as mãos pintados de cores metálicas e em alguns momentos ficavam imóveis, em outros dançavam e cantavam. Eles estavam sempre vestidos de ternos, o que aproxima o trabalho ainda mais do homem comum, do homem médio, que também pode produzir arte.

Figura 3 - *Singing Sculpture*, Gilbert and George, 1969



Fonte: <http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/277> Acesso em: mar 2013.

Coube à arte da performance investigar deslocamentos e formas de relação com o mundo. Propor formas de atuar, ainda que repitam atividades cotidianas, convidam a instaurar novos comportamentos, convidam ao processo de desterritorialização.

Na arte da performance, a figura central passa a ser o corpo, o corpo performativo, que é do *performer*. Mas quem é o *performer*? A figura do *performer* e do artista se entrelaçam. Na maior parte das obras, o artista e o *performer* se concentram na mesma pessoa. Porém, por ser amplamente influenciada pelo teatro, é possível que haja uma performance para o outro. É nessa plataforma que venho pensando meus trabalhos de performance nos últimos anos. Como sempre trabalhei para vestir o outro, parece que as performances são uma extensão desse ofício de elaborar roupas para pessoas. Esse sujeito munido do traje que eu confeccionei realizará a performance. Podemos fazer uma analogia com os modelos do desfile de moda. Os corpos que utilizo como suporte e/ou como mídia, são afetados pelo meu discurso, mas reverberam suas próprias lógicas. Nesse trabalho utilizo as potencialidades do corpo do outro e, assim, crio desvios que podem me levar a cantos não imaginados.

Em minhas performances, o meu trabalho durante as apresentações está destinado ao de produção. Fora da cena, articulo os fotógrafos e câmeras, converso com possíveis policiais e transeuntes que queiram atrapalhar a cena ou impedir que ela aconteça, faço a manutenção do trabalho caso seja necessário e direciono os caminhos que devemos tomar. Se o trabalho convidar à participação, me torno participante do

meu próprio trabalho, experimento o que desenvolvi para os outros. Estar fora da posição de *performer* possibilita ainda investigar a posição de diretor. O diretor observa a performance, reflete sobre o processo enquanto vê o desenrolar da cena, analisa a reação do público, procura solucionar problemas.

1.4 Experimento Pele

Uma vez que estou na linha de processos artísticos contemporâneos, isso pressupõe uma investigação plástica das questões abordadas na teoria. Porém, o que surge em primeiro lugar: o conceito, ou a peça plástica, ou mesmo a ideia plástica? Creio que todas as possibilidades são viáveis, cabe ao artista compreender seus modos de produção. Confrontar o trabalho plástico com uma dissertação é uma atitude que parece ser essencial em tempos de arte contemporânea/conceitual/processual, onde o meio parece exigir uma reflexão para além do sensório. O trabalho passa a ser matéria de estudo.

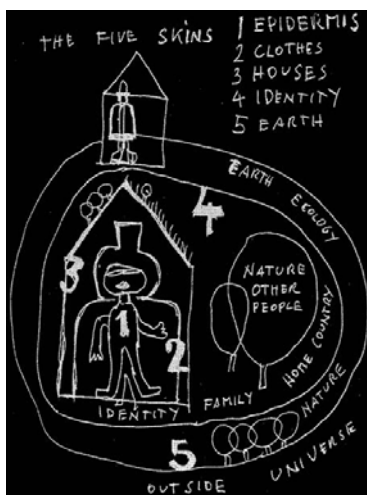
O trabalho *Experimento pele*, ainda sem esse nome, surgiu do convite da artista e companheira de universidade Raíssa Ralola para que eu lhe construísse uma roupa, que seria um exoesqueleto. A estudante estava investigando a mudança de casca/esqueleto dos insetos e como sempre confeccionei roupas e adereços para as mais diversas situações, poderia ser uma boa colaboradora para o projeto. Aceitei de imediato, como costume fazer com todos que me pedem colaboração para trabalhos artísticos.

Porém Ralola ainda tinha muitas dúvidas sobre o projeto. Ela não tinha um pedido específico para me fazer, e assim fui me tornando parte do projeto, até que ele foi assinado em coautoria. A oportunidade de uma criação coletiva me parece sempre um desafio e uma descoberta, pois criar com o outro é experimentar uma vivência distinta, é conceber através de outros modos de produções, o que gera ações de diálogo, convencimento e negociação que estariam adormecidas em uma produção individual e são ganhos para o projeto.

Nessa mesma época eu estava sobre grande influência de Bianca Bernardo Barros (2008). Em um de seus textos, ela faz uma releitura da obra de Hundertwasser e sua teoria das cinco peles do homem. Eu tinha uma grande identificação com esse artista por conta de um professor de física da faculdade de Desenho Industrial e já havia visitado sua casa-museu, em Viena, na Áustria. Hundertwasser é antes de tudo um naturalista, para ele a arte é uma ponte entre o homem e a natureza, entre o homem e a criação, uma vez que para o artista só é possível aprender a criar observando a natureza. E na tentativa de compreender como o corpo lida com a natureza, ele elaborou um conceito no qual o homem está envolto de cinco peles. O artista incentiva uma nova forma de relação com o mundo, ele busca uma sintonia com o ambiente, sem esquecer que, para que isso ocorra, o corpo deve estar em equilíbrio também, e preferencialmente liberto das inquietações que o mundo mercadológico nos propicia.

A primeira pele é a epiderme, seguida das roupas, a terceira é a sua casa, a quarta é a identidade social, e por último, o planeta Terra. A pele aparece como camadas que se sobrepõem, formando o desenho a seguir assinado pelo artista, que mapeia essas relações.

Figura 5 - *The five skins*, Hundertwasser



Fonte: <http://www.hundertwasser.com/epidermis>. Acesso em: mar 2013.

A primeira pele, mais íntima, segundo as palavras do artista é: “This is the skin of the original truth, the simple truth that rests on a universal postulate: that nature engenders universal harmony and beauty”³. Para Hundertwasser, a primeira pele era a origem, era a simples verdade do ser humano. Essas leituras me influenciaram bastante, de forma que nós deslocamos nosso objeto do exoesqueleto para a pele. Afinal, não temos exoesqueleto, temos pele, era essa que poderíamos trocar, o órgão com maior capacidade de regeneração.

O trabalho então foi sendo compreendido como uma experiência, entre tentativas e erros na investigação desse tecido que é a pele. Como usar? O que representa? O que fazer com ela? Por que removê-la?

A pele é o tecido que cobre todo o corpo humano, escondendo a crueza de seus músculos, ossos e veias. Diferentemente dos outros animais, cuja pele é quase totalmente coberta por penas, escamas ou pelos, a pele humana é consideravelmente mais exposta, sugerindo maior fragilidade. É, sem dúvida, resistente, porém extremamente sensível ao frio e ao calor, ao toque, da violência à carícia. A pele humana é, assim, sincera: manifesta emoções, arrepia-se, adoce, envelhece. (...) A pele: alvo de desejo, fonte de carícia e de calor. O maior órgão do corpo humano. A pele que respira, que se arrepia, que envelhece. (SANTOS, 2011, p.46 e 53)

Como esclarece Maria Angélica A. Santos, dentro da perspectiva que estamos construindo sobre o corpo até então, a pele é o órgão externo, aquele que está na extremidade do confronto do sujeito com o fora. A pele nos separa do mundo, delimita nosso espaço de ocupação e é o órgão de contato, a superfície de contato de todos os indivíduos. A membrana que delimita o dentro e o fora, que possibilita a troca entre os dois lados, sem que com isso haja uma mistura entre eles.

Sejam rugas, cicatrizes ou tatuagens, é na pele que estão as marcas que evidenciam nosso tempo de estadia no mundo. A pele é sincera, manifestando suas emoções sem que seja um elemento racionalizado pelo homem. A troca de pele proposta no trabalho coloca o indivíduo em contato com outras sensações. Trocar de pele é renovação, é tentar buscar reações diferentes para os mesmos estímulos, é não desistir.

³ Esta é a pele da verdade original, a simples verdade que repousa sobre um postulado universal: que a natureza gera harmonia universal e beleza.

No site <http://www.hundertwasser.com/epidermis> acessado em março de 2013.

Durante as apresentações da performance, que foram feitas no Rio de Janeiro e em Juiz de Fora, o trabalho foi passando por modificações. A cada performance executada, repensávamos o que havia dado certo, escrevíamos textos sobre o trabalho e antes que a próxima sessão tivesse início, discutíamos sobre possibilidades de mudanças. A performance *Experimento Pele* era um trabalho contínuo, objetivando tornar o processo enxuto, claro e potente. Após cinco apresentações, esse foi o último formato da performance: o trabalho consistia em Ralola, a *performer*, entrar em um quadrado amarelo, que estava marcado no chão com fita adesiva, tirar toda a roupa, toda a pele, carimbar a pele, com o escrito: “Experimento Pele”, vestir-se e sair da cena. Enquanto isso, eu filmava toda ação e a projetava simultaneamente, como uma lente de aumento, para que o público pudesse acompanhar a cena de forma ampliada. Se a performance acontecesse em uma exposição, plotávamos no dia seguinte o texto abaixo, exatamente onde havia estado a projeção de imagens, e deixávamos o quadrado amarelo, os restos de pele e o carimbo como uma instalação:

Percorri o espaço perpassando as pessoas, adentrei o quadrado amarelo. Desabotoei cada botão de uma única peça azul e deixei que desabasse minha primeira pele. Havia findado um ciclo, estava à beira de começar um próximo. Durante longo tempo, tateando com a ponta dos dedos, descasquei do pescoço até os pés, pele e mais pele deixando que caíssem pelo chão. Ao longo deste descolamento um olho-câmera testemunhava bem de perto os movimentos como uma lente de aumento. Um ponto de vista aumentado que o projetor lançava simultaneamente na parede branca. Depois de completamente nua, um nu para além do nu, me abaixei e carimbei todas aquelas cascas que desprenderam-se de mim, deixando um rastro vermelho escriturado em sua leitosa transparência. Levantei, me vesti e deixei o espaço povoada por uma sensação de ar nos poros do corpo. Estava realizado o experimento. 22 de maio de 2012 (RALOLA e TAVARES, 2012)

Figura 6 - *Experimento pele*, Luísa Tavares e Raíssa Ralola, Espaço Mascarenhas em Juiz de Fora, 2011

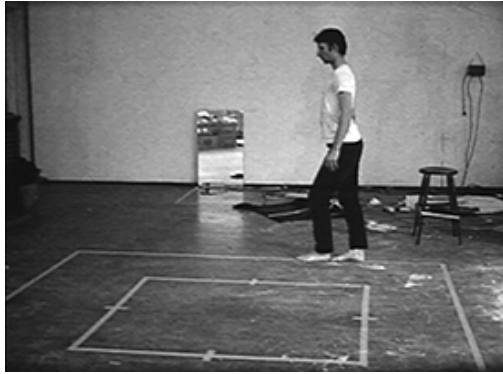


Fonte: TAVARES, 2011.

Quando a *performer* entra em cena, isso se dá visualmente porque ela se localiza dentro de um quadrado amarelo delimitado no chão. Este quadrado amarelo traça um paralelo com o trabalho de Bruce Nauman. Na obra *Andando de maneira exagerada ao redor do perímetro de um quadrado* (1968) “(...) que tinha relação direta com sua escultura. Ao caminhar ao redor do quadrado, ele podia vivenciar em primeira mão o volume e as dimensões de suas obras escultóricas.” (GOLDENBERG, 2006, p.149) Diferente do que ocorre no *Experimento Pele*, Nauman utiliza a demarcação no chão para delimitar seus percursos, enquanto a *performer* permanece a maior parte da performance sem se mover pelo quadrado. Ela está todo o tempo parada, retirando a pele. O quadrado neste caso demarca o lugar do público e da *performer*. A fita delimita esses dois espaços, trazendo até uma segurança para a *performer* que informa através do adesivo no chão o lugar de cada um dentro do trabalho. Nas duas obras, a mobilidade da estrutura utilizada (as fitas adesivas colocadas no chão), deixa claro que a performance pode acontecer em qualquer lugar. Quem cria o espaço para a atuação é o *performer*. A atuação instaura outro tempo, o tempo da performance, que desloca a

realidade vigente até então naquele lugar para outro plano, operado pela lógica das ações propostas na performance.

Figura 7 - *Andando de maneira exagerada ao redor de um perímetro de quadrado*, Bruce Nauman, 1968



Fonte:

http://www.thegalleriesatmoore.org/uploads/media/The_Long_Now_SCHEDULE.html.

Acesso em: mar 2013.

Após adentrar ao quadrado, a *performer* se despe e fica nua. O corpo nu dela é o corpo de todos nós. Ela compartilha com o público a naturalidade de estar nua. Quando a *performer* se despe, é fácil notar que há algo de estranho em sua pele, ela já está em um estágio de descolamento, é necessário tirar essa camada para que o movimento natural das coisas se alinhe, é como arrancar um dente de leite quando está mole, arrancar a casca de uma ferida. Ainda que esse processo retirada da pele seja fantasioso, podemos ver refletido nele pequenos rituais cotidianos que fazem parte dos ciclos da vida. Com as palavras da Ralola, percebemos a simplicidade desse ato: “Fiquei contente com todo acontecimento, com a cena que foi muito forte, mas não no sentido dramático, porque não havia drama algum, apenas uma ação simples, sutil e nua, sem quase nenhum aparato.” (RALOLA, 2011)

Durante a cena, eu perseguia os movimentos de descolamento de pele com a câmera em um zoom que quase distorcia a imagem projetada na parede branca. Haveria um *feedback* imediato se não fosse o fato da *performer* não ver essas imagens, nem mesmo interagir com elas. Se ela interage é porque está na cena junto com a

imagem. A câmera e a imagem projetada surgem dentro da obra com a tentativa de produzir algo capaz de propiciar ao público a visão da pele de forma aumentada, como uma lente de aumento. Os objetivos da lente de aumento no trabalho podem ser percebidos através desse trecho escrito por Rosane Preciosa:

Olhar bem de perto, de preferência com uma poderosa lente de aumento, o rosto, seus poros dilatados, e neles enxergar respiradouros, tubulações trocando ar com o exterior, correndo o risco de nem sempre cair numa corrente de bons ventos, os de maior propulsão, ventos furiosos, vitais, desses que destelham casas expondo a público nossos esconderijos, tocas em que nos amontoamos crédulos de que podemos barrar as adversidades. (PRECIOSA, 2010, p.64)

Ao final da retirada da pele, a *performer* se abaixa e começa a carimbar os restos de pele com as palavras “Experimento Pele”. A carimbagem da pele é associada à tatuagem: “Assim, o fato de ser a pele humana a superfície da tatuagem, muito revela sobre seu significado, especialmente porque a marca invade o suporte, perfura-o, colorindo-o em permanência.” (SANTOS, 2011, p.46). A tatuagem gera uma marca definitiva, adicionando à pele mais uma camada de significados, relações, e determinações. Por que carimbar uma pele que já está solta no chão, que já não pertence mais ao corpo? As peles retiradas são marcadas para sabermos que elas passaram por um processo, para nos lembrarmos que houve um experimento com a pele. Porque a pele solta pode ser marcada, já que não haverá mais experiências com ela, já pode ser catalogada e registrada, para que as outras, que ainda são o limite material do corpo, possam transbordar suas possibilidades de atuação.

A instalação final, com o texto já mencionado, coloca as palavras e os restos da cena como demarcações de que um acontecimento se passou. Sem fotos ou vídeos, o espectador se torna atuante uma vez que tem de juntar todos os elementos dispostos para reconstruir a cena em seu imaginário. Agora, a cena é dele.

Todo o processo proposto para a pele, e atravessando outras camadas da superfície, como as roupas, levaram meus estudos a tatear campos que antes eu não havia pensado. Trocar de pele para cada situação, usar uma roupa a cada momento do dia, tendo como referência o contexto e o entorno, trouxeram o campo da camuflagem para a pesquisa.

1.5 Camuflagem

“si se quiere saber algo de él no se debe profundizar mucho porque todo está en la superficie”⁴ (BAIGES, 2007, p.65) A camuflagem tornou-se um conceito para o debate da arte contemporânea. Ela é um modo de se relacionar com o meio e, ainda que pensada como uma estratégia de guerra para o confronto, permite uma fusão com o entorno, enquanto busca um corpo que entre em contato de modo mais visceral com a sua volta.

A camuflagem que é discutida hoje em livros de arte e arquitetura, por autores como Roy R. Behrens (2002), Neil Leach (2006) e Maite Mendez Baiges (2007), se refere, sobretudo, a uma expansão dos conceitos de camuflagem militar e de camuflagem biológica e sua conexão com o campo da arte e da arquitetura, até seu uso tanto em questões psíquicas, quanto na antropologia urbana. Os três autores defendem que, a situação em que se configura o mundo, com sua intensa mobilidade, onde o indivíduo é nômade, buscando por reafirmações de identidades individuais e coletivas, incentiva a camuflagem como o elemento que realça a relação com o entorno. A camuflagem está entre o verdadeiro e o falso, o claro e o escuro, o encobrimento e a revelação. Entre a dúvida da presença e do que se vê, o termo camuflagem está nesse campo incerto e instaura a imprecisão. Por isso, para Baiges: “El camuflaje ha abierto al arte del siglo XX nuevos campos de investigación que las prácticas contemporáneas continúan explorando”⁵. (BAIGES, 2007, p.59) A seguir, ela cita os campos de investigação da arte contemporânea que podem ser elaborados tendo a camuflagem como peça chave:

Ocultamientos, deslizamientos de significados, polisemia, ilusión, verosimilitud, trampas y engaños, verdades que se hacen pasar por mentiras y mentiras que se hacen pasar por verdades, (...) fenómenos que revelan que éstos son los elementos propios de la creación artística desde sus orígenes, aunque sea en el periodo de las vanguardias

⁴ se você quer conhecer algo, não deve se aprofundar muito, pois tudo está na superfície.

⁵ Camuflagem abriu para arte novos campos de pesquisa no século XX que as práticas contemporâneas continuam explorando.

cuando esto, como tantas otras cosas, empieza a convertirse en el argumento mismo de la obra de arte. (BAIGES, 2007, p.45-46)⁶

Em princípio, a camuflagem necessita de três elementos: o camuflado, o transeunte e entorno. É necessário haver o sujeito que se camufla no entorno e alguém para observar essa relação, ou seja, o sujeito que não vai perceber o outro, caracterizando uma efetiva camuflagem. A camuflagem se torna eficiente justamente quando não é percebida. Vejamos como o camuflado e o transeunte se comportam diante da camuflagem.

O camuflado: a camuflagem que debatemos no trabalho se refere à relação entre o corpo, o espaço e seus processos de troca. A eficiência da empreitada acontece quando o sujeito se sente envolvido e as fronteiras entre ele e o espaço se rompem. A camuflagem é um exercício de pertencer a um entorno.

O transeunte: há algo camuflado diante da paisagem que vislumbramos? Em um jogo de imagens que se entrelaçam, há muito mais que os simples objetos que estão na composição. Há sempre algo nas entrelinhas, algo para ser visto, algo que precisamos desterritorializar, algo que nos possibilite não sermos capturados. As coisas não aparecem como são, estão camufladas, revelá-las pode ser extremamente doloroso, cabe a cada um saber até onde pode desvelar essa suposta realidade.

1.5.1 Breve Introdução à camuflagem

A palavra *camoufler* tem origem na França. Até o final do século XIX, a camuflagem era utilizada para fazer referência ao ato de se maquiar para as encenações teatrais e, como uma gíria, empregada quando alguém queria enganar ou se disfarçar com um propósito ilícito. O termo camuflagem se tornou bastante popular na Primeira Guerra Mundial. Isso ocorreu devido aos revolucionários estudos de camuflagem que foram desenvolvidos durante o conflito, com o intuito de criar

⁶ Ocultações, deslizamentos de significado, polissemia, ilusão, verossimilhança, logros e enganos, verdades que se fazem passar por mentiras e mentiras que se fazem passar por verdades, (...) fenômenos que revelam que esses são os elementos próprios da criação artística desde suas origens, ainda que seja no período das vanguardas, quando, assim como tantas outras coisas, este processo começa a se transformar no próprio argumento da obra de arte.

uniformes, capas, objetos e padronagens, que facilitavam a dissimulação dos soldados diante de seus inimigos. Camuflagem passou a significar o ato de esconder qualquer coisa do seu oponente. Essa nova estratégia de guerra parecia pouco nobre para os soldados do século XIX. “A un viejo soldado, la idea de esconderse de su enemigo y el uso del engaño le parecerá seguramente repulsiva. Le puede parecer poco valiente o una jugada sucia.”⁷ (BAIGES, 2007, p. 25)

Foram duas correntes de estudos distintas que deram origem à essa nova disciplina: a camuflagem militar. Primeiro, no final do século XIX acentuaram-se os estudos em relação à mimese observada na natureza, onde os animais utilizam atributos com forte apelo visual para parecerem algo que de fato não são, e assim, poderem tirar proveito disto nas relações com outros animais.

A segunda corrente foi a arte moderna, principalmente o cubismo e os estudos sobre a *Gestalt*. Quem estava nos estúdios de camuflagem durante a guerra eram os artistas plásticos da época. Se era necessário pintar tanques de guerra e navios, fazer protótipos de animais e criar estampas, eram eles que eram chamados. Considerando ainda que essa incumbência se apresentava como uma possibilidade para os artistas se absterem dos campos de batalha. A camuflagem militar e sua popularização surgiram a partir do encontro entre os estrategistas de guerra e os homens das artes.

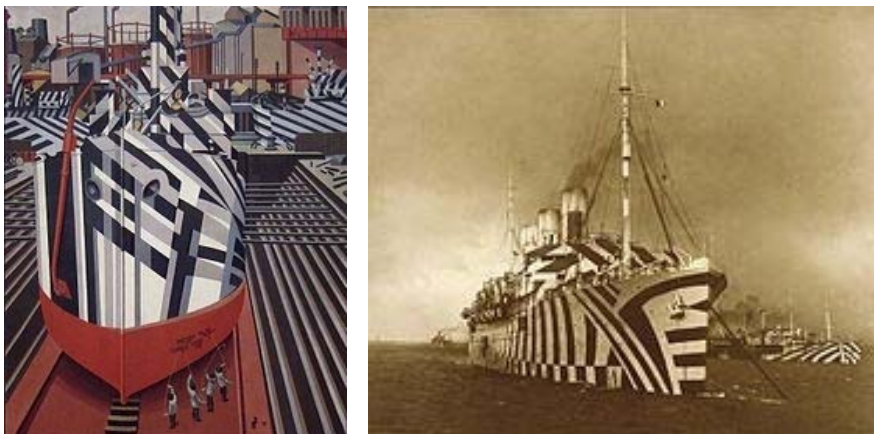
As duas primeiras décadas do século XX foram revolucionárias no campo da arte visual e definitivas para a camuflagem militar. No final do século XIX, os pintores impressionistas já apontavam para uma dinâmica da camuflagem, cuja intenção não era pintar objetos como algo fixo e invariável, porém elementos cuja aparência pudesse variar de acordo com as condições de observação. Alguns anos mais tarde, o tema da pintura se torna a própria pintura em si e uma das questões a serem trabalhadas era o rompimento com a perspectiva clássica e a busca pela tridimensionalidade. O movimento cubista estava interessado em expandir as possibilidades de representação do tridimensional no plano bidimensional da tela. Braque e Picasso, os fundadores, pretendiam ampliar a capacidade sensorial, como se o sujeito fosse capaz de ver um objeto de todos os ângulos ao mesmo tempo. Na tela, todas as faces do objeto eram colocadas no mesmo plano e havia a geometrização dos elementos, criando um efeito

⁷ Para um velho soldado, a idéia de se esconder de seu inimigo e do uso de engano certamente parece repulsivo. Pode parecer um jogo não corajoso ou uma jogada suja.

difuso que fazia com que figura e fundo se misturassem. Deste modo, o objeto perdia seus limites determinados e se diluía no espaço pictórico. Os estudos da *Gestalt* reforçavam a compreensão de que a soma das partes não formam o todo e que a percepção da figura é cambiável conforme o fundo proposto. Esse método de fragmentação do objeto aliado aos novos estudos de percepção foram utilizados amplamente nas padronagens dos tanques, navios e uniformes de guerra. Inicialmente, as formas fragmentadas eram geométricas. Posteriormente, evoluíram para formas de ameba, com contornos orgânicos e irregulares. O objeto é todo revestido dessa estampa a fim de perder seus limites, suas bordas, e se torna algo difuso com o meio, imperceptível ao inimigo.

Figura 8 - *Dazzle-ships in Drydock at Liverpool*, Edward Wadsworth, 1919

Figura 9 - A tropa de navios da *HMS Empress of Russia* na Primeira Guerra Mundial



Fonte: <http://www.monograffi.com/magic1.htm>. Acesso em: mar 2013.

Fonte: <http://culturenova.com/Razzle-Dazzle>. Acesso em: mar 2013.

A técnica utilizada no cubismo foi usada na camuflagem militar porque repartia o objeto de tal forma que era difícil reconhecer do que se tratava. Os estrategistas de guerra queriam exatamente isso, eliminar os contornos das ferramentas de guerra para tornar complicada a visualização pelo oponente.

Com o fortalecimento do termo na área militar, a palavra camuflagem desloca-se para a biologia, fazendo um paralelo com um termo já difundido na área: a mimese. A partir desse momento, os biólogos vão definir mimese como a função de um animal

imitar outro animal, a fim de iludir algum predador ou alguma presa; e camuflagem como a função de se tornar parte do ambiente e parecer com algo inanimado para não ser visto por determinado predador ou para surpreender a presa. Nas duas situações, estamos falando de predadores e presas visualmente orientados.

Com os avanços dos estudos sobre a flora e na fauna, como, por exemplo, a pesquisa de Sylvester D. Judd (1899) sobre a eficiência das cores e das formas dos insetos para a proteção aos ataques dos pássaros, pode-se notar que muitos animais que pareciam se camuflar com o ambiente a fim de se proteger de predadores visualmente orientados, na verdade, tinham como seus maiores predadores animais que não têm uma capacidade ótica avançada e rastreiam as presas através de outros mecanismos sensoriais, como o olfato e a audição. O gafanhoto, que aos olhos dos homens muitas vezes passa despercebido devido a sua camuflagem, é o alimento principal de muitos pássaros.

Roger Caillois (2003) repensa as relações entre o organismo e seu ambiente a partir da observação da camuflagem dos insetos. Baseado na teoria de Felix Le Dantec em *Lamarkien set Darwiens* (LE DANTES *apud* CAILLOIS, 2003), a camuflagem não servia apenas como mecanismo de defesa ou ataque para animais visualmente orientados. A teoria consistia na hipótese de que havia na cutânea desses animais um tipo de organismo que era capaz de simular as imperfeições do solo no qual o animal repousava. Este organismo desapareceu com o passar do tempo, mas suas características morfológicas persistiram. Os animais passaram a possuir formas, cores e texturas muito parecidas aos habitats em que estavam inseridos. Le Dantec comparou esta capacidade dos animais em se tornarem morfológicamente iguais ao seu entorno ao ato de tirar uma fotografia em terceira dimensão, onde o suporte é o próprio animal que “tirou a foto”, criando uma escultura fotográfica. Caillois não conseguia acreditar que tão sofisticado mecanismo não tivesse outros fins, diferentes de esconder do predador ou atacar uma presa.

Outro ponto que ressalta que a camuflagem não é apenas um mecanismo visual é a camuflagem química. Por exemplo, de acordo com esse processo, o *guayaquila xiphias* (parente dos pulgões) produz um determinado tipo de excreção semelhante à barreira química das folhas. As formigas estão acostumadas a comer açúcares

presentes nesta barreira química e insetos em geral. Elas não comem a folha, mas apenas os açúcares que a mesma produz. Quando a formiga come o excremento do *guayaquila xiphias*, ela deduz que aquele inseto é uma planta e não o come. Produzir um excremento semelhante à barreira química das plantas possibilita que os insetos se camuflam de planta, embora difira totalmente no quesito visual.

Figura 10 - Gafanhoto sobre pedras

Figura 11 - Formigas e *guayaquila xiphias* convivendo em harmonia



Fonte: <http://www.pipocadebits.com/2009/08/mais-uma-serie-de-impressionantes.html>

Acesso em: mar 2013.

Fonte: <http://ireceseven.blogspot.com.br/2010/04/quayaquila.html>. Acesso em: mar 2013.

Hoje, com os tecnológicos sistemas de sensor para monitoramento da presença tanto humana, quanto de aviões, tanques ou navios, os cientistas buscam outras técnicas de camuflagem militar diferentes das visuais, como a dos pulgões. Por exemplo, como se camuflar diante de um sensor infravermelho? Utilizado para rastreamento de objetos e emissão de mísseis que é guiado pela diferença de temperatura dos corpos. Ainda em fase de teste, o novo modo de camuflagem será através da modificação da temperatura do objeto. Nesse caso, o tanque de guerra controlará sua temperatura para atingir a temperatura ambiente e se tornar imperceptível diante do sensor infravermelho.

O termo camuflagem também aparece na psicanálise, a camuflagem neurótica é um termo elaborado pelo psicanalista Theodor Reik (REIK *apud* BEHRENS, 2002,

p.145) que desenvolveu uma teoria sobre o modo como os psiconeuróticos disfarçavam os sintomas para que outros não percebessem seu transtorno. Nesta linha, há o texto já citado de Roger Caillois: *Mimicry e Legendary Psychasthenia* (2003), onde ele compara o ato de camuflagem dos animais, tanto em relação a outro animal como em relação ao ambiente, ao ato do ser humano se relacionar com o meio. Caillois divide sua teoria em três estágios: disfarce, camuflagem e intimidação. Disfarce é imitar, camuflar é desaparecer e intimidação é parecer ser mais do que se é. O autor considera que esses são instintos muito mais humanos do que de insetos ou qualquer outro animal. O disfarce está ligado a certa fascinação com o outro e pode facilmente ser relacionada com o conceito de moda. Camuflagem opera no desejo que temos em algum momento de nos tornarmos invisíveis, e tanto nas guerras como nos romances, nos revelarmos com um: 'Surpresa!'. A intimidação é expressa por todos os aparelhos que possuímos, como, por exemplo, carros 4x4, que nos fazem parecer bem 'maiores' do que de fato somos. Todos esses estágios podem ocorrer simultaneamente. Um disfarce pode ser para uma camuflagem que prepara o terreno para uma intimidação.

A utilização desses modos comportamentais está dentro do esperado para a conduta do sujeito. Porém, entre o jogo de integração e diferenciação do meio proposto pela camuflagem pode haver momentos de tensão, na qual o sujeito se perde diante dessa dinâmica e apresenta a psicastenia.

Término empleado por el neurólogo francés Pierre Janet (1859-1947) con el que designaba a un tipo de neurosis caracterizado por indecisión Del espíritu, con tendencia a las aprensiones instintivas e irrazonadas, que conduce a las diversas fobias, obsesiones, impulsiones, sensaciones de incapacidad y de ansiedad y locura de duda.⁸

O termo camuflagem se expandiu por diversas áreas. Sua difusão é fruto de um processo de militarização da sociedade comum que vem aumentando progressivamente desde o século XVIII. Outro fator que também impulsiona essa expansão é a industrialização. As mochilas, botas e a Internet são exemplos de

⁸ Termo usado pelo neurologista francês Pierre Janet (1859-1947) para designar um tipo de neurose caracterizada por indecisão do espírito, com tendências às apreensões instintivas e irracionais, levando a várias fobias, obsessões, impulsos, sentimento de fracasso, ansiedade e loucura da dúvida.

No site <http://www.diccionariomedico.net/diccionario-terminos/Diccionario-terminos-2/P/Psicastenia-2112/>, Acesso em: mar 2012

elementos que surgiram nos espaços militares. A militarização também presente nas normas comportamentais, como demonstra Foucault, cujos estudos já foram mencionados nesta dissertação, o corpo disciplinado segue a lógica militar impondo ao sujeito comum uma vida baseada em estratégias de guerra. O termo camuflagem sai dos meios militares para se tornar um termo corriqueiro na sociedade comum. Segundo a leitura Deleuze, em meados do século XVII, Espinoza já aponta para uma sociedade baseada nos conceitos de obediência e desobediência, parte da lógica das instituições militares. “Em todas as sociedades”, mostrará Espinoza, “trata-se de obedecer e nada mais; por isso, a noção de falta, de mérito e demérito, de bem e de mal, são exclusivamente sociais e referem-se à obediência e à desobediência.” (DELEUZE, 1970, p.10)

A guerra também aparece com enorme entusiasmo nos movimentos artísticos como forma de rebeldia diante de situações de não concordância.

“Arte Povera. Note per una guerrilla”; en concreto, a esa idea de hacer de una tendencia artística una “guerrilla”, y del artista, en lugar de un explotado, “un guerrillero que quiere elegir el lugar de combate, poseer las ventajas de la movilidad, sorprender y golpear al enemigo.”⁹ (CELANT *apud* BAIGES, 2007, p.78)

Para essa dissertação proponho uma ressignificação do termo camuflagem para a arte contemporânea. De acordo com minhas pesquisas, a camuflagem possui dois significados marcantes entre aquele que a vê e aquele que a experimenta.

Primeiro: conjunto de estratégias para se relacionar com o entorno através de um viés estético que possibilita uma imersão com o meio. Ou seja, sujeito que confrontado com o ambiente, se torna o próprio ambiente.

Segundo: estamos diante de uma realidade que gera desconfiança, uma vez que se encobrem aspectos fundamentais que deveriam ser de conhecimento de todos. Estamos sempre tentando ler as entrelinhas do que nos é dado, não queremos ser passados para trás. Por isso, a camuflagem se faz tão presente, é como se houvesse coisas que estão diante de nossos olhos, mas não conseguimos ver porque estão

⁹ “Arte Povera. Notas de uma guerrilha”, especificamente, essa ideia de tornar uma tendência artística uma ‘guerrilha’ e, do artista, em vez de um explorador, ‘um guerrilheiro’ que quer escolher o local do combate, possui vantagens de mobilidade, que surpreende e acerta o inimigo.

engendradas de maneira tão coesa com o meio que se torna difícil percebê-las. A camuflagem joga no limite entre o que está escondido e o que está revelado. E ainda que fosse revelada a realidade, não o seria de fato, uma vez que esta é sempre uma construção pessoal. Cabe à arte procurar caminhos para alargar esses preceitos instituídos de realidade e revelar através do reinventar estético outras formas de perceber as ordens vigentes, além de meios para desconstruí-las.

1.5.2 A camuflagem, modos de uso

“Não há nada que o homem mais tema do que o contato com o desconhecido. Ele quer ver aquilo que o está tocando, quer ser capaz de conhecê-lo, ao menos de classificá-lo. Por toda parte o homem evita contato com o que lhe é estranho.” (CANETTI, 1995, p.13) Cada vez que nos confrontamos com uma situação, nos tornamos aquilo que aquela situação nos exige, ou seja, por sermos sujeitos relacionais, somos o que vivenciamos. A camuflagem é capaz de reforçar essa característica humana através do viés estético.

1.5.2.1 O múltiplo

A existência de Zelig é uma não existência. Destituído de personalidade, sua humanidade está perdida na mistura da vida. Ele se senta sozinho olhando para o nada. Uma cifra. Uma não pessoa, uma aberração de show. Ele, que só queria se adaptar, ser aceito, passar despercebido pelos inimigos e ser amado, nem se adapta e nem é aceito. (ALLEN, 1983)

Zelig é um personagem do Woody Allen que quando entra em contato com alguém, se torna igual a essa pessoa. Se estiver ao lado de um chinês, adquire as características de um chinês, se estiver ao lado de um negro, se transforma em um autêntico negro. Ele é o próprio camaleão e sua máquina fotográfica 3D de Le Dantec,

uma esponja capaz de assimilar o mundo a sua volta. Essa aptidão poderia ser uma grande vantagem para Zelig, uma perfeita estratégia de pertencimento para que sempre fosse aceito, em qualquer grupo, em qualquer lugar, mas, como veremos adiante, não é.

As estratégias de pertencimento são mecanismos simbólicos que adotamos com o intuito de fazer parte de determinado cenário cultural. O desejo do pertencimento, para além das vantagens que pode suscitar, é um anseio afetivo do sujeito. Temos uma compulsão pelo íntimo, e quando não há nada de similar, nos conformamos com o estranho e aprendemos a conviver com o mesmo. O desconhecido não dura para sempre. Se antes a tecnologia parecia algo assombroso, hoje parece que não se concebe viver sem ela. Somos sujeitos altamente adaptáveis e desejamos nos “sentir em casa” em qualquer ambiente. Enquanto a memória ainda opera lembranças da casa que foi deixada para trás, o sujeito começa a criar táticas de adaptação com o novo lar. Começa a construir as lembranças da nova casa, do visual, do odor e dos ruídos. O pertencimento nos dá um modelo de identificação com espaços que tenta suprir o aumento da cultura nômade na existência contemporânea. Antes, as instituições normativas eram capazes de estabelecer como cada espécie, sujeito e assunto se inscreviam no mundo. Hoje, com os campos expandidos, é difícil demarcar as fronteiras entre os grupos. Cabe ao sujeito criar e estabelecer essas relações.

(...) no mundo da supermodernidade, sempre se está e nunca se está “em casa”: as zonas fronteiriças ou os “limites” de que ele fala nunca mais introduzem a mundos totalmente estrangeiros. (AUGÉ, 1994, p.98)

No filme do diretor norte-americano, a habilidade de Zelig de transformação o converte em uma verdadeira aberração. Não existe mais Zelig. Existem apenas os outros. Porém, mais do que um problema para o personagem, isso é um problema para a sociedade que o cerca. Ora, as pessoas o veem como um golpista, que está sempre mudando de disfarce para aplicar um novo golpe e não ser reconhecido, para casar-se com diversas mulheres e desaparecer, ora a mídia o idolatra como herói, o que faz com que adquira fama internacional e se torne uma figura importante de seu tempo, uma

atração de circo. A polícia o persegue e quando finalmente o personagem é capturado e sua aptidão percebida, surge o interesse científico em Zelig. Entretanto, ele se mostra como uma ameaça para o modelo social estabelecido, onde cada indivíduo possui uma carteira de identificação, um número, uma foto e uma digital. A sociedade de controle, não tem espaço para pessoas como ele.

O personagem principal não consegue compreender de fato quem é. Ele não consegue identificar suas próprias características, já que uma vez em contato com o outro, ele se torna igual ao outro. O processo de mimese é fundamental e vital quando acompanhado do reforço da própria personalidade. Após a fase da similaridade, o sujeito deve encontrar as diferenças com o outro, para, a partir desse embate, construir suas particularidades.

Figura 12 - Fotogramas do filme *Zelig*, Woody Allen, 1983



Fonte: <http://cinegnose.blogspot.com.br/2011/11/woody-allen-conseguiu-transformar-o-seu.html> Acesso em: mar 2013.

Zelig, então destituído de identidade, se vê obrigado a ficar sozinho para adquirir a capacidade de estabelecer sua individualidade. Quando isso finalmente ocorre, ele se torna um ser totalmente agressivo ao ouvir a opinião das outras pessoas. Zelig joga nos dois polos, ele não concebe equilibrar as potências entre similaridade e diferença. Em certo momento, ele se torna igual e, em outro, completamente diferente.

(...) pois a lógica da camuflagem está precisamente no *perder-se* provisoriamente no outro, e isso como um modo eventual de preservação da individualidade. É aqui que a camuflagem encontra uma forma de *entrega*, no tornar-se um pelo outro, e de *superação*, ao diferenciar-se o eu do outro (BARROS, 2008, p.49).

O filme é um pseudodocumentário, ou seja, uma ficção filmada nos moldes de um documentário clássico. Woody Allen induz o espectador a refletir sobre os modos como as coisas se apresentam: como é possível construir um documentário falso? Inevitavelmente surge a interrogação em relação aos “verdadeiros” documentários. Será que são verossímeis ou apenas uma simulação da veracidade dos fatos? Uma das genialidades dessa obra é o suporte e o conteúdo tratarem do mesmo assunto. Assim como na história, o personagem principal aparenta ser sempre algo que não é, seja quando parece ser chinês, negro ou mongol, embora não seja nada disso. O filme segue a mesma linha, parece ser um documentário, utilizando diversos recursos comuns do gênero, como entrevistas e narração, embora seja uma obra de ficção.

Para Baiges o artista contemporâneo é um Zelig, que joga com as questões da personalidade e das características de um sujeito como algo instável e em constante transformação.

No es el artista contemporáneo un enmascarado? Cuántos de los artistas del siglo XX no han jugado a disfrazarse, a mistificar el propio pasado, a sembrar la confusión acerca de sus orígenes, actividades, propósitos e formación? Se diría que es condición del artista camuflar-se: Dalí e Warhol, pasando por el ‘discreto’ e imperturbable Marcel Duchamp, agazapado, con su ‘sonrisa budista’, tras sus supuestas inactividad e indiferencia, o Beuys, que ‘empieza con artista y termina como trabajador social’. Algunos de ellos sabían, como también revela el psicoanálisis, que no hay mejor forma de esconder algo que poner lo bien a la vista¹⁰. (BAIGES, 2007, p.58)

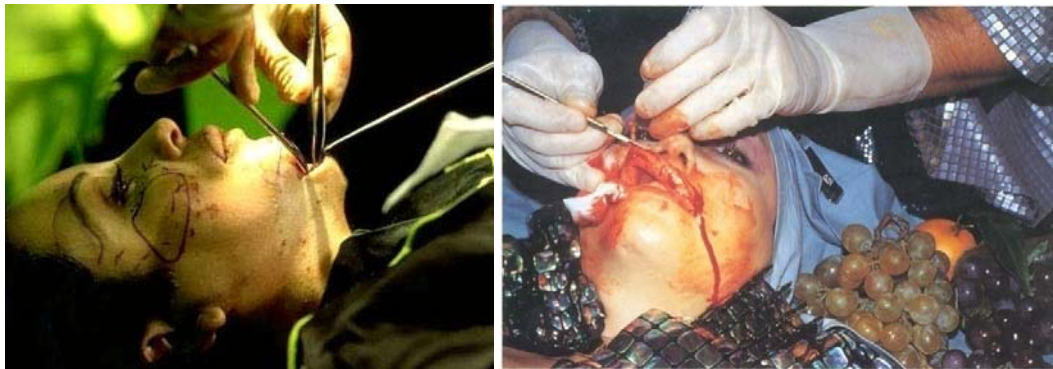
A francesa Orlan talvez seja um dos exemplos mais marcantes de uma artista interessada em se passar por outras pessoas ou experimentar novas faces. Ela já alterou diversas vezes seu rosto por meio de intervenções cirúrgicas. Orlan utiliza seu corpo como suporte para essas operações e transforma as cirurgias em performance. Orlan não é seu nome verdadeiro, mas um pseudônimo artístico. Ao seguir uma linha de culto à personalidade do artista, ela se transforma em massa para a escultura

¹⁰ Não é o artista contemporâneo mascarado? Quantos artistas do século XX se disfarçaram para mistificar o próprio passado, para semear a confusão sobre as suas origens, atividades e propósitos de formação? Parece que a camuflagem é uma condição do artista: Dali e Warhol, passando pelo "discreto" e imperturbável Marcel Duchamp, escondido, com seu "sorriso budista", por trás de sua suspeita inatividade e indiferença, ou Beuys, que "começa com o artista e termina como um trabalhador social". Alguns deles sabiam, como a psicanálise também revela, que a melhor maneira de esconder algo é colocá-lo à vista.

plástica, ora se tornando a mulher mais bela, a partir de fragmentos de diversas obras clássicas, ora se tornando a mulher mais feia do mundo. Seu trabalho questiona o ideal de beleza feminino. À medida que corre um grande risco, já que as operações são reais e acontecem com a artista acordada, Orlan vai se tornando outros, acumulando um grande número de referências, de questões, trocando de identidade. Ela é a própria obra em mutação. Mas não importa quem de fato será essa mulher. A artista coloca seu próprio corpo à disposição da interrogação sobre o fato de sermos uma inerente realidade ou uma falsidade fabricada.

Figura 13 - *Omniprésence*, Orlan, 1993

Figura 14 - *A Mouth for Grapes*, Orlan, 1990



Fonte: <http://janelfeliz.wordpress.com/2011/06/06/orlan%E2%80%99s-omnipresence-by-janel-feliz-martir/> Acesso em: mar. 2013.

Fonte:

<http://ffffound.com/image/4feb97356f0a4e3cc17230162f848ec178a7dcd9?c=2655298>

Acesso em: mar 2013.

1.5.2.2 O invisível

Pasar desapercibido se ha convertido en una utopía en un mundo en el que, a nuestro pesar, dejamos demasiadas trazas de nuestro itinerarios y recorridos por la realidad y el deseo: es difícil borrar los datos de nuestra ficha de consumidores, tan anhelada por el sistema de producción. Huellas en internet, en el correo electrónico, rastros de la tarjeta

de crédito, del D.N.I., disparan el sueño de poseer una identidad múltiple y deslocalizada con la que burlar la vigilancia del Big Brother.¹¹ (BAIGES, 2007, p.99)

Como menciona Baiges, vivemos em um momento excessivo de demarcações dos nossos rumos e trajetórias. São câmeras espalhadas por todas as cidades abrangendo espaços públicos e privados. Nossos celulares possuem GPS, o que permite uma fácil localização em qualquer lugar do planeta que nos encontremos, além dos nossos amigos que insistem em tirar fotos nossas, nas mais variadas situações, e disponibilizá-las nas redes sociais, ao alcance de todos. Sem esquecer nossos cartões de crédito, que mapeiam todas as nossas compras e nossas escolhas.

A camuflagem aparece então como uma ferramenta para que não destoemos, para permanecermos invisíveis na aparente homogeneização progressiva que hoje permeia a realidade contemporânea e, assim, nos protegemos dos mecanismos de rastreamento. Para Leach é possível fazer parte das massas sem participar efetivamente delas, somente como mecanismo de defesa.

(...) the way to resist the gaze of Big Brother is perhaps to invite the gaze of Big Brother – to posit a form of compliance at least on the surface level, and yet underneath to offer a form of resistance. In short, to use the logic of the burqa or the trojan horse.¹² (LEACH, 2005, p.93)

Porém o que assistimos é uma ânsia de pertencimento do sujeito, da necessidade de fazer parte de determinado grupo. O próprio Leach também considera o que Caillois escreveu sobre psicastenia e a problemática da diluição do ser, pois estava inserido no contexto do fascismo e sua inquietação girava em torno do crescimento desse movimento, com cada vez mais pessoas aderindo àquela massa, perdendo suas peculiaridades para fazer parte do grupo. “How one might understand

¹¹ Passar despercebido tornou-se uma utopia em um mundo em que, para nosso pesar, deixamos muitos vestígios dos nossos itinerários e excursões pela realidade e pelo desejo: é difícil apagar os dados do nosso guia do consumidor, tão desejado pelo sistema produção. Pegadas na Internet, e-mail, vestígios do cartão de crédito, a carteira de identidade, elementos que nos separam do sonho de possuir uma identidade múltipla e deslocalizada, capaz de fugir da vigilância do Big Brother.

¹² (...) A forma de resistir ao olhar do Big Brother é, talvez, convidar o olhar do Big Brother - postular uma espécie de cumprimento ao menos superficial, e por baixo oferecer uma forma de resistência. Em suma, usar a lógica da burca ou do cavalo de Tróia.

the growth of fascism in psychoanalytic terms as the desire to reinforce the ego identification with a larger body".¹³ (LEACH, 2006, p.254)

Regimes ultra normativos produzem a ilusão da similaridade e reforçam o sentimento de que pertencemos a um grande corpo e que temos objetivos comuns aos outros membros do grupo. Retomando o personagem Zelig, em determinado momento da trama ele foge e não é mais visto. Porém, após certo tempo, o reconhecem em uma conferência do Partido Nazista. Como o personagem desejava imergir nas massas, no anonimato, o nazismo oferece a Zelig esse tipo de oportunidade para que pudesse se tornar anônimo.

Para Canetti, unir-se a um vasto grupo, uma massa, como ele intitula, é uma das formas de se sentir confortável e seguro, é se tornar um só corpo com a multidão.

Somente na massa é possível ao homem libertar-se do temor do contato. Tem-se aí uma situação na qual esse temor transforma-se no seu oposto. E é da massa densa que se precisa para tanto, aquela na qual um corpo comprime-se contra outro, densa inclusive em sua constituição psíquica, de modo que atentamos para quem é que nos "comprime". (...) Quem quer que nos comprime é igual a nós. Sentimo-lo como sentimos a nós mesmos. Subitamente, tudo se passa como que no interior de um único corpo. (CANETTI, 1995, p.14)

Baruch Espinoza, no século XVII, já se perguntava sobre como o sujeito se comporta diante das massas e como é possível preservar as particularidades estando diante desse conjunto: "é possível fazer da multidão uma coletividade de homens livres, em vez de um conjunto de escravos?" (ESPINOZA *apud* DELEUZE, 1970, p.20) Como fazer parte de um grupo sem perder suas peculiaridades? É importante notarmos como nossa percepção é alterada se estamos em uma condição individualizada ou se estamos em grupo.

Sabemos que as coisas e as pessoas são sempre forçadas, obrigadas a se esconder quando começam. E não poderia deixar de ser diferente. Elas surgem num conjunto que ainda não as comportava e devem pôr em evidência os caracteres comuns que conservam com esse conjunto para não serem rejeitadas. (DELEUZE, 1983, p.11)

¹³ Pode-se entender o crescimento do fascismo em termos psicanalíticos como o desejo de reforçar a identificação do ego com um corpo maior.

Henri Bergson sofre do problema de estar à frente do seu tempo. No trecho acima, escrito por Deleuze, o autor francês descreve os motivos porque o filósofo, no começo de sua trajetória, teria deixado de abordar algum assunto que já dominava. Apinhado da vontade de pertencer, Bergson é forçado a apagar uma porção de sua individualidade a fim de fazer parte de determinado grupo. Para ser aceito no ciclo intelectual da época era necessário que suas ideias fossem ao encontro com os integrantes do grupo, e não divergentes. Qual o problema de deixar de lado algumas opiniões para ser aceito em uma atmosfera almejada?

Now my art is a cultural, it represents the diminishing humanity in today's society. It is about not to fitting in to modern society¹⁴.

Liu Bolin é um artista chinês que ganhou notoriedade internacional, a partir de 2006 pelos seus trabalhos de desaparecimento no espaço intitulados *Hiding in the City*. O artista trabalha com conceitos muito próximos ao da camuflagem militar. A obra consiste em fotos nas quais o artista rompe com a relação figura e fundo, no caso, seu corpo e o fundo, tornando-se parte do local e se ocultando também. Durante o processo, Liu Bolin escolhe uma paisagem na cidade chinesa e posa para a foto. Seus assistentes pintam em sua roupa e seu rosto exatamente o cenário que ele esconde com seu corpo. O artista inscreve em seu corpo a paisagem. Metamorfoseado de entorno, ele se perde.

Ainda que no campo visual, a camuflagem de Liu Bolin seja perfeita, a grande força do trabalho na perspectiva que estou construindo é o conceito de diminuição do ser humano na sociedade atual. Quando o artista teve seu ateliê fechado em 2005 pelo governo chinês, sua resposta ao ocorrido foi sumir. As fotos do artista remetem à diluição sem fim do indivíduo na contemporaneidade que vai sumindo até desaparecer no espaço e isso ocorre através de estratégias como a do governo chinês de fechar ateliês. Uma vez que “It is precisely through art, (...), that we might find our place in the world.”¹⁵ (LEACH, 2006, p.35)

¹⁴ Agora, a minha arte é cultural, que representa a diminuição da humanidade na sociedade de hoje. Trata-se de não caber dentro da sociedade moderna.

Palavras do artista Liu Bolin segundo a reportagem do site <http://aeiou.expresso.pt/liu-bolin-quando-o-artista-e-a-propria-tela=f630270>, acessado em março de 2012.

¹⁵ É precisamente através da arte, (...) que podemos encontrar o nosso lugar no mundo.

Figura 15 *Hiding in the City No. 98 - Info Port*, Liu Bolin, 2011

Figura 16 *Hiding in the City No. 86*, Liu Bolin, 2009



Fonte: http://www.ekfineart.com/artist/Liu_Bolin/works/#!3892. Acesso em: mar 2013.

Fonte: http://www.ekfineart.com/artist/Liu_Bolin/works/#!3130. Acesso em: mar 2013.

1.5.2.3 A paisagem

Inúmeros são os trabalhos plásticos, que antes de terem uma proposta política como a de Bolin contra o forte sistema repressor chinês, também buscam uma integração com o meio. Ou seja, buscam uma relação de inseparabilidade do corpo com o entorno que o cerca. Uma integração que aproxima a idéia de que todos somos um só corpo.

Ainda que tenhamos passado o capítulo confrontando o corpo com o mundo externo, ele é inseparável de seu meio. A “abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade.” (GUATTARI, 1992, p.153)

Em seu livro sobre o poder das massas, Canetti marca como alguns fenômenos da natureza podem ser sentidos como massa, mesmo não sendo compostos por seres humanos, ele os intitula de símbolos de massa. Estes seriam o fogo, a chuva, o rio, o mar, a floresta, a areia, entre outros. A afinidade que podemos traçar com um corpo maior que o nosso, independe de sua natureza. “Cada um desses fenômenos abriga

em si qualidades deveras essenciais da massa. Embora não se constituam de seres humanos, eles lembram a massa, representando-a simbolicamente no mito e no sonho, no discurso e na canção.” (CANETTI, 1995, p.74)

As paisagens de imensidão: o céu, o mar, o escuro, o deserto, são todos espaços tentadores. Suas forças são ativas e sua imensidão devastadora. Quando confrontadas com o frágil corpo do sujeito, surge o momento do medo, mas também há a tentação. Tentação de se jogar neste espaço a priori infinito. O corpo consciente de sua fraqueza, uma vez que é finito e tem um tamanho muito pequeno, quer juntar-se a esse espaço tão tentador, quer fazer parte desta grandeza. Ele quer repartir seu ser para estar em todos os lugares. Quer ser grande, presente, infinito e denso. Assimilar-se ao meio é deixar seduzir-se pelo mesmo. É ganhar a força desses espaços e se sentir protegido.

Ou o sujeito joga-se no oceano, vai à deriva boiando no mar, a água desloca seus contornos, rompe suas bordas, ele esquece as fronteiras do corpo, o meio e o sujeito se tornam um só. Canetti compara o mar à massa, como o mar nos gera um sentimento de grandeza e coesão, assim como os aglomerados de homens.

O mar é múltiplo, está em movimento e possui uma densa coesão. Sua multiplicidade são suas ondas, elas a compõem. São incontáveis; quem se encontrar no mar está rodeado de ondas por todos os lados (...) A densa coesão das ondas expressa algo que também os homens, quando reunidos numa massa, sentem muito bem: uma condescendência do indivíduo para com os demais que é como se ele fosse os outros, como se não possuísse mais fronteiras a delimitá-lo; uma dependência, pois, de que não há escapatória e, em decorrência disso, uma sensação de força, um ímpeto que todos os outros juntos lhe conferem. A natureza singular dessa coesão entre os homens é desconhecida: tampouco o mar a explica, mas ele a expressa. (CANETTI, 1995, p.79)

Ou a tentação do espaço escuro que penetra no sujeito o dissolvendo, destruindo as barreiras entre o organismo e seu ambiente. Eugene Minkowski (MINKOWSKI *apud* CAILLOIS, 2003) utilizava o escuro como recurso para análise de psicopatologias como a esquizofrenia e a perda de contato com a realidade. Estar no escuro é como voltar no tempo, não se distinguir da natureza, tudo é o mesmo, perde-se o eu.

Esses são os momentos da diluição, da perda de sentido, da entrega. O mesmo órgão pulsando, não há mais sujeito, ele se dilui no impulso. Deixou que suas fronteiras fossem invadidas, virou uno, virou grande e virou nada também. As características, que diferenciam o sujeito do seu entorno, também se anularam e isso poderá causar uma angústia, talvez haja um momento de crise.

Afundar-se no nada abre um esquecimento aprazível, mas estar consciente de sua existência e, no entanto, saber que não se é mais um ser definido distinto dos outros seres, nem distinto de todos esses devires que nos atravessam, eis o auge indizível do pavor e da agonia. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.17)

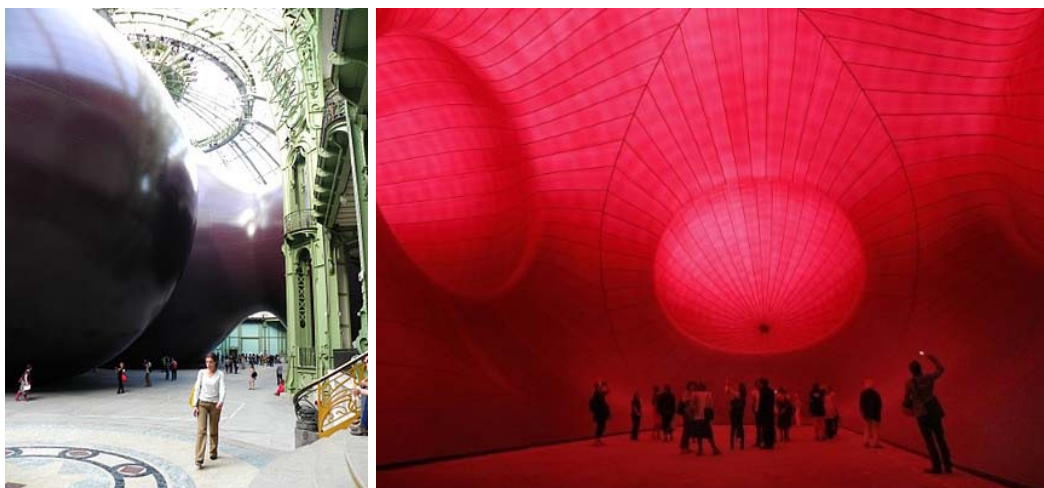
Quando se sai da água, quando a claridade volta, quando se poussa depois de um salto de paraquedas, sente-se novamente o ser restituído. As fronteiras se restabelecem. Os fragmentos voltam a reconstituir um todo. Agora, o sujeito é novamente um, um ínfimo, mas um inteiro. Estes processos de se lançar à imensidão são fundamentais para a reconstituição e a reafirmação da personalidade. O jogo se dá na dialética “perder-se para se encontrar”. Os espaços de diluição fragmentam, destroem, mas também fortalecem o corpo. A distinção do entorno se dá justamente a partir do processo de assimilação. Ou seja, as características se dão e se reforçam após a perda do eu no outro, ele se perde para se encontrar. Porque é no embate com o outro que conseguimos pontuar nossas diferenças. Não pode haver distinção sem conexão, não pode haver conexão sem distinção. A identidade é estruturada pelo processo de se assimilar com o meio e a partir desta assimilação se distinguir.

O ofício do pintor está ligado à essa distinção entre o corpo e o meio. Utilizando a floresta, André Marchand descreve como a produção artística possibilita sua saída desse estágio de submersão no meio. É através da arte que se torna possível restabelecer os contornos e se diferenciar da floresta.

Numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que olhava a floresta. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava, escutando.. Creio que o pintor deve ser traspasado pelo universo, e não querer traspasá-lo... Aguarde ser interiormente submergido, sepultado. Pinto talvez para ressurgir. (MARCHAND *apud* MERLEAU-PONTY, 1984, p.92)

O trabalho de Anish Kapoor, artista britânico nascido na Índia, intitulado *Leviathan*, de 2011, consiste em uma monumental escultura orgânica inflável e penetrável. Essa obra é um *site-specific* para um galpão que data do século XIX, o *Grand Palais*, in Paris. Marc Augé (2004) considera que o início dos não-lugares tenha se dado exatamente com as reflexões de Walter Benjamin (2007) sobre a nova arquitetura de Paris do século XIX. A arquitetura consistia na vasta utilização de estruturas de ferro recobertas de vidro. Os materiais eram empregados na construção de estações de trem, rodoviárias, espaços para exposição e galerias, ou seja, os futuros não-lugares da sociedade contemporânea. Este dado é relevante porque o trabalho de Kapoor enfrenta este espaço, ou seja, nega o não-lugar, a obra desafia o prédio, o ocupa, impedindo que se torne um lugar da negação. Antes mesmo de o espectador entrar no trabalho, coloca-se uma forte tensão: dentro *versus* fora. Uma tensão entre a obra e o prédio, que por ser inflável passa a sensação que pode crescer até estourar ou mesmo romper as paredes do *Grand Palais*. *Leviathan* é um ser marinho fantástico, uma espécie de baleia gigante que segundo o próprio artista é "um monstro condicionado por seu próprio corpo, que conserva regiões esquecidas de nossa consciência" ¹⁶. É como se este corpo, tão expandido, tão grande, tão potente tivesse preso dentro do palácio de vidro.

Figura 17 - *Leviathan*, Anish Kapoor, 2011



¹⁶Palavras do artista segundo a reportagem publicada no site <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/efe/2011/05/11/anish-kapoor-convida-paris-para-explorar-entranhas-de-leviata.jhtm> acessado em maio de 2012.

Fonte: <http://www.phaidon.com/agenda/art/events/2011/may/11/anish-kapoor-unveils-leviathan/> Acesso em: mar 2013.

Em torno dessas questões, o espectador é convidado a entrar no monstro. O espaço interno é vermelho, iluminado pela luz natural que atravessa suas paredes translúcidas. Dentro deste cosmo se dá o perfeito espaço para se dissolver nesta imensidão, o sujeito pode se sentir na placenta ou no estômago, experimentar ser acolhido ou devorado dentro de uma barriga de baleia. Funde-se com o organismo, seus pedaços estão espalhados por todo espaço, ele se perde. Depois, quando se é cuspidor do monstro marinho, o indivíduo se reconfigura por completo e reforça suas próprias fronteiras, se não há embate com ambientes e corpos diluidores e persuasivos, o ser se estagna.

1.5.2.4 A paisagem camuflada

“Everything we see hides another thing, we always want to see what is hidden by what we see.”¹⁷ (MAGRITTE, 1996, p.31)

Até aqui estávamos investigando a camuflagem do ponto de vista de quem se camufla, ou seja, quem interage com o meio. Mas e para quem vê? Como se percebe a camuflagem? Como já mencionado, temos a sensação de estarmos em torno de espaços camuflados. Vivemos em um momento imagético, onde a simples hipótese de que todas as imagens talvez passem por processadores como o *Photoshop* nos leva a considerar de que nada é o que parece.

Segundo Guy Debord (2007) e sua sociedade do espetáculo, as imagens que perpassam os meios de comunicação parecem cada vez mais afastadas dos aspectos da vida. Para ele, essa sociedade se constitui das relações entre as pessoas midiáticas pelas imagens. As decisões que circulam parecem já constituídas para o consumo.

¹⁷ Tudo o que vemos esconde outra coisa, nós queremos sempre ver o que está escondido pelo que vemos.

As imagens que se destacam de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, na qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. A realidade considerada *parcialmente* apresenta-se em sua própria unidade geral como um pseudomundo à parte, objeto de mera contemplação. A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem automatizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo, em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 2007, p. 13)

Dentro do contexto apresentado por Debord, a arte emerge como um dos meios eficazes de desvelar o que está encoberto. Selecionei Rene Magritte como um dos artistas que investigou o modo como a realidade se apresenta para nós, e a interrogou em quase todos os quadros, quando jogou com a ordem vigente das coisas. Indagando se o modo como as coisas se apresentam para nós é único. Será que não há algo camuflado nessa paisagem? O artista quer desvelar a camuflagem que encobre as diferenças, que colocam todos para partilharem da mesma lógica. Utilizando uma pintura extremamente realista e alterando a realidade através de diferentes modos de posicionar os objetos, modificando suas escalas, mudando a locação familiar da cena, o artista criou um realismo fantástico que fez parte do Surrealismo.

O Surrealismo é um movimento das vanguardas europeias do começo do século XX que, muito influenciado pelas ideias de Sigmund Freud, buscava uma arte proveniente dos sonhos, da libertação de um inconsciente majoritariamente reprimido, procurando construir outras leituras da realidade.

Como na camuflagem, Magritte utiliza a técnica de transferência, já que uma coisa é trocada por outra que tenha uma forma similar. O artista enfatiza a fragilidade das convenções. Fazendo-nos indagar sobre a aparência das coisas simples que vemos e evocando o mistério dos fatos e dos objetos corriqueiros que lidamos no dia-a-dia. Mudando as cenas cotidianas, ele desconstrói a visão pragmática do espectador e revela alternativas para o que ele vê. Mostrando que as coisas não são tão fixas e imutáveis quanto parecem.

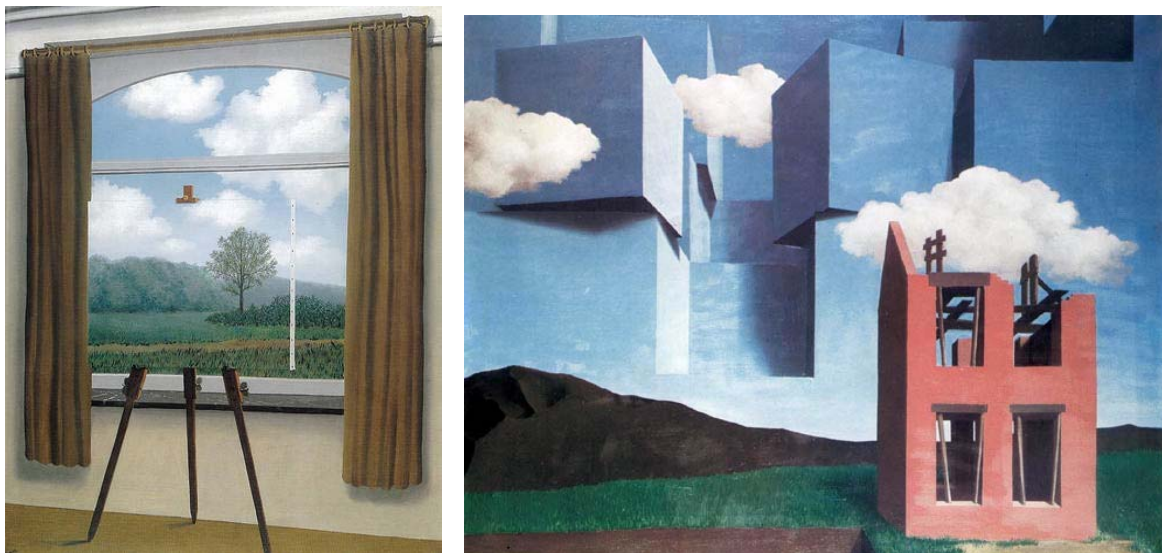
Em *A condição humana*, 1934, o pintor faz algo muito parecido com o que Liu Bordin fará muitos anos depois usando seu corpo. Magritte utiliza a tela para encobrir e revelar a paisagem. Ele sobrepõe o cavalete e a tela à paisagem da janela. O artista encobre a paisagem com o cavalete e a revela na pintura. Porém, mesmo com a pintura do artista, nunca saberemos de fato como era a paisagem. A arte de Magritte interroga

a realidade sobreposta pela tela. A paisagem natural invade o espaço interno da casa através da tela, enquanto esta, que representa a arte e a paisagem construída pelo homem, também invade a natureza. Desse confronto, surgem múltiplos pontos de vista para percebermos o mundo. Quais serão diferenças entre a vista da janela e a pintura do artista?

Magritte inverte a lógica da realidade para questionar suas autenticidades. *Em Universo desmascarado* de 1933, o título nos induz a uma revelação do que seria a lógica real do universo. O que vemos no quadro é um céu de cubos geométricos, enquanto a casa, não sabemos se está em construção, ou em ruínas. A natureza aparece como detentora de uma matemática que é considerada uma construção humana. Os jogos do artista interrogam a coerência a qual o mundo é apresentado, tentando mais do que revelar o que está camuflado, encontrar outros modos de perceber o entorno e até construir novas formas de camuflagem.

Figura 18 - *Condição humana*, Rene Magritte, 1934

Figura 19 - *Universo desmascarado*, Rene Magritte, 1933



Fonte:

http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/Chirico_Ernst_Magritte_Balthus/CEMB_strozzi_10_12.htm Acesso em: mar 2013.

Fonte: <http://www.arch.virginia.edu/arch569/content/lectures/lec-magritte/slides/slide-06.html> Acesso em: mar 2013.

Rumo à cidade

Levados pelo corpo que se camufla, encontramos novos dispositivos para a imersão do sujeito no meio, e acabamos sendo levados a pensar o ambiente camuflado que habitamos. Para tornar mais concreta a discussão do meio, elegi a cidade como o entorno para a prática de jogos com o corpo que suscitam acontecimentos, percepções, desvios e encontros que reverberam outros modos de uso da cidade. No próximo capítulo, a dinâmica entre o corpo e a cidade é investigada como um embate de forças altamente produtivo.

2 CIDADE

Após um capítulo que procurou instigar o corpo, chacoalhá-lo, curioso sobre o que lhe é interno e externo, além de investigar suas formas de ação e interação com o todo, cabe agora trazê-lo para o espaço que me instiga. Este espaço evoca todas as potencialidades do corpo e o põe em perigo, mas, ao mesmo tempo, também o liberta para ser o que quiser. Esse local escolhido, esse espaço de possibilidades, é a cidade. E quando falo em cidade estou me reportando aos espaços públicos de embate com as diferenças e com o que nele se encontrar, uma vez que o elemento surpresa parece-me uma das maiores tentações. Não imagino outro lugar mais caótico e mais acessível que a cidade. O corpo de nossos estudos anteriores cairá nesse local e terá que performar sua atitude diária a fim de procurar uma sobrevivência tão visceral quanto subjetiva.

2.1 Qual a cidade possível?

Como o corpo interage com os espaços urbanos? Como os espaços urbanos atuam sobre o corpo? As cidades além de serem barreiras físicas, atuam em todas as esferas da sensibilidade corporal, rearticulando significações do corpo e do espaço. As urbanidades que se formam a partir daí e as atitudes de interação podem ser uma afronta aos processos de homogeneização, que tornam as cidades cada vez mais similares, fruto de uma intervenção institucional e monetária, entre outros problemas nelas encontrados.

Parto da reflexão de Miwon Kwon (2004) sobre o *site-specific*, e aí estamos tratando de um suporte artístico que emergiu na década de 1960, para compreender como a concepção de lugar foi alterada. Ainda que Kwon esteja discutindo esse modo de construir obras de arte, esta autora nos possibilita pensar sobre o *site* na contemporaneidade. Isso porque o *site-specific* colocou em cheque as questões do *site*, que já vinham sendo discutidas em outras áreas de conhecimento.

O *site-specific* é um conceito que surgiu a partir das práticas contemporâneas de observar e produzir algo para determinado lugar. Nesta perspectiva a obra transforma e incorpora o local onde está sendo executada, estabelecendo uma estreita relação entre a obra e o local, que só existe nas circunstâncias para qual foi feita. A localidade era um ponto central da obra e todas suas características deveriam ser analisadas com a finalidade de produzir um trabalho que tanto se acomodasse espacialmente ao local, como também se adaptasse às relações culturais, sociais e políticas com o público. Estas preocupações socioculturais ultrapassaram os limites que a posição geográfica impunha ao trabalho, ampliando o conceito de *site* e *site-specific* para outras direções.

As formas dos trabalhos de arte ficaram cada vez mais destituídas de materialidade. Os embates contra o mercado de arte e o estreitamento entre arte e vida são os grandes responsáveis por essa mudança, como vimos no tópico onde tratamos da performance. O *site-specific* e a performance estão entre os modos de arte que foram concebidos a fim de construir outros caminhos para a prática artística. Desse modo, as obras passam a ser, ao invés de um nome, um verbo, e, ao invés de um objeto, um processo. Esta desmaterialização evoca a ação e o lugar de ponto fixo passa a ser o lugar da troca. A obra, o artista, o público, e o local ao qual o trabalho talvez se refira, passam a interagir de maneira a constituir esse novo lugar. A obra afirma o local não mais por uma questão da posição física, “but rather on there cognition of its unfixed impermanence, to be experienced as an unrepeatable and fleeting situation.”¹⁸ (KWON, 2004, p. 24)

O lugar ressignificado é o que provoca a enunciação. Como ratifica Kwon, o local é mais estruturado na intertextualidade do que na espacialidade, e este modelo não é um mapa, mas um itinerário, sequências fragmentadas de eventos e ações que atravessam os espaços. Essa é a passagem narrativa nômade provocada pela ação do artista. O movimento que se instaura ao lugar passa de física locação para um vetor discursivo, que provoca estados de enunciação históricos, políticos e de sociabilidade.

¹⁸ mas sim sobre o reconhecimento de sua impermanência não fixa, a ser vivida como uma situação irrepetível e fugaz.

É a partir dessas considerações que vamos destrinchar a malha urbana que nos cerca, e que a cada dia parece expandir seus limites físicos, uma vez que alguns dos seus aspectos simbólicos já aparentam estar engendrados em certos espaços da vida coletiva. Muitas comunidades, ainda que morem em florestas, campos ou desertos, já compartilham de diversas características que inicialmente se vinculavam ao urbano.

O nomadismo, característica proveniente de sociedades não urbanas, é um termo hoje utilizado para falar sobre percursos que perpassam cidades. Ele aparece em Kwon como uma propriedade do artista. Esse artista que também é viajante, etnógrafo e turista. Como no caso da obra *Turista*, 1994, de Francis Alÿs. O artista belga que vive no México se junta a trabalhadores que oferecem seus serviços por meio de placas que anunciam eletricitistas, pintores ou bombeiros hidráulicos em uma das praças centrais da Cidade do México. O artista se posiciona junto aos mexicanos com uma placa que traz a palavra turista. Entre uma das possíveis significações para o trabalho, a escolha da placa turista nos faz pensar sobre a profissão de artista contemporâneo, principalmente de Alÿs, desviado do eixo dominante entre Estados Unidos e Europa. Ele é um turista na cidade em que reside, mas ele questiona o olhar do artista que viaja, para a construção de seus trabalhos de *site-specific* em diversos lugares do mundo. Assim, desses deslocamentos, vão surgindo os artistas itinerantes.

Figura 20 - *Turista*, Francis Alÿs, 1996



Fonte: <http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness>

Acesso em: mar 2013.

Porém essa vivência nômade não está restrita ao artista, ela é de todos os transeuntes que estão progressivamente se destituindo de seus lugares de origem, estabelecendo suas tramas sociais nos espaços da virtualidade. Esses processos evidenciam a “relatividade das certezas inscritas no solo” (AUGÊ, 1994, p.108) e colocam em xeque territórios que antes usufruíam de uma rigidez imutável.

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso quer dizer que seus territórios ecológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso da terra, mas se incrustam no essencial, em universos incorporais. (GUATTARI, 1992, p.169)

Atravessado pela contradição das cidades contemporâneas, onde ainda que haja uma circulação farta de bens materiais e imateriais, o nomadismo passa a não ter mais eficiência, já que os indivíduos circulam por cidades cada vez mais homogêneas, nos fazendo não sair do mesmo lugar ainda que percorramos vastas distâncias.

Dentro desse contexto, Marc Augé (1994) nos apresenta o conceito de não-lugar que está em oposição ao local de Kwon. Porém vemos uma inversão, que parece retratar a espacialidade contemporânea: enquanto o lugar de Kwon apresenta-se desmaterializado, o conceito de não-lugar possui delimitações físicas precisas e uma lista de exemplos possíveis de serem encontrados nas esquinas de nossas casas.

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou os grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. (AUGÊ, 1994, p.35-36)

(...) mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome do aeroporto. (CALVINO, 2003, p.54)

Os não-lugares seriam lugares onde o esvaziamento de significado e história produziriam um sentimento de solidão. Podendo estar em qualquer lugar do mundo, o

ambiente gera e reproduz similitude. O indivíduo não precisa temer, ele pode andar tranquilo, pois conhece bem o não-lugar sem nunca ter estado lá. Poderiam ser grandes centros comerciais, onde a relação é sempre não-humana, por meio de máquinas e sinalização de texto. A crítica de Augê incide no fato de que nesses lugares o indivíduo só se depara com sua própria imagem, uma vez que interpelado por uma ação publicitária produtora de singularização e sentido, quando passa a fazer como os outros para ser ele mesmo. Sem dúvida é o ambiente propício para que desfrutemos de um efêmero anonimato até a chegada ao guichê onde será solicitado um cartão de crédito ou um passaporte. O estranho ou o exótico também têm vez nos não-lugares. Augê cita como exemplo os abacaxis da Costa do Marfim ou o sítio de Alésia, que são colocados em vitrines de exposição de curiosidades e “eles não operam nenhuma síntese, não integram nada, só autorizam, no tempo de um percurso, a coexistência de individualidades distintas, semelhante e indiferentes umas às outras.” (AUGÊ, 1994, p.100)

É nesse contexto entre o lugar e o não-lugar que Felix Guattari (1992) procura restaurar os modos subjetivos da cidade. Em seu texto “Restauração da cidade subjetiva” (1992), escrito especificamente para a conferência Eco 92 realizada na cidade do Rio de Janeiro em 1992, o autor tenta estabelecer alguns preceitos que poderão orientar a produção de uma urbanidade que singulariza as atividades humanas tanto individuais quanto coletivas. A cidade subjetiva seria a cidade que forma um sistema em que os membros são produtores de subjetividade. Assim, a cidade, a rua e o prédio formam cada um o seu foco de subjetivação. E a constituição desse conjunto de forças se dá através do afeto. Ou seja, a afetividade aparece na cidade de Guattari como elemento chave para a relação do local com o indivíduo. A partir daí, “ascender às verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações tecnocientíficas, urbanas, estéticas maquínicas de todas as formas, nos incitam.” (GUATTARI, 1992, p.170)

Como o corpo pode restaurar o uso da cidade? A desterritorialização é o processo chave para a ressignificação e a construção de nossas próprias cidades. Movimentar-se entre as fronteiras, criar linhas de fuga, reapropriação do instituído, além da afetividade, são os elementos para a restauração da cidade.

2.1.1 Cidade discurso

“Jamais deve se confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles.” (CALVINO, 2003, p. 27) A cidade deve gerar discursos e enunciados. Todas essas ações de relatar uma cidade, como diz Certeau (1998), geram práticas do espaço. A partir daqui, vamos gerar diversos enunciados sobre a cidade, a fim de ativar as instâncias do espaço urbano. Estimular a cidade que há em nós é um exercício de pensar a atividade urbana cotidiana, saindo às ruas para apreender outra mesma cidade.

Italo Calvino indica o fato que o discurso sobre a cidade não é a experiência de estar na cidade. Porém, há muito que discursar sobre a cidade, segundo o autor. O livro, *As cidades Invisíveis* (2003), de sua autoria, reúne em um só símbolo um conjunto inesgotável de fruições, e esse símbolo é a cidade. "Se meu livro *As cidades invisíveis* continua sendo para mim aquele em que penso haver dito mais coisas, será talvez porque tenha conseguido concentrar em um único símbolo todas as minhas reflexões, experiências e conjecturas."¹⁹ O livro é um diálogo entre Marco Polo e o imperador mongol. O jovem veneziano descreve para Kublai Khan as 55 cidades que constituem o seu império no século XIII. As cidades são capazes de reunir, receber e produzir uma infinidade de experiências. O simples fato de descrever cidades, suas edificações, o movimento dos transeuntes, os modos de organização, talvez um pouco da história de como o local foi construído, é capaz de passar por diversas experiências humanas.

Cada experiência se torna uma lembrança de cidade. Quanto mais me perco em lugares desconhecidos, mais eu me lembro de coisas que vivi muito distante dali. A lembrança de um lugar gera “estados de territórios” (PRECIOSA, 2010, p.37). Não é preciso estar lá. A recordação evoca a experiência de uso e a ambivalência de partilhar os espaços, no qual um evoca o outro. Porque o “estar” da memória não é um lugar fixo, mas um conjunto de frames de diversos lugares onde se esteve. Concordo com Calvino, segundo o qual a viagem só se dá no passado. Pois ir a lugares novos é

¹⁹ Em <http://www.vitruvius.com.br/pesquisa/bookshelf/book/178> acessado em março de 2013.

reencontrar lugares em que se esteve no passado e não nos lembrávamos de ter estado lá. A memória reconstitui nossa cidade imaginária, que é só nossa.

(...) mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar à uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos. (CALVINO, 2003, p. 14)

Cada um tem sua própria cidade e constrói seus percursos que preenchem os espaços e formam as tramas urbanas onde os pontos de intersecção são os locais onde os homens se cruzam, se encontram e se reúnem.

Segundo Calvino, “Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso trata-se de Veneza.” (CALVINO, 2003, p.37) A qualquer lugar que vamos levamos nossa cidade de referência conosco, logo, quando eu falar genericamente de uma cidade, estarei a falar do Rio de Janeiro. Essa cidade ainda que longe de ser parâmetro de qualquer coisa possui uma diversidade de características que são semelhantes a outros centros urbanos e é a minha cidade referência.

Essa semelhança aparece como uma preocupação. A homogeneização das cidades é vista como um problema, um limitador de experiência que, evocando apenas uma realidade, limita o sujeito a percorrer as diferenças. A cidade sujeita às corporações mundiais acabam todas oferecendo os mesmos serviços, tendo ao seu alcance as mesmas opções culturais, e até os mesmos prédios para aqueles que não preservaram sua arquitetura em um tempo onde o local ainda reverberava diferenças. É certo que sendo as cidades cada vez mais globais, elas são modificadas para atender à uma maior variedade de público e acabam se tornando mais diversificadas em seu interior e mais semelhantes entre si. Assim, viajando para percorrer os mesmos lugares:

(...) pensaria ter chegado ao mesmo aeroporto de onde havia partido. Os subúrbios que me fizeram atravessar não eram diferentes dos da cidade anterior, com as mesmas casas amarelinhas e verdinhas. Seguindo as mesmas flechas, andava-se em volta dos mesmos canteiros das mesmas praças. As ruas do centro exibiam mercadorias

embalagens rótulos que não variavam em nada. Era a primeira vez que eu vinha a Trude, mas já conhecia o hotel em que por acaso me hospedei; já tinha ouvido e dito os meus diálogos com os vendedores de sucata; terminara outros dias iguais àqueles olhando através dos mesmos copos os mesmos umbigos ondulantes. (CALVINO, 2003, p.54)

2.1.2 Cidade diálogos

Podemos pensar a cidade como formada por corpos animados sempre em movimento, que, como o nosso, pulsa e repulsa os estímulos que sente. É na cidade que trafegamos que encontramos o outro, ou não encontramos, onde percebemos vestígios de planos urbanos frustrados ou ocupações bem sucedidas. A cidade é feita de diálogos repentinos entre passantes que enviam uma mensagem sem saber quem irá significá-la. Este, por sua vez, usará esse fragmento para misturar com outros restos e assim construir uma nova mensagem que, mais uma vez, será enviada para outro alguém e talvez chegue a algum desconhecido ou se perca no caminho. A circulação: de pontos, fragmentos, discursos e ideias é capaz de criar, desfazer e recriar teias continuamente, deixando sempre rastros no ar. Esses rastros são vestígios que podem ser restaurados e estabelecer novas conexões, tornando o processo infinito. A manutenção desse processo é feito através do vai e vem dos transeuntes, e para que isso aconteça devem existir motivações para seus trajetos, de preferência uma quantidade múltipla de razões: comprar algo, passear, ir a determinado sítio, etc.

A cidade deve ao mesmo tempo motivar e proporcionar modos de execução de atividades necessárias, opcionais e sociais. Dessa forma cumprirá seu papel de lugar privilegiado para o encontro, para a inovação cultural, para a elaboração simbólica dos sujeitos e para o diálogo entre aqueles que dela usufruem. A cidade não deve ser só um cenário arquitetônico, ela é uma ação coletiva, fonte de história que possibilita a afirmação, a manifestação social e a troca. Essa troca é frutífera porque a cidade coloca os opostos para conviverem no mesmo espaço, todos juntos, intensificando os contrastes. A cidade é o espaço de contraste por definição.

Diversos modelos de cidade se seguiram uns após os outros. A transformação

do corpo do sujeito acontece também no corpo da cidade. Charles Baudelaire, poeta que assistiu a modernização de Paris operada pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann e os primeiros projetos de uma urbanização sanitária, na segunda metade do século XIX, escreveu a seguinte frase diante dessa situação: “(...) a forma de uma cidade muda mais depressa, lamentavelmente, que o coração de um mortal” (BAUDELAIRE *apud* LE GOFF, 1998, p.143). Isso faz parte da lógica dinâmica da cidade: um lugar onde se constrói mais do que destrói ou conserva.

A cidade se torna o local de mudança e de imediatismo. A cidade, com seu tempo acelerado, torna ambientes centrais em espaços abandonados, e o contrário também se aplica, deslocando os pontos de convergência entre corpos que circulam sem parar. A mudança na cidade faz com que nossas percepções do passado sejam alteradas. O passado pode se tornar saudoso ou desprezível.

O viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões postais ilustrados que mostram com esta havia sido (...) enquanto antes, em presença de Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia, se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional - que mediante ao que se tornou pode-se recordar com saudade daquilo foi. (CALVINO, 2003, p.15)

2.1.3 A cidade e a rua

A rua é um espaço público, delimitado pelas edificações e calçadas que a ladeiam. Há um espaço vazio entre essas construções, onde todos têm o direito de ir e vir, e existe um tráfego de automóveis. A rua tem algo de familiar, de pequeno e de permanente, mesmo que não o seja, ela não é como uma via de carros, a vida anda por ela. Os fluxos de transeuntes sempre foram um charme peculiar das ruas. Na época de efervescência de Paris do início do século XX, as pessoas se sentavam às mesas dos bares, que mais pareciam plateias urbanas, e ficavam a olhar o movimento, e assim o fazem até hoje. O posicionamento das cadeiras demonstra todo o interesse que esse fluxo de transeuntes pode despertar. Nesta perspectiva, Jacobs afirma que “O balé da

boa calçada urbana nunca se repete em outro lugar, e em qualquer lugar está repleto de improvisações” (JACOBS, 1999, p. 52).

As ruas e as calçadas são órgãos vitais para as cidades e para o convívio dos desconhecidos. O sucesso de uma área urbana pode estar atrelado à sua diversidade de gente, de prédios e de estabelecimentos comerciais. Muito além da circulação, esses são órgãos que estimulam ou enfraquecem a pluralidade.

Penso sempre a cidade como espaço público. Talvez essa percepção passe pelo fato de que “a rua, portanto, se apresenta como uma das principais características da cidade burguesa e é sua mais alta realização arquitetônica” (AYMONIMO *apud* LAGRECA DE SALES, 2008, p.36). E é a rua, em conjunto com a praça, o jardim, o largo, o parque e até a praia que detêm minha atenção. São nesses espaços que a prática urbana pode se tornar uma potência, instituindo modos de coletividade.

Entre o público e o privado há uma fronteira que, ao longo da história, se mostra instável. Em meio a apropriações e desapropriações de terrenos, a demarcação entre o público e o privado acaba sujeito a interesses particulares, que se unem para o poder público para executar ações de caráter duvidoso. Os projetos franceses de urbanismo sanitário no século XIX desenvolveram e atrelaram ao estado o poder de gestão dos espaços públicos que conhecemos hoje.

Para Paulo Cezar da Costa Gomes (2002), o espaço público é formado pela combinação tripla: morfologia, significado de valores e comportamento. A morfologia representa as características físicas do espaço. O comportamento está relacionado à conduta dos usuários. Os significados de valores são as condutas esperadas, que foram construídas no próprio espaço, mas também fora dele, a partir das normas vigentes que circundam o local.

Nesta perspectiva, Gomes, ainda inclui mais três propriedades fundamentais para o espaço público: ordem, com a intenção de administrar possíveis conflitos; a co-presença, ou seja, como viver junto sendo tão diferente; e a visibilidade, sendo o olhar livre, o espaço é de exibição e apresentação.

O projeto de Gomes intitulado *Cenas da vida urbana: espaço público e cidadania* (Projeto MEC de 2011) contém cenas de espaços públicos e, a partir das imagens obtidas pelo projeto, tenta compreender como os indivíduos desterritorializam o espaço

público, investigando as práticas dos cidadãos comuns na criação de suas linhas de fuga. Entre as práticas urbanas está a simples atitude de sentar no banco e observar a vida urbana. Segundo o pesquisador, esse é um ato positivo que demonstra curiosidade em relação à nossa vida. “Observar a correria da vida é sempre uma reflexão. É divertido quando se gosta de pessoas.” (JASNY, 1963)

O espaço público é o local de afirmação da cidadania, o espaço político da cidade contemporânea. Assim, é o local da reprodução de ideias diferentes que relacionam cultura e subjetividade, gerando novas percepções dos espaços cotidianos. Léfèbvre acentua que a diferença é uma premissa para a construção de um novo espaço:

Considerando que o espaço abstrato [do modernismo e do capital] tende na direção da homogeneidade, na direção da eliminação das diferenças ou peculiaridades, um novo espaço não pode nascer (ser produzido) a não ser que ele acentue diferenças. (LÉFÈBVRE *apud* KWON, p.182, 2008)

Gomes ainda discute a problemática da lógica de consumo dentro do espaço público, onde as pessoas são vistas como consumidores e não como cidadãos. Os espaços comuns passam por um processo de privatização que enfoca a recusa da diferença. Ele argumenta que há um “emuralhamento da vida social” com uso excessivo da Internet e novas tecnologias, além do crescimento das “ilhas utópicas” em condomínios fechados que desfavorecem a vida social. Outro fator é a privatização dos espaços públicos, que sem nenhuma satisfação para os moradores e frequentadores da cidade são sistematicamente fechados devido à política que favorece o capital. Para exemplificar essa afirmação, em março de 2013 o acesso às Paineiras, área de lazer aos fins de semana, estava restrito aos veículos de placas comerciais.

O espaço público deve ser referência de produção de sentido, contendo uma diversidade de peças e funções distintas que, se bem articuladas, geram conforto, tranquilidade e envolvimento (ativo ou passivo), proporcionando a satisfação das necessidades psicológicas de segurança, sentimento de pertencimento, autoestima, expressão artística e comunicativa.

2.1.4 A cidade e a arte

Quando o sujeito se relaciona com o espaço, para que as estratégias de conectividade sejam bem sucedidas, ele precisa se sentir como parte desse local, experimentar, integrar-se ao sítio, pertencer. Assim, as reverberações do lugar encontram um sujeito significador. As pessoas têm necessidade de construir laços de identificação com os espaços físicos. O sujeito é a priori relacional, o tempo todo está interagindo com o entorno, familiarizando-se com o espaço, para se sentir confortável e seguro. A identidade de um local é um dos fatores que estimula a troca do sujeito. Ela é desenvolvida a partir da memória, das características típicas de seus usuários, das particularidades do espaço, do amor bairrista que é estimulado pela autoestima de vizinhos e do desejo de consagrar as imagens desse local.

O homem, com sua necessidade de dominar território, desenvolveu esculturas monumentais para valorizar sua história, espalhando seus líderes e feitos por toda a cidade, e distinguindo os espaços públicos que possuem um caráter simbólico. Assim, a população poderia reconhecer quem eram as figuras e os locais marcantes da trajetória de seu povo, identificar-se e estimular a relação com o espaço e seu coletivo. A inclusão de obras de arte no espaço urbano é uma prática antiga que esteve atrelada em grande parte à arquitetura, com foco nas fachadas até o desenvolvimento da cidade moderna, quando a escultura liberta-se das frentes e passa a ocupar os lugares centrais em praças, parques e avenidas. Os monumentos históricos continuam por toda a cidade significando os espaços. Eles cumprem o papel de uma edificação histórica que conta o passado referido no monumento e também a história do próprio monumento.

A arte pública é usada para nomear as obras que estão localizadas em lugar de livre circulação, com ênfase em espaços ao ar livre. Estas obras, em sua maioria, são pensadas especificamente para o espaço público e transformam, ainda que forçosamente, o transeunte em público de arte.

A terminologia arte pública está atrelada às obras com caráter institucional que são financiadas pelos governos ou empresas privadas. A intervenção urbana, embora

abranja obras de arte contemporâneas atreladas a patrocinadores, é um termo mais amplo, que abarca desde pequenas inserções em muros, como o uso de adesivos e estêncil, até grandes instalações artísticas, performances, etc. Toda intervenção é urbanística, arquitetônica, cultural e artística. Quando se intervém na cidade, nada pode ser esperado, as reações são indeterminadas e escapam do controle, por isso os trabalhos dessa ordem estão *in progress*.

“Intervir: um gesto sobre o que já está em movimento. É um paradigma da metrópole contemporânea: uma vasta rede que existe por si, em que sempre se entra em movimento.” (PEIXOTO, 2002, p.12) A intervenção se inscreve no fluxo urbano e é local, já que, devido à condição da cidade, está impossibilitada de abranger o todo. Por isso só se interfere indiretamente, por reverberação. A ação local ecoa em outros pontos por onda, ainda que tenha uma condição superficial e efêmera busca ir muito além da superfície da cidade.

Interferir no espaço urbano é uma potência, por isso o termo intervenção urbana soa bem mais forte que arte pública. Porque, independente da proporção, intervir é incentivar o discurso em rotação. Quando se contribui para a coesão dos cidadãos, favorecendo o lugar de troca, estimula-se as conversas. Por isso, considero a intervenção como a mediadora entre o sujeito e a cidade, proporcionando considerações sobre o espaço urbano, promovendo dúvidas sobre a ordem vigente. Tudo isso se dá porque ao dirigir sua criação artística para as coisas do mundo, o artista se volta para o espaço, alterando a paisagem ordinária e ressignificando a cidade. Essa prática valoriza e dá sentido à cidade através de motivações simbólicas, ideológicas, sociais e econômicas.

Na cidade contemporânea, a prática da arte nos espaços públicos ganhou tantas versões e ramificações que gerou um campo diversificado. As esculturas patriotas agora dividem espaços com adesivos, grafites, pichações, esculturas concretas e minimalistas, *site-specifics* de todos os gêneros, além de possíveis performances sem hora nem local pré-estabelecidos para acontecer. Sua produção está atrelada à expansão dos limites das instituições que tradicionalmente mantém a arte entre quatro paredes.

Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins. (KWON, 2008, p.171)

Sendo a intervenção urbana de qualquer ordem um ato político, pois combate a impessoalidade do espaço público e a perda de lugares de encontro e convívio, ela recupera espaços degradados, melhora o rendimento da cidade e promove a identidade urbana, combatendo a publicidade e a invasão dos automóveis, além de trazer à tona significados esquecidos, reorientar a percepção do lugar, apontar novas formas de uso e sugerir configurações inusitadas. Por tudo isso, a intervenção urbana se torna uma prática crucial para reconsiderarmos as relações entre os corpos e os espaços saturados da cidade.

2.1.5 A cidade vazia

Os vazios cada vez mais escassos da nossa cidade parecem ter se tornado os espaços de resistência, de promessa de futuro, uma vez que o movimento da cidade é sempre no sentido da ocupação. Carlos Teixeira define o vazio como “lugares onde a energia deve ser expurgada e, ao mesmo tempo, onde estão subentendidos os melhores futuros da cidade.” (TEIXEIRA, 1999, p.278) Esses espaços devem permanecer vazios já que têm a potência do estado de abertura e liberdade, que contradiz as forças massificadoras da arquitetura homogeneizante, que cada vez mais vão tomando a cidade. “É, em suma, o precioso patrimônio cinza formado por tudo aquilo que escapou das forças destruidoras da arquitetura” (TEIXEIRA, 1999, p.277)

O vazio aparece como elemento principal do trabalho *O vazio* de Yves Klein, exposto em 1958 em Paris. O artista inaugurou uma exposição na qual não havia peça alguma na galeria. Essa atitude estava carregada de provocação e compartilhou o gesto criador de liberdade. O vazio representa a potência da possibilidade, do começo, do que está por vir, do que ainda não foi construído. Quando todos os vazios estiverem preenchidos, não haverá esse espaço.

Encerro este capítulo que tentou descrever algumas peculiaridades das cidades com o trabalho de Teixeira, intitulado *Teatro dos vazios*, realizado de 1996 a 1998. Este trabalho é uma referência à Belo Horizonte, é um chamado para a ocupação dos espaços públicos e consiste em um “toque de saída” para os habitantes da cidade. Quando o alarme ressoa, todos devem abandonar seus abrigos e sair para o espaço público.

Toda a arquitetura é abandonada simultânea e radicalmente em troca da ocupação repentina das ruas, avenidas, praças e parques. (...) uma prova cujo objetivo é mostrar como a ocupação forçada dos poucos vazios da cidade pode gerar energias positivas e negativas. (...) Todas as edificações, totalmente abandonadas, assistindo passivamente ao comportamento imprevisível da massa. (TEIXEIRA, 1999, p. 216)

Teixeira incentivou a ocupação dos vazios da cidade, não com coisas, mas com significados, não com projetos arquitetônicos, mas com corpos, que quando se forem deixarão o espaço novamente vazio. Assim, diferentes formas de apropriação serão possíveis. Só o uso fará a “des-re-apropriação” dos espaços públicos.

3 CAMINHAR, O MAIS SIMPLES GESTO DE (DES)APROPRIAÇÃO DE TERRITÓRIOS...

Neste último capítulo, pretendo discorrer sobre os usos do corpo na cidade. Como o corpo se comporta no cenário urbano? Quais são seus usos para a apropriação dos espaços? Como a camuflagem pode ser incentivadora de uma relação mais visceral com esse espaço? Como nossas roupas alteram nosso modo de estar na cidade? Diante dessas questões, descrevo o trabalho *Os passos de uma deusa, da rua para a rua*. Esse trabalho encerra o processo da dissertação, deixando o vestígio da trajetória que me levou até aqui e abrindo os caminhos para outras investigações.

O caminhar é um ponto chave para as inquietudes descritas no parágrafo anterior, já que esse ato tão simples desenvolveu a relação que o homem traçou com seu território e, logo, com seu entorno. As formas viscerais de contato entre o sujeito e o meio, tão desejadas durante o percurso deste trabalho, repousam no andar. Caminhar é o mais simples gesto para a (des)apropriação de um território, o modo mais fácil de acessar a reação com o meio. O andar na cidade faz parte da construção estética do meu trabalho. Por isso esse gesto merece algumas considerações teóricas sobre a prática da caminha como uma modalidade artística.

Devemos encarar o andar como uma investigação urbana, como uma ferramenta crítica, como uma maneira de olhar a paisagem. Nosso trajeto subtrai a ideia de um traçado demarcado por uma linha. Ele é um instrumento fenomenológico, uma interpretação simbólica de território, uma forma de ler e escrever simultaneamente. Porém assistimos um esquecimento da importância do andar pelos planejadores urbanos e arquitetos. Coube aos poetas, filósofos e artistas pensar sobre o andar e construir trabalhos que relatam essa experiência.

O andar é um ato aprendido durante os primeiros anos de vida, que rapidamente se torna automático e natural. O andar é uma ação simbólica que permite ao homem uma independência para habitar territórios diversos.

A cidade se apresenta com dois pólos: os espaços de estar e os espaços de andar. O espaço nômade está vazio e o espaço sedentário está cheio. Visitar ou criar

sua própria cidade nômade, como a pergunta proposta em adesivos entregues na 29ª Bienal de São Paulo, parece imprescindível para a experiência do espaço urbano. A cidade nômade é seu próprio trajeto, um signo que se estabelece no vazio, uma forma sinuosa elaborada a partir de pontos em movimento.

Entre o nômade e o errante existem duas diferenças. O nômade sabe aonde vai, conhece os caminhos, no passado passeava com seu rebanho. O errante é o caçador, que está à procura da presa sem se preocupar com o caminho traçado. O nomadismo pode ser uma especialização do errante. O caminho é o primeiro sinal de uma modificação na paisagem. Com o decorrer do tempo, vemos a transformação do espaço, que deixa de ser casual baseado nas experiências concretas para se tornar um espaço geométrico, baseado na abstração do pensamento.

Na cidade, nossos personagens são os pedestres, que passam o tempo todo num ir e vir sem fim, transformando espaço em um local acalorado, tecendo as tramas urbanas, tornando a paisagem viva, mutável e suscetível à transformação a qualquer instante. Eles são nossos protagonistas ordinários da cidade, embora nem percebam sua própria importância na construção do enredo dessa história múltipla, o que fazem passo a passo.

Em todo processo de mudança, de evolução, existe um momento crítico e instável como no caminhar: no momento que estamos dando um passo à frente e nos encontramos com um pé no chão e o outro no ar, corremos o risco de desequilíbrio e queda. 'E a crise mas, é também somente através desse risco que podemos alcançar nosso objetivo. (VIANA *apud* PRECIOSA, 2010, p.78)

Andar, passo a passo, essa é a forma mais simples de explorar espaços, de adentrar em novos sítios, de descobrir lugares encobertos, a cada passo um novo recomeço, um novo gás para a caminhada. Quando caminhamos na rua, o passo é nossa unidade de medida, mas ela não é simplesmente um número quantitativo, a cada passo nos deparamos com novas possibilidades, "(...) porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica" (CERTEAU, 1998, p.176)

Caminhar é uma forma de apropriação de um espaço ou de "estados de território" (PRECIOSA, 2010, p.37). Ser instigado por esse espaço e a partir desse

estranhamento construir uma relação entre o sujeito e o seu entorno, essa é a prática viva do caminhar na cidade. Caminhar é uma forma de enunciação, que está para o sistema urbano assim como o ato de falar está para a língua. Enunciar algo é se apropriar da língua para uma realização que implica uma relação, como ocorre com a caminhada e a cidade. Nesse processo está a apropriação do sistema topográfico, a realização espacial do lugar e o contato com o outro. O andar é um instrumento narrativo capaz de modificar lugares metropolitanos que precisam ser compreendidos e preenchidos com significados mais do que com coisas.

A relação com o espaço é estabelecida pelo transeunte locutor/leitor. Ao mesmo tempo em que ele escreve, ele lê o território. Os espaços vazios estão cheios de traços invisíveis, acontecimentos que se transformam ao longo do tempo. É uma habilidade saber ver esses espaços. Certeau defende que “A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc., a trajetória que ‘fala’” (CERTEAU,1998, p.179). O pedestre tem a caminhada como seu maior trunfo para destrinchar o tecido urbano; aqui ele não está amarrado a trajetos estipulados de ônibus e metrô, ou às regras tão duras que os motoristas de carros privados têm que respeitar, tanto para saúde de todos, como também devido aos altos valores das multas de trânsito. O pedestre tem abertura para arquitetar seus atos com liberdade, parodiando suas atitudes, e a partir de suas preferências ele cria e recria seus trajetos, ora respeitando as normas da cidade, ora tomando atalhos e desvios. “O usuário da cidade extrai fragmentos para atualizá-los em segredo.” (CERTEAU,1998, p.178)

Nessa caminhada, com sua direção, suas escolhas pelo caminho, seus desvios, tudo pode ser transportado para um mapa, onde esse percurso se transformaria em uma linha entre dois pontos. O mapa com o trajeto traçado é uma forma clara de perceber o todo de um percurso, onde o caminho tem um início e um fim, onde o objetivo foi alcançado.

Mapear é apoderar-se de espaços, é conhecer suas delimitações sem necessariamente ter vivido esse local. Essa é justamente a crítica de Certeau sobre esse traçado fixado no mapa. Para ele, o risco traz o esquecimento da prática da caminhada. Os pontos que compõem uma linha, e talvez as linhas que venham a compor um plano, não contam em nada a experiência dessa volta pelas ruas. Mas a

construção de mapas na perspectiva nômade é peculiar e poderia agradar o filósofo, já que é preciso construir um mapa a cada instante, pois o território está em transformação, assim como a percepção daquele que mapeia.

“Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio” (CERTEAU, 1998, p.183). Mas quais são as motivações para esse caminhar? Familiarizar-se, conhecer, reconhecer, desfazer impressões, colocar outras em seu lugar, atualizar-se. Por onde caminhar, por onde buscar um próprio? Os transeuntes circulando geram afetividades, ainda que as práticas aconteçam de um modo não consciente, “tão cego como no corpo a corpo amoroso” (CERTEAU, 1998, p.159). Ainda que desprovida de intenção, percorrer a cidade é interferir no movimento da cidade.

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 1998, p.159)

Guattari nos conta uma experiência singular à qual passou em sua andança por São Paulo. Ao caminhar com um grupo de amigos, uma elevação dos níveis onde se encontravam as junções das ruas em um cruzamento o fez se sentir estranho, uma mancha cinza tomou sua visão. Ele teve uma sensação fugaz e indeterminada. Isso fez com que se separasse do grupo para refletir sobre o ocorrido. Ele então percebeu que o degrau entre as ruas lembrava o degrau da ponte de Paris onde caminhava quando criança com sua mãe.

Esse devaneio de Guattari ilustra como a percepção do espaço através do gesto de andar evoca percepções anteriores. Que o deslocar do corpo é um deslocar da mente e que o corpo é inseparável do espaço vivido. Por isso, caminhar é ativar a agudeza que evoca imagens-lembranças possibilitando o despertar de memórias adormecidas. Como já citado anteriormente, ainda que ande em São Paulo, o escritor percorre as ruas de Paris. Os trajetos que fizemos se aglomeram uns nos outros, podendo sempre aparecer na nossa próxima andança.

3.1 A caminhada e a arte

No contexto das vanguardas do início do século XX, a caminhada como arte serviu para contrapor representações tradicionais e para construir novas situações no espaço real. Andar se torna uma ação simbólica para transformar lugares e significados. Mais uma vez percebemos o papel das vanguardas como propositores dessas ideias e sua consolidação nas décadas de 1960 e 1970. Após esse período, caminhar se tornou um instrumento estético da exploração nômade na cidade contemporânea.

O personagem de Charles Baudelaire (2007) assume o papel de pioneiro na arte de passear pela cidade sem direção, sem rumo. O *flâneur* ao mesmo tempo em que vivência a modernidade e seus fluxos contínuos, rebela-se contra esse mesmo período. Ele perde tempo, deleitando-se pela cidade, desfrutando de seus absurdos, sem produtividade, sem nada. Se para Baudelaire, o *flâneur* se mescla na multidão, para Walter Benjamin (2007), ele se nega a fazer parte da massa e a perder sua individualidade. Fundir-se com a multidão é se tornar mera carne. Benjamin propõe a desorientação como exercício de se perder, estabelecendo novas formas de contato com os desconhecidos.

O Dadaísmo deslocou a representação do movimento, que causava grande fascínio e interesse no final do século XIX e começo do século XX, devido à alta velocidade dos trens e à disseminação da imagem em movimento, graças ao advento do cinema. Seus integrantes consolidaram o movimento com uma presença no espaço urbano, uma experiência que deveria ser vivida na cidade. A realidade cotidiana juntar-se-ia ao sublime. Substituir a representação pela ação culminou no primeiro passeio urbano constituído como antiarte em 14 de abril de 1921, que teve como ponto de chegada a Igreja Saint-Julien-le-Pauvre. Segundo os artistas, essas eram visitas e excursões para os lugares mais banais da cidade, que não tinham “razão de existir”. A obra consistia em proferir a ação e realizá-la; programar-se para ir à igreja e de fato ir à igreja e não participar das ações de crenças que envolvem esse lugar. Talvez por isso essa tenha sido a única errância dadaísta, pois fazer o mesmo em outros lugares seria

exatamente como foi feito na igreja. O que era importante era a realização do que foi planejado.

Figura 21- Visita do grupo dadaísta à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre , em abril de 1921



Fonte: <http://dadaparis.blogspot.com.br/> Acesso em: mar 2013.

O jogo da percepção da cidade e a indagação de espaços era um dos objetivos do Dadaísmo. Se a arte e a vida se entrelaçam, todos poderiam, assim como os dados, pararem em frente a um jardim quase abandonado, muito familiar, ainda que desconhecido, e perguntar sobre sua “razão de existir”. Eles queriam desmascarar a cidade burguesa, provocando e interrogando os espaços naturalizados.

Um dos eventos que inspirou a fundação do Surrealismo foi a viagem de André Breton e seus companheiros a uma área rural da França escolhida ao acaso. Os quatro integrantes do grupo perambularam por uma região praticamente desabitada. Praticavam a deambulação, desorientação junto com ao abandono do consciente e dos limites do espaço real. Era um confronto do indivíduo com o espaço, que culminava em uma perda de controle, na tentativa de estimular reações inconscientes. Essa é a única deambulação surrealista de que se tem registro.

O território percorrido pelos surrealistas aparece com um sujeito ativo e penetrante. Enquanto o Dadaísmo quer desvelar a cidade burguesa, colocar em xeque a banalidade do cotidiano e questionar a utilidade dos espaços, os surrealistas não eram tão negativos em relação à cidade. Eles acreditavam que através do sonho e da libertação do inconsciente fosse possível perceber outros significados para a cidade, revelar uma realidade não visível. Era como se a cidade estivesse escondida, esperando para despertar por meio das deambulações que promoviam indagações e descobertas de zonas que escapavam das representações objetivas e oficiais.

A Internacional Letrista é um movimento que originou a Internacional Situacionista, que tem como um dos maiores legados a proposição da deriva e o questionamento dos meios urbanos. No primeiro movimento, já estavam presentes seus principais membros, entre eles Guy Debord. Praticavam “passeios” noturnos com a finalidade de uma exploração da cidade através de discussões de teorias e ideias, deixando-se levar por acontecimentos imprevistos, sem deixar pegadas ou rastros.

“Chamada para uma desterritorialização!”

“Dissolvam as fronteiras!”

“Destruamos os muros!”

Essas são algumas chamadas que estavam ou poderiam estar nos debates mais calorosos dos situacionistas. Em seus textos, eles criticavam não só a cidade, mas também a arquitetura, a arte, a vida e a afetividade com o intuito de construir práticas urbanas que desconstruíssem os modelos vigentes.

Os situacionistas também usavam o conceito de nomadismo como referência de estímulo para a relação com o espaço urbano. A cidade moderna restringia cada vez mais a atuação do transeunte e o nomadismo ativava a participação de todos para destruir o modelo de “cidade-espetáculo”, aquele que os gestores urbanos e de marketing buscam implantar para que a cidade figure no mapa do mundo, visando impor novos modos urbanos. Os situacionistas já denunciavam, naquela época, esse modelo que se tornou tão presente nos dias de hoje.

Alguns modelos de cidade que foram combatidas pelos situacionistas existem até hoje. A “cidade-mídia” tem o controle de fluxo determinado pelas redes e os seus territórios urbanos são pura virtualidade. Já a “cidade-museu” está congelada no tempo

e serve ao turista e não à população. Além dessas, existe a “cidade–genérica”, que sofre com a difusão desenfreada de uma urbanização generalizada e fica paralisada entre a preservação do antigo e a construção do novo. Por fim, há ainda a “cidade-máquina” de Le Corbusier, pautada na funcionalidade, algo desprezível para esses pensadores, que consideravam que a vida começava justamente quando acabava o útil.

A mudança situacionista deveria ocorrer em todos os aspectos da vida e eles enfatizavam muito a questão do tempo. O tempo, com a automatização da indústria, deveria ser cada vez mais livre. O lazer deveria ser para o tempo ocioso e não para a alienação. Era preciso contestar a propaganda burguesa que vendia a felicidade dotada de conforto. Os situacionistas não aceitavam a fixação da cidade. Eles estimulavam a construção de situações para explorá-la, para colocá-la em constante movimento. A cidade deveria ser uma reflexão coletiva e não o projeto de um urbanista, no qual qualquer construção dependia da participação ativa dos cidadãos. Os modernos queriam mudar a cidade através da arquitetura. Para o grupo, a sociedade devia mudar a arquitetura.

Os situacionistas questionavam os surrealistas porque estes, ainda que fossem deveras revolucionários, mantinham as práticas de arte tradicionais, sonhavam em demasia e não puseram em prática a vivência cotidiana do novo e alternativo. Eles queriam superar os surrealistas através de dinâmicas de jogos de acontecimento que propunham vivências reais. Era a realidade que deveria se converter em algo maravilhoso e não o sonho. O sonho para eles era a incapacidade burguesa de materializar a proposta de um novo estilo de vida. Os situacionistas convocaram o público para a participação em uma arte coletiva e anônima, sem representações nem objetos. A visita dadaísta e a deambulação surrealista foram inspirações para a deriva situacionista, onde perder-se na cidade assumia uma atitude política e estética e o consciente e o inconsciente se encontravam, assim como o real e o irreal, formando uma cidade lúdica, espontânea e onírica.

Os situacionistas propunham as ideias de colagem, mistura, diversidade e simplicidade. Eram contra os excessos de racionalidade, funcionalidade, separação de funções, generalidade e impessoalidade. Buscam motivações que propunham

identidade, individualidade, volta ao local e à escala humana. A situação é o “momento da vida, concreta e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos” (*Internacional Situacionista*, 2003, p.65). O jogo, não com as regras já estabelecidas, mas com suas próprias regras, era composto de pressupostos para uma disputa de ações a serem vividas esteticamente.

O mapa de um situacionista, ao mesmo tempo em que compreende a falta de lugar, coloca os lugares exóticos dentro da planta de Paris. Eles estão lá, ao alcance de todos, basta explorar. Os mapas são afetivos e desprezam os aspectos formais do terreno para levar em consideração elementos sentimentais, individuais e psicológicos. Feitos que são muito mais importantes na constituição de um lugar que os modos topográficos, ainda que sempre influenciem a relação com determinado ambiente.

Os situacionistas, como eram utópicos, falavam de paixão, romantismo e ousadia para a experiência com o espaço urbano, como um grupo de meninos que queria se divertir na cidade. Faltava apenas construir as aventuras.

Passados os situacionistas, outros artistas teceram uma relação estreita com o caminhar. O percurso entrou de novo em pauta a partir do artigo publicado em um número da revista *Artforum*, de 1966, sobre a viagem de carro realizada por Tony Smith (SMITH *apud* REYNOLDS, 2003), um escultor americano minimalista. Essa ação colaborou com a trajetória do caminhar na história da arte, ainda que vejamos o automóvel surgir como possibilidade de fruição dos percursos, como um novo modo de explorar espaços de forma estética. Os situacionistas eram completamente contra o automóvel, principalmente sua difusão como veículo particular. Mais uma vez, eles anunciaram a incapacidade de deslocamento com esses veículos que se sucederia dentro de algumas décadas.

A cidade, a metrópole americana, traz uma imagem cacofônica, que serve como metáfora para as inquietações humanas. Para Peter Blake (BLAKE *apud* REYNOLDS, 2003), artista pop americano, a confusão da cidade americana, com toda a sua diversidade arquitetônica, reflete a própria arte produzida no país, um momento de caos e cegueira. Para Robert Venturi (VENTURI *apud* REYNOLDS, 2003), a cidade entrecortada por *highways* possui uma lógica diferente da que conhecemos, que possibilita uma experiência visual completamente nova: a *roadtown*. O artista considera

que devemos aprender com o presente, saber usufruir do momento atual, em vez de desejar destruir tudo para estabelecer uma nova utopia. Sinalizações e sinais são cruciais na rápida e movimentada sociedade. Os sinais são mais importantes do que os prédios para quem passa rápido. Afinal, é muito difícil competir com a carregada complexidade visual dos acostamentos. O termo justapor é usado para compreender essa experiência visual na estrada onde, conforme se passa, camadas de placas e prédios se interpõem, um após o outro. A rodovia não foi feita para criar uma visualidade fácil. O olho em movimento em um corpo, também em movimento, tem de trabalhar para enxergar e interpretar a variação de trocas e sobreposições. Para esses autores, esse ato é uma experiência visual de caos e ambiguidade, e uma oportunidade de vislumbrar outros modos de olhar. Como também sou muito avessa ao carro, confesso que a visão de Venturi nos tira de nosso lugar de conforto e me faz repensar o modo de fruição desse veículo.

A viagem de Smith, por uma rodovia inacabada de Nova Jersey traz imagens que, vistas através do para-brisa, ganham uma reflexão crítica, com o intuito de expandir os conceitos de arte. Smith passa a viagem se perguntando: O que será e o que não será arte no espaço urbano? Qualquer experiência pode ser artística e estética? Independentemente do que for, esta pode ser vivida por qualquer pessoa.

Smith, Blake e Venturi definem a paisagem da cidade como arte. A arte como a cidade, a cidade como arte. O ato de nos locomovermos por uma rodovia promove uma experiência artístico-estética. Smith analisa como paisagens artificiais sem precedente cultural são capazes de produzir uma experiência ilimitada do espaço, uma nova categoria de experiência. Essa rodovia inacabada de Nova Jersey pode ser vista como o não lugar de Augê, uma vez que estar na rodovia é estar em um lugar transitacional. Seus limites são frágeis e a habilidade de distinguir algo existente é suspensa. O carro é o ponto de vista favorável, com sua movimentação rápida, posicionado no meio da autopista e o recorte do para-brisa que nos serve como janela. A interpretação do artista Robert Smithson (SMITHSON *apud* REYNOLDS, 2003) para o trabalho de Smith está nos *punctuades*, ou seja, nos pontos que vão demarcando a vastidão do pavimento cinza, interrupções de um espaço gradeado

Ainda que Smithson concorde com a experiência do carro, ele, em sua deriva, que a intitulou como *A Guide to Monuments of Passaic*, resolveu fazê-la a pé. Quando se caminha desacelera-se a velocidade da experiência. O pedestre pode ver de um ponto íntimo e privilegiado. O artista escolhe andar em uma via feita para carros, onde a paisagem costuma ser vista de veículos em movimento. Durante o trajeto, ele coletou informações de sinalização, o endereço de lugares pelo qual passou e tirou algumas fotos, ou seja, realizou um processo de reconhecimento de uma região.

O artista dividiu os terrenos em cinco tipos de monumentos²⁰. Em cada parte desse cenário criado por Smithson através das classificações da cidade está o endereçamento de uma diversidade de experiências. Uma viagem para esse local pode ser uma viagem no tempo, um tempo diferente daquele das metrópoles. Para Smithson, havia um território real que ainda não tinha sido explorado pela arte:

Smithson understood that with "earth art" new spaces were opened up for physical and conceptual experimentation, and that artists could modify the way the observer saw these territories, representing them in a new light, revealing aesthetic values: the new aesthetic discipline of Site Selection Study had just begun.²¹ (CARERI, 2002, p.156)

A análise de território a partir do viés da arte é um modo de rearticular espaços através de proposições menos funcionais e mais subjetivas. A exposição realizada a partir dessa visita chamou-se *Negative Map Showing Region of Monument Along Passaic River*. Ela era composta por fotografias em preto e branco, por um convite para visitar a mesma paisagem percorrida pelo artista e pelos mapas que o artista usou. Desse modo, abre-se o questionamento sobre o que seria a obra do artista: o caminho? O convite para o percurso? As fotos? Os mapas? A obra era tudo isso, o lugar, o trajeto, o convite. A viagem é uma ferramenta para exploração do espaço que possibilita a extração de categorias estéticas e filosóficas capazes de serem confrontadas.

²⁰ Tipo A: memorial para exaltar significados, o que um homem comum considera um monumento.

Tipo B: prédios quebrados, pré Wall street, velho subúrbio

Tipo C: prédios pós-guerra, novo subúrbio

Tipo D: espaços vazios e abandonados (que aparentemente existirão por pouco tempo)

Tipo E: ruínas ao reverso, novas construções prestes a serem concluídas.

²¹ Smithson entendeu com a "earth art" foram abertos novos espaços de experimentação física e conceitual, e que poderia modificar a forma como os artistas e o observador viam os territórios, representando-os sob uma nova luz, revelando valores estéticos: a nova disciplina estética do *Site Selection Study* tinha apenas começado.

O trabalho reconhece que tanto a arte de Nova York quanto o futuro utópico de Nova Jersey parecem ser o mesmo falso futuro. Os espaços de Nova Jersey poderiam ser galerias de arte; na visão de Smithson, já o são. A partir de suas leituras da paisagem metropolitana, o caos e a ordem nunca são resolvidos, produzindo uma autonomia na experiência estética que aponta para a prática da criação da vida.

Dois artistas produziram trabalhos que podem ser analisados como o desdobramento do percurso de Tony Smith. Um deles é Carl Andre, que deseja a presença da rua através de uma ausência. A rua é o espaço para a travessia, e essa ação é a reconquista do espaço vivido. O artista construiu esculturas planas, um espaço bidimensional para ser habitado pelo público. Para ele, a principal escultura é a rua, é esse modo de estar que ele procura conceber em sua obra. “En realidad, para mi la escultura ideal es una calle (...) La mayor parte de mis obras, o en cualquier caso las más logradas, son en cierto modo calles: nos obligan a seguirlas, a rodearlas o a subirse a ellas.”²² (ANDRE *apud* CARERI, 2002, p.122) Como exemplo desses trabalhos podemos citar *Steel Zinc Plain*, de 1969. Um tapete feito de zinco, conforme o próprio título informa, composto por quadrados de duas cores diferentes, formando uma grade, um tabuleiro. Como vimos em Bruce Nauman, ou no quadrado amarelo do *Experimento pele*, o artista delimita o chão para construir uma escultura volumosa, nesse caso, criada pelo andar do público.

²² Na verdade, para mim, a escultura ideal é a rua (...) A maioria dos meus trabalhos, ou em todo caso, o mais bem-sucedido deles, são um pouco ruas: nos obrigam a segui-los, cercá-los ou subir sobre eles.

Figura 22 - *Steel Zinc Plain*, Carl Andre, 1969



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/sa-e-mo-n/7173468176/> Acesso em: mar 2013

Para Richard Long, o próprio andar é um trabalho de arte. Ele produziu peças como *A Line Made by Walking*, de 1967, onde a arte é a experiência de andar que produz uma vivência de espaço. A ação de andar é materializada pela linha escultórica que surge com a caminhada, com o pisar da grama. O artista produziu diversas obras em grandes campos e florestas desabitados, que são reversíveis e que têm no corpo seu único instrumento. O corpo individualiza a ação e é utilizado para medir o espaço e o tempo.

Figura 23 - *A Line Made by Walking*, Richard Long, 1967



Fonte: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html> Acesso em: mar 2013.

Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando nota de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.²³ (CARERI, 2002, p.156)

A linha de Tony Smith toma corpo, vira ação, torna-se objeto, modifica territórios. O andar produzirá uma nova experiência, que difere do Dadaísmo, do Surrealismo e dos Situacionistas. O andar é um campo de atividades que opera na tentativa de transformar a superfície terrestre, um campo de ação que também é encontrado no paisagismo e na arquitetura. Por isso, a *Land Art* prefere desertos e terras vagas das periferias abandonadas, lugares onde há história do tempo não é demarcada. Os espaços são desprovidos de arquitetura e/ou de presença humana e tornam a obra um signo originário e atemporal.

As obras alteram territórios, utilizando apenas elementos do próprio local. O andar é uma transforma simbolicamente o espaço, pois não deixa rastros, atuando no mundo de maneira superficial, mas marcando profundamente aqueles afetados pela experiência.

O caminhar ressignifica o olhar a tal ponto que somos capazes de ver com os pés. O ver dos pés possibilita outra forma de relação com o território, um contato imediato, a partir do pé, sem mediações e visceral como estamos buscando aqui. "Walking conditioned sight, and sight conditioned walking, till it seemed only the feet could see."²⁴ (SMITHSON *apud* CARERI, 2002, p.145)

Todos esses movimentos e artistas buscaram uma relação com a cidade. Cada um à sua maneira, eles procuraram outras formas de se integrar com esse cosmo que escapa dos padrões vigentes, construindo relações que saciam a vontade de uma existência mais potente na cidade.

²³ Ao cruzar os dados sobrepostos no plano-território, o corpo do andarilho toma nota dos eventos da viagem, sentimentos, obstáculos, perigos e variações de terreno. A estrutura física da área se reflete em seu corpo em movimento.

²⁴ O andar condiciona a visão e a visão condiciona o andar até que só os pés possam ver.

3.1.1 Errância e Corpografia

Paola Berenstein Jacques (2008) procura atualizar as formas de caminhada de resistência, principalmente as propostas pelos situacionistas. A autora traz o conceito de errâncias urbanas que resultam em corpografias, ou seja, a experiência da cidade é marcada no corpo, ele a registra de forma involuntária dependendo da intensidade das vivências que o cercam.

Ela faz uma forte crítica à cidade espetacularizada devido à sua homogeneização e ao seu modo de transformar espaços públicos em cenários, onde não há a vivência do local, o que torna o espaço desencarnado. A única forma de reverter esse quadro é estimular as apreensões urbanas através da ativação da relação entre o corpo e a cidade. A forma de investigar essas relações é por meio da corpografia urbana. Analisando as corpografias urbanas é possível perceber que tipos de experiências ocorrem na cidade e como se pode intervir na cidade com o intuito de gerar outros estímulos para o corpo. Ainda que os urbanistas planejem os modos de uso do espaço urbano, são os corpos que os atualizam.

Para Jacques essa prática é uma forma de resistência à espetacularização da cidade, principalmente porque foge aos métodos genéricos de pesquisa urbanística sobre os usos da cidade. Certeau é uma referência para Jacques, a cegueira que ele cita, já mencionada neste texto, é a negação do espetáculo ou do cenário, espaços onde só o que interessa é ver. O errante não precisa enxergar, ele pode utilizar outras partes do corpo para sentir e praticar o espaço.

Eu gostaria de acompanhar alguns dos procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficar assim fora do campo onde se exerce, e que deveriam levar a uma teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade. (CERTEAU, 1998, p.163)

A errância é caracterizada por três características: perder-se, uma vez que a lógica urbanística é se encontrar, a lentidão, que vai contra ao modelo de velocidade acelerada da contemporaneidade, e a corporeidade, que é gerada através das duas

tomadas de decisões anteriores e permite uma contaminação corporal do espaço, gerando uma incorporação.

Dentro da esfera nacional, Flávio de Carvalho é um dos mais revolucionários artistas de seu tempo, tendo grande influência das vanguardas europeias, já que esteve na França e na Inglaterra entre 1911 e 1923. O artista, mas também cenógrafo, engenheiro, arquiteto e jornalista entre outras funções, sendo a principal era de agitador cultural, segundo Antonio Carlos Robert Moraes (1986), realizou uma das primeiras performances brasileiras, no ano de 1931. Ela se constituiria de uma caminhada, uma simples caminhada, não fosse o fato de o artista estar de chapéu e indo contra o fluxo de uma procissão de Corpus Christi no centro da cidade de São Paulo.

A grande procissão de Corpus Christi se arrasta lentamente pela Rua Direita em direção à Praça Patriarca. Divide-se em alas das velhas, dos pretos, das filhas de Maria, dos jovens burgueses que avançam cantando. Um vulto se insurge contra ela, andando no sentido contrário, contemplando a tudo do alto do seu um metro e noventa com “uma atitude experimentalista deliberada”. (MORAES, 1986, p.31-32)

E assim caminha nosso agitador cultural, indo de encontro à massa, já mencionada no primeiro capítulo, a massa religiosa que é um perigo, pois além de identificar-se com todos, identifica-se com Deus, e adquire uma força incontrolável. Alguns gritavam: “Tira o chapéu”, outros: “Lincha”. Flávio foi insultado e quase agredido, mas se escondeu em uma leiteria e foi levado para a polícia. Ao chegar na delegacia, acusaram-no de comunista, porém o artista disse que era um estudioso sobre multidões e que estava pesquisando sobre “a capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior que a força da lei ao respeito à vida humana.” (CARVALHO, 2001, p.4)

A *Experiência n.2*, como chamou essa ação, tem a caminhada como atividade de resistência como evoca Jacques (2008), ainda que aqui o que está em jogo é a indagação da prática religiosa da massa e seus usos na cidade, e não a cidade como prática cotidiana ordinária, como aparece nos trabalhos anteriormente citados. A caminhada de Flávio de Carvalho na cidade de São Paulo deveria ser uma atitude comum, mas seu sentido é deslocado, quando a ação é posta em confronto com uma procissão religiosa.

Muitos anos mais tarde, Flávio passou a publicar semanalmente artigos sobre moda em jornais diários, em uma série que se chamava *A moda e o novo homem*. Entre eles, *A origem trágica das jóias*, onde o jornalista faz o percurso histórico da jóia, desde suas origens como instrumento de servidão até adquirir a posição de *glamour*. Dialogando com essas questões da moda, ele decide, em outubro de 1956, ou seja, 25 anos depois da *Experiência n.2*, fazer outra performance: a *Experiência n.3*.

Rua Barão de Itapetinga, n.296. No saguão já se avolumam alguns curiosos. A imprensa espera. Sente-se um certo zum-zum-zum no ar. 14:30 – um vulto surge no hall. É ele, Flávio. Inicia-se o “passeio com traje tropical”, sandálias de couro, meia de bailarina, um saio, uma blusa (...) “uma tentativa de revolução na indumentária masculina”. Com a “roupa do futuro”, Flávio novamente ganha as ruas de São Paulo 25 anos depois. Do centro velho, ao centro novo. Sobe a Rua Barão de Itapetinga, já totalmente lotada. Recebe um abraço da Miss Televisão. E o apoio de Paulo Emílio: “Ridículas são nossas gravatas”. Entra na Rua Marconi. Na esquina da Sete de abril, Flávio faz um discurso. “A roupa deve ser multi colorida para o homem deixar de ser tão obtuso, tão burro.” Alguns aplausos. Retoma as ruas. O trânsito para. Volta para a casa. (MORAES, 1986, p.74)

A partir deste relato, feito por Moraes (1986), é possível construir todo trajeto de circulação de Flávio pela cidade, imaginar sua caminhada enquanto ele apresentava o novo traje do homem tropical. O traje na cidade é recebido pelos transeuntes com entusiasmo, o artista passeia. Ainda que protestando contra a roupa tradicional masculina, a performance difere e muito da *Experiência n.2*. Em vez de gritos de linchamento, se ouvia palavras de apoio e afeto. O caminhar na cidade é posto como apresentação de uma nova forma de trajar, que é apresentada já em sua prática, caminhando pelas ruas.

Hélio Oiticica tem uma relação profunda com a rua e não posso deixar de mencioná-lo, pois as inquietações demonstradas em um dos seus últimos textos giram em torno da “totalidade ambiental que incorpora todos os elementos – estrutura cor, movimento, participação, objeto, espaço circundante.” (FAVORETTO, 1992, p.107) Essa questão busca integrar o sujeito à sua totalidade, enfocando a relação com o ambiente. O artista completa suas ações, sua “totalidade ambiental” com o espaço circundante da cidade.

Porém Oiticica usa a caminhada na cidade não como fim, mas como processo para a elaboração do trabalho. O espaço circundante da cidade emerge na experiência

com o trabalho. Os trabalhos penetráveis, com suas diferentes texturas, para serem sentidas de pés descalços fazem menção ao ato de caminhar pela cidade. Segundo o próprio artista:

(...) eu senti que eram como uma representação de você sair da praia de pés molhados, atravessando a avenida, vendo os carros passarem, para entrar no Méridis e apreciar a exposição já ocorrida. (...) Quando eu proponho que uma pessoa ande dentro de um penetrável cheio d'água ou pedrinhas quer dizer que na verdade eu estou sintetizando minha descoberta da rua através do andar, é uma descoberta assim do espaço urbano através do detalhe do andar. (OITICICA *apud* FAVORETTO, 1992, p.219 e 224)

O artista sistematiza sua trajetória artística sempre levando a experiência do espaço público como fundamento para construção das obras. Considerando que a sua vida é a rua, Oiticica traz para o trabalho a simplicidade, a sinceridade e a espontaneidade da experiência com a rua e na rua. A rua é o espaço multi-transformável do artista, onde realizou os *Delírios ambulatórios*, no qual andar na rua é voltar ao Brasil, é alimentar-se de Brasil, o artista materializa esses percursos através da coleta de material, é o asfalto da Avenida Presidente Vargas, a terra do morro da Mangueira, a água da praia de Ipanema. Todos esses lugares são marcantes.

Para Lygia Pape, os delírios ambulatórios com Helio eram grandes aventuras, uma brincadeira de se deslocar pela cidade. “Helio e eu saíamos muito para andar de madrugada pela cidade. Ele me dizia: vamos curtir. O delírio ambulatório era isso: você saía pela cidade toda, que não tinha perigo nenhum, e ia descobrindo as coisas, vendo e vivendo.” (PAPE *apud* MATTAR, 2003, p.75)

O andar para protestar, o andar para coletar, o andar para reconhecer, o andar como fruição estética, o andar para ver, o andar para ser visto, o andar para conservar, enfim, múltiplas são as razões para caminhar pela cidade, mas todas levaram a uma estreita relação do corpo com o território.

3.2 A roupa, entre o corpo e a cidade

Pode-se esperar que o vestuário constitua um excelente objeto poético; em primeiro lugar, porque mobiliza com muita variedade todas as qualidades da matéria: substância, forma, cor, tutilidade, movimento, apresentação, luminosidade; em segundo lugar, referindo-se ao corpo e funcionando ao mesmo tempo como seu substituto e máscara dele, o vestuário certamente é objeto de grande investimento; essa disposição poética é comprovada pela frequência e qualidade das descrições indumentárias na literatura. (BARTHES, 2009, p.350)

Até agora, vimos a relação entre o corpo e a cidade, o deslocamento dessa matéria sensível que percorre as ruas em busca de uma relação mais visceral com o espaço. Porém esse corpo carrega com ele uma roupa. A roupa aparece aqui como uma interseção entre essa relação, ainda que ela seja motivadora de todo o processo da dissertação, uma vez que meu interesse artístico começou na roupa e a utilizo como o suporte. A roupa é um objeto carregado de poética, que alia cor, formas e texturas ao corpo. Anexada ao corpo, ela reverbera para os dois lados. O lado interno (do corpo) e o lado externo (da cidade). Como o corpo se relaciona com essa roupa? O que fazer com esse corpo que precisa de uma vestimenta, independente do seu querer? Como a cidade instaura modos de vestir o corpo?

Os estudos sobre vestuários estão em sua maioria vinculados à moda. Como dizia Barthes (2009) a moda é parasita do vestuário. Uma vez que o fenômeno moderno da moda teve sua maior expressão no campo da indumentária, colocando a palavra moda, muitas vezes no lugar de traje, roupa, vestuário. E isso se dá, segundo Flávio de Carvalho (2010), porque nossas maiores preocupações estão vinculadas ao nosso próprio corpo.

Entendem-se por moda os costumes, os hábitos, os trajes, a forma do mobiliário (...) Contudo, é a moda do traje que mais forte influência tem sobre o homem, porque é aquilo que está mais perto do seu corpo e seu corpo continua sendo a parte do mundo que mais interessa ao homem. (CARVALHO, 2010, p.16)

A relação do homem com a roupa é muito anterior ao fenômeno da moda e se constrói através de diversos aspectos sociais, culturais, psicológicos, biológicos, etc. Nos estudos de Carvalho sobre traje, já mencionados anteriormente, “foi a roupa que criou a maior sensibilidade no corpo do homem e que assim procedendo tornou-se

além de mero ornamento, também uma proteção ao organismo.” (CARVALHO, 2012, p.43) Se antes o homem vivia apenas com apetrechos funcionais, ele passou a adornar o corpo para guerra, não com o intuito de proteger-se de intempéries, mas camuflar-se para fins de defesa. A integração do sujeito com o entorno, com o intuito da camuflagem aqui aparece como um dos motivadores para a utilização da roupa. Ainda que isso seja uma hipótese, a conexão do homem com o espaço é a motivação para utilização das roupas.

Mesmo que as intenções não sejam bem definidas, é certo que hoje a roupa se tornou imprescindível, uma vez que não podemos andar nus. Em primeiro lugar porque seria impossível o sujeito circular na cidade, uma vez que o corpo nu é um corpo frágil, pois o corpo nu desaprendeu a lidar com a presença de outros corpos, e, em segundo, mesmo que o corpo nu seja forte, os outros corpos desaprenderam a lidar com o corpo nu, como escreve Carvalho:

O homem nu não teria a capacidade de ousar que tem o homem vestido; protegido e retocado pelo traje. Seria o mesmo que o homem entrar em batalha totalmente exposto e sem defesa de seus pontos vulneráveis. (CARVALHO, 2010, p.21)

Hundertwasser era essencialmente naturalista e pregava o nudismo, fazendo palestras nus. Se no *Experimento pele* eu me utilizo do artista para falar da primeira camada, a pele do homem, aqui retorno a ele, mas, agora, meu foco é a segunda camada, o traje. A roupa instaura o contato com o externo, já que está em contato direto com a pele do homem, um contato íntimo, que constrói a fronteira entre o eu e o não eu.

Se o corpo, com seus orifícios abertos, é em si mesmo perigosamente ambíguo, então a roupa, que é uma extensão do corpo, mas que não é exatamente parte dele, não só liga esse corpo ao mundo social como também o separa ainda mais nitidamente dele. O vestuário constitui a fronteira entre o eu e o não eu. (WILSON, 1985, p.13)

As roupas são projetadas de acordo com os limites do corpo, mesmo que às vezes vejamos corpos que tentam se ajustar à determinada roupa e acessório. Pensar que a roupa delimita o contorno do corpo é uma ideia conceitual, pois o corpo já tem

sua massa determinada, mas que nos possibilita perceber o papel de conexão que a roupa possui na constituição do corpo e do sujeito. Para Carvalho, o ornamento tem a capacidade de restituir o sujeito de um desequilíbrio mental e trazê-lo para a realidade operante.

A moda é perfeitamente capaz de conter, acalmar e substituir as primeiras manifestações de desequilíbrio mental. É perfeitamente capaz de fornecer uma compensação pelas inferioridades dos componentes da história. No momento de se precipitar fora do equilíbrio, o homem ornamenta seu corpo e assim fazendo consegue restabelecer-se. O ornamento funciona para o indivíduo como uma válvula de escapamento, regulando a pressão da psiquê, enquanto a moda funciona como válvula reguladora da etapa histórica em trânsito. (CARVALHO, 2010, p.15)

Isso ocorre de maneira mais evidente nos casos de autismo, ainda que saibamos que cada sujeito responderá de uma forma distinta. As roupas mais apertadas tem sido amplamente utilizadas para estabelecer uma situação de conforto para que o autista se relacione com o mundo. A roupa delimita o sujeito e o aperta, sublinhando seus contornos

Autistas geralmente acham nosso mundo super estimulante. Na maioria das vezes, isso é ruim, porque é como se ele estivesse "nu" diante de diversos ambientes hostis. Tudo pode se tornar hostil para o autista, pois ele não tem um "ego" como o nosso. Ele não funciona da mesma forma que funcionamos no mundo. Não tem como dizer isso sem não segregar, mas geralmente eles são pessoas que tem uma capa muito frágil aos acontecimentos do mundo. Enquanto nós desenvolvemos essa capa, seja ela saudável ou neurótica, eles têm uma dificuldade com a ideia de eu e de outro. (...) Por isso a camisa mais apertada poderia servir como uma pele. A pele humana serve como contenção e dá o limite entre eu e o mundo. (...) Por isso a camisa entraria como um contorno firme, que imita a sensação de colo ou de abraço. Muitos autistas não gostam de ser abraçados, mas estamos falando de blusas. Talvez blusas ajudem eles a se acalmarem por justamente fazerem esse "holding", função primordial da mãe. (...) Mas é um exemplo de como a contenção física (não dura nem rígida) pode ajudar na contenção das emoções difíceis para alguns autistas, e talvez até pra nós.²⁵ (JAHARA, 2013)

O poder de conectividade entre o sujeito e a roupa ainda pode ser visto em Hundertwasser quando ele faz uma ironia dizendo: "The cowl makes the monk".²⁶ (HUNDERTWASSER *apud* RESTANY, 2001, p.22) que é um ditado do século XVI que diz exatamente o contrário, "O hábito não faz o monge, e há quem, vestindo-o, seja

²⁵ Palestra do psicólogo Yuri Jahara sobre autismo realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil em 27 de março de 2013.

²⁶ O hábito faz o monge.

tudo menos um frade”. Esse ditado está alinhado à ideia de que não devemos julgar pela aparência, que ela pode nos enganar. Hundertwasser nos demonstra o oposto, o poder de conectividade que os trajes são capazes de trazer. A partir da vestimenta vai se construindo outro homem, aquele sujeito comum, que passa a ser espiritualizado, embora o que mudou nele tenha sido apenas a roupa.

Ainda que seja impossível mensurar o quanto a roupa é determinante para um monge se sentir monge e alcançar uma espiritualidade, de fato, a roupa é um objeto relacional. Uma vez que de acordo com a roupa que usamos, as pessoas nos verão e nos tratarão de determinada forma. Isso não se caracterizará como um preconceito. O fato é que a roupa é uma placa socializadora, assim como nosso rosto. As pessoas que conhecemos nos identificam pela fisionomia, é nela que estão as características mais singulares que contemos, ela é decisivo para nós. A roupa atua quase da mesma forma, interagindo diretamente com nosso corpo, atrelando significados à nossa pessoa, mas com a vantagem de poder ser trocada a todo instante.

As mensagens que reverberamos quando vestimos determinada roupa está atrelada aos significados que foram estipulados culturalmente e socialmente para aquelas formas, texturas e cores. O corpo também será determinante para o conjunto. Ou seja, cada roupa é uma, de acordo com quem veste. E como não há nenhuma cartilha definida, as mensagens podem ser completamente diferentes, dependendo tanto de quem veste, quanto do o sujeito que vê e significa o conjunto. Para Alison Lurie (1997), esse sistema se constituiria numa linguagem, *A linguagem das roupas*, como nomeou seu livro de onde foi retirado o trecho a seguir:

Assim como no discurso humano, é claro que não existe uma única língua das roupas, mas várias: algumas (como holandês e alemão) estão intimamente relacionadas e outras (como o basco) são quase exclusivas. Em cada língua das roupas há vários dialetos e sotaques diferentes (...) assim como no discurso falado, cada indivíduo tem seu próprio estoque de palavras e emprega variações pessoais de tom e significado. (LURIE, 1997, p.19)

Para Lars Svendsen (2010) essas troca de mensagens nunca se caracterizará como uma linguagem, uma vez que a subjetividade é intrínseca à essa relação.

Estritamente falando as roupas não são uma linguagem. Embora se afirme com frequência o contrário, o fato é que elas não têm nem gramática nem vocabulário em nenhum sentido usual. Não há dúvida que comunicam alguma coisa, mas nem tudo que se comunica deve ser chamado de linguagem. As roupas podem ser consideradas semanticamente codificadas, mas trata-se de um código instável, sem quaisquer regras realmente invioláveis. (...) Não sendo a moda no vestuário uma linguagem em qualquer sentido normal, pode ser tentador descrevê-la como um 'idioma visual', para tomar emprestado a expressão do escritor Hermann Broch. Nesse sentido, as roupas estão mais próximas da música e da arte visual que da linguagem normal. (SVENDSEN, 2010, p.79)

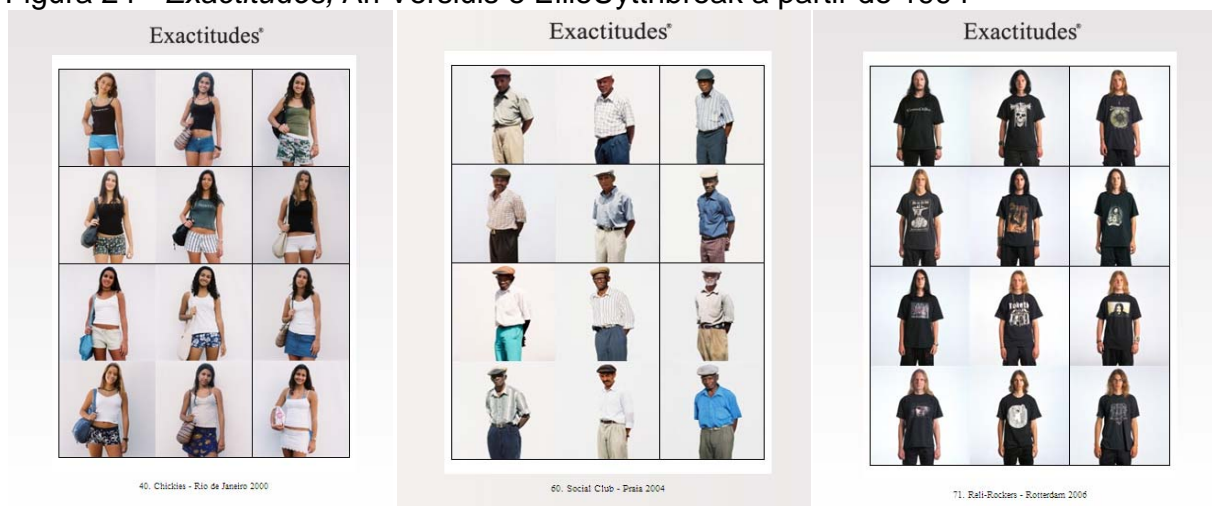
Ainda que possuam opiniões opostas, os dois autores parecem dizer o mesmo sobre a comunicabilidade da roupa e seu modo particular de interpretá-lo, dependendo do sujeito e do contexto em que está inserido.

Na cidade, caminhando pelas ruas, a roupa se torna nossa casa, nosso lugar de conforto, placa socializadora que reafirma nossas escolhas nesse espaço de instabilidade. Cada escolha vai inevitavelmente remeter a um grupo. Ari Versluis e Ellie Uyttnbreak são artistas holandeses que trabalham juntos desde 1994, registrando códigos de vestir. Atuando no limite entre arte e moda, e produzindo quase que um documento antropológico ao redor do mundo sobre grupos com comportamentos similares, a obra consiste em escolher determinado coletivo, em encontrar esses tipos na rua e convidá-los a posarem. As poses são ditadas pelos artistas, produzindo um efeito de similaridade estrondoso entre os elementos desse mesmo grupo. O trabalho é chamado de *Exactitudes*, uma expressão em inglês que significa a contração entre as palavras "pontual" e "atitude". Ao longo da obra, torna-se perceptível a vontade de se distinguir das outras pessoas, assumindo uma identidade de grupo.

Reporto-me a este trabalho porque ele é uma ilustração do que estamos tratando aqui, embora há mais de 10 anos, quando fui abordada na saída da praia de Ipanema por esses holandeses a fim que tirassem uma foto minha, fiquei bastante irritada. Meu interesse por arte e moda já havia se iniciado e minha curiosidade em entender o que se passava foi maior do que o constrangimento da situação. Eles eram manipuladores, pediram para eu soltar o cabelo, queriam que eu segurasse a bolsa de determinada maneira. Aquela não era eu, mas hoje compreendo que a dupla holandesa não estava fazendo uma pesquisa científica, eles eram artistas e buscavam um efeito estético a fim de reafirmarem questões conceituais, independente da veracidade dos fatos. O interessante é que depois de muitos anos, quando encontrei, por acaso, o trabalho e a

minha foto, estavam no mesmo conjunto que eu meninas da minha escola, apesar de eu não saber que elas também tinham sido fotografadas. Era inevitável dizer que realmente fazíamos parte do grupo intitulado por eles de “Chickies”.

Figura 24 - *Exactitudes*, Ari Versluis e EllieUyttnbreak a partir de 1994



Fonte: <http://www.exactitudes.com/>. Acesso em: mar 2013.

A roupa também pode atuar como um estado de desvio para a cidade, principalmente em lugares onde os modos de vestir parecem estar pré-estabelecidos, onde a cidade-espetáculo espera que seus figurantes estejam com o traje apropriado, ainda que tudo isso seja velado. A roupa pode e deve ser uma abertura para o questionamento da ordem imposta, que em silêncio percorre as ruas, sendo notada apenas por olhares mais atentos.

Admiro, cada vez mais, roupas que nos transmitem a sensação de que estão a esgarçar-se, a se corromper, e nos atordoam com suas bainhas em queda, seus alinhavos expostos, seus volumes estranhos, que parecem desentranhar do corpo o bicho que nele carregamos, livrando-o dos excessos de domesticação. Roupas corajosamente imperfeitas, inacabadas, turbulentas. Penso no escândalo de se vestir uma peça assim a desfazer-se, que não nos oferece o amparo das formas estáveis, estruturadas, de corte bem definido, mas que reforça em nós um sentimento de perplexidade diante das rupturas que sinalizam, nos atirando sem cerimônia numa existência em frangalhos. (PRECIOSA, 2010, p.4-5)

3.3 Se essa rua fosse roupa

Neste tópico, retorno ao mote da linha de mestrado da qual faço parte, que estabelece uma relação entre os estudos teóricos e a prática do artista. A performance *Se essa rua fosse roupa*, ainda que realizada em 2008, faz parte do processo dessa dissertação e coloca em prática o que foi debatido até aqui.

A performance *Se essa rua fosse roupa* surgiu como projeto de conclusão do meu curso de Desenho Industrial - Projeto de Produto, na Puc-Rio. Como eu não tinha nenhuma ligação com os temas e métodos do design de produto e os professores do departamento já estavam em acordo sobre o fato de que a roupa era um produto que poderia servir como tema para finalização do curso, resolvi partir dessa abertura. A moda e seus entrelaçamentos com a arte compunham o tema central na minha pesquisa e desde aquele período o objeto do meu trabalho já era a rua. Parece que a rua me atravessou durante minhas viagens nacionais e internacionais, principalmente quando estava sozinha em diferentes cidades. Ficar na rua observando os modos das pessoas era atividade mais inquietante da viagem, independente de estar em um vilarejo na Romênia, na cidade caótica de La Paz, ou na divisa do Ceará com Piauí. Havia algo desses lugares que me fascinava. Quando chegou o momento de realizar o projeto, ignorando qualquer método de design, considerei que o trabalho só poderia ser realizado na rua. Eu buscava uma troca mais visceral com o espaço, ser apenas mais um transeunte não me satisfazia. Eu precisava intervir. Utilizei os autores urbanistas que tratam esse espaço que tanto me instiga: Gordon Cullen e o seu *Paisagem urbana* (1971) e Jane Jacobs com *Morte e vida nas grandes cidades urbanas* (1999). Os dois autores me ensinaram algo fundamental: a importância da diversidade e como o caos desses centros urbanos é fundamental para a manutenção do espírito vivo dessas ruas. Isso foi essencial para a construção das minhas percepções estéticas, já que no começo eu possuía uma inquietação relacionada à ordenação, embora ao longo do processo tenha compreendido que cada espaço possui sua própria lógica e é exatamente isso que o torna singular.

Diante de todas essas questões, o trabalho *Se essa rua fosse roupa* começa com o ato de fotografar o Centro do Rio, especialmente as áreas em volta da Avenida Presidente Vargas, entre o Campo de Santana e a Avenida Rio Branco, para materializar essas fotos em roupas. Eu fotografava o que me chamava atenção, o que construía o espaço urbano e suas singularidades. O ato de fotografar era a captura de uma porção desse território, era poder levar para casa esse espaço e analisá-lo em um momento posterior. As fotos variavam entre carrinhos de vendedores ambulantes, portas, muros, transeuntes e arranha-céus.

Com o material coletado, era hora de transformar as imagens da cidade em roupas e isso foi feito através do recurso de colagem. Literalmente eu já olhava a foto como uma roupa. Era só adaptar a imagem da cidade e seus objetos ao formato do corpo. O corpo se torna o suporte para a cidade, para uma releitura de uma possível cidade feita de fragmentos. As corpografias de Jacques (2008), que colocam a memória da cidade no corpo, aparecem aqui como a inscrição da cidade na roupa que irá cobrir esse corpo.

A camuflagem é utilizada como elemento chave para o trabalho, a lógica de se vestir de entorno é posta em prática, assim como os uniformes de guerra, que trazem elementos do ambiente para a roupa. As roupas ganham estampas de pedra portuguesa, de jogo do bicho, de fachada de prédio. Elas ativam as instâncias do espaço e do corpo, favorecendo a relação entre o *performer* e as ruas.

Com as roupas já definidas no papel, recrutei 10 amigos que concordaram em participar do projeto. As roupas então foram confeccionadas de acordo com as medidas de cada um dos, então, *performers*. Tentei, de alguma maneira, perceber que pessoa combinava com que roupa, como poderia tirar maior proveito daquele corpo, daquele rosto, como ele poderia ser potente. Entre as provas de roupa, eu conversava com os *performers* sobre qual seria nossa atuação dentro do espaço urbano.

No dia da performance, os *performers* me encontraram no *playground* do meu prédio para se vestirem, maquiarem-se e ensaiarmos o que se sucederia. Pedi para que apenas caminhassem. Na esquina da Rua Uruguaiana com a Rua Sete de Setembro ia começar a parte “ensaiada”, onde íamos realizar um desfile até a esquina da Rua

Uruguaiana com a Rua do Rosário. Depois, a proposta era andar até a Presidente Vargas para encerrar o trabalho.

Posso dizer que a performance começou com a ocupação no *playground*, passando pelas andanças em Laranjeiras, pelo Largo do Machado, durante a viagem no metrô, a chegada ao Centro da cidade e a realização da parte ensaiada do trabalho. Ainda incluiu a volta ao meu prédio, realizada de ônibus. Todo o trabalho foi engendrado de maneira bem simples. Os *performers* ocupavam a cidade caminhando e não havia muita exaltação dos transeuntes em relação à passagem de nossa trupe. Olhares, muitos olhares, e isso era tudo que éramos capazes de mobilizar.

Colocando os modelos no cenário, eles integraram-se ao espaço. Os *performers* que se vestem de cidade se perdem dentro dos elementos da própria cidade. Eles estão tão integrados ao espaço que se confunde com os prédios e com as calçadas, com os postes e as placas. Eu achava que os *performers* camuflados de cidade trariam um estranhamento que chamaria atenção. Ao observá-los, o espectador demonstraria um desvio e talvez voltasse seu olhar para a cidade. O surpreendente foi constatar que, apesar de o intuito do trabalho ter sido sensibilizar as pessoas para o espaço rotineiro isso não ocorreu. Pois, os modelos haviam desaparecido no espaço.

Eles haviam desaparecido porque se integraram ao espaço, fazendo parte da lógica da cidade. Passaram a fazer parte da multidão. Entraram no fluxo contínuo da cidade. O conceito da camuflagem entre o *performer* e a cidade projetada para o trabalho acontece quando seus corpos são confundidos com os dos demais pedestres, pois os *performers* diversas vezes passaram despercebidos, camuflados na multidão. Assim como o *flâneur*, que para Baudelaire se perdeu na multidão, deixando suas peculiaridades pelo caminho, os *performers* passaram a fazer parte do todo. Agora não eram mais nada, faziam parte de uma massa.

Se de um lado fazer parte da massa poderia ser o fim para o *performer*, por outro, para Benjamin, o *flâneur* consegue fazer parte da multidão sem virar massa. Na lógica de Benjamin é possível participar sem perder suas características. Assim, a interação entre o sujeito e o espaço permite uma troca ampla, rizomática, entre o corpo e o território. A experiência do *performer* só ocorrerá se houver uma troca entre ele e o espaço, principalmente porque o modelo representa o espaço, personifica-o. Os trajés

oferecem um meio de conectividade com o outro. As roupas da performance operam nessa perspectiva. Ao mesmo tempo em que integram o espaço urbano, elas se diferenciam dos transeuntes, são a estratégia para a interação, a integração e a entrega. Os *performers* instauram um novo jogo no espaço urbano estimulando os transeuntes e as redes a um olhar e a um passo mais atento, jogando com o fato de que a roupa é a interseção entre o corpo e a cidade, ou seja, a membrana de Deleuze (1995), que separa o ser vivo de um exterior artificial, mas ao mesmo tempo o põe em contato. Há uma dupla troca entre essas duas potências: o corpo dá vida à cidade, a cidade instaura normas ao corpo, moldando e controlando seu ritmo. Nesse jogo, a roupa legitima a presença dos corpos nos diversos espaços da cidade, legitima determinadas ações do sujeito, garante seu manejo nesse território.

Figura 25 - *Se essa rua fosse roupa*, Luísa Tavares, 2008



Fonte: TAVARES, 2008.

Com todo o potencial de expressão da roupa e tendo a rua como um espaço para a prática do artista por excelência, desenvolvo trajes para serem vestidos e circularem na cidade como manifestação de ideias. O intuito é ativar a integração dos transeuntes com o espaço através da caminhada capaz de gerar observações mais apuradas desse lugar. Finalizo a pesquisa problematizando minha última performance, realizada no dia 10 de fevereiro de 2013, na qual pus em prática as questões teóricas debatidas durante o mestrado.

3.4 Os passos de uma deusa, da rua para a rua

Ao longo do processo de pesquisa, deparei-me com a frase “Reconhece-se a deusa pelos seus passos” (VIRGÍLIO *apud* CERTEAU, 1998, p.176). A frase é usada como paráfrase do capítulo de Certeau sobre as falas dos passos perdidos e faz parte de *Eneida*, o poema épico escrito em latim por Virgílio, uma encomenda do imperador romano Augusto.

Eu estava muito preocupada com os passos na rua, como vimos anteriormente. Os passos são únicos e singularizam o sujeito que os executa. Às voltas com a frase de Virgílio, comecei a pensar quem era essa deusa. Quais eram seus passos? Qual sua motivação em caminhar? E, é claro, eu queria que ela caminhasse pela cidade e me perguntava o motivo dessa perambulação.

Em paralelo a essas questões, sem deixar de observar o que nos cerca, certo dia, ao passear de bicicleta pela cidade, ainda bem cedo, vi um homem que puxava um cabo da fiação elétrica, bem extenso, para vender em lojas de reciclagem. Como é possível ver na foto, o homem segura a ponta do cabo e deixa o restante se arrastar pelo chão, formando um rabo. Esse rabo era a continuação do homem, um rastro que permitia a compreensão de seu percurso realizado minutos antes. O cabo era um fardo

que ele precisava carregar. O homem ainda andava na rua, no local dos carros, para facilitar o ato de carregar. Aquela imagem foi muito marcante e a registrei.

Figura 26 - *Esboço para uma caminhada*, Luísa Tavares, 2011



Fonte: TAVARES, 2011.

Tempos depois, realizei um trabalho com essa foto, que se chamava *Esboço para uma caminhada*. Esse trabalho, mesmo que não tornasse claro o que viria a seguir, era o esboço para a realização da performance, por isso o título. Era uma instalação que preparei com a foto, onde o cabo da fotografia projetada se materializava e formava um grande ninho de aço, onde estava um laptop que trazia na tela *corpos nus*. Em cima do ninho, havia uma projeção de uma sombra. O trabalho era uma referência direta a um incidente que ocorreu comigo, quando dormia na casa de meu namorado e um homem, nitidamente drogado, invadiu a residência para roubar e tentou, sem sucesso, levar o laptop. O trabalho entrelaçava os passos com a invasão da intimidade provocada pelas deambulações de um viciado em busca de dinheiro. Ainda que não tenha levado nada, ele carregara consigo a minha intimidade e a de meu namorado. O conforto e a segurança de estar em casa foram esvaziados pela presença daquela estranha figura.

Após o ocorrido e o desenvolvimento do trabalho, o ato de carregar havia se instaurado como um elemento potente do trabalho, pois, como vimos no corpo-suporte

e no corpo-mídia, ainda que estejamos nus, levamos conosco uma infinidade de elementos que deixam rastros de nossas passagens, mesmo que este não seja o nosso desejo. Além disso, esse conceito já havia se evidenciado em *Se essa rua fosse roupa*, já que algumas das roupas faziam referências ao ato de carregar dos moradores de rua, que andam com carrinhos e muitas bolsas, carregando a própria casa nas costas.

Figura 27 - Processo de *Se essa rua fosse roupa*, Luísa Tavares, 2008



Fonte: <http://www.exactitudes.com/> Acesso em: mar 2013.

Passei então a observar com mais atenção o ato de carregar. Entre as fotos da série *Ambulantes*, de Francis Alÿs, encontramos situações de trabalho de rua onde o sujeito carrega algo muito acima do seu tamanho, algo que parece fazer parte do seu dia-a-dia e por isso o homem e o carrinho com caixas parecem tão integrados, compondo um desenho que se assemelha a um caramujo. É como a camuflagem biológica, o sujeito carrega objetos que fazem com que seu caráter volumoso seja expandido, alterando seu modo de atuação no mundo.

Figura 28 - *Ambulantes*, Francis Alÿs, 1992-2002



Fonte: <http://www.metamute.org/editorial/articles/thriving-adversity-art-precariousness>

Acesso em: mar 2013.

Depois fiz um pequeno vídeo, em frete ao Morro da Mangueira, pois na ocasião me deparei com uma cauda de objetos plásticos, uma composição que se assemelhava muito aos meus objetivos com o projeto. A figura do sujeito se confundia a do aglomerado de plásticos, assemelhando-se a uma centopeia, já que sua cauda acompanhava com maleabilidade as curvas de seu trajeto.

Figura 29 - Fotogramas do vídeo *Centopeia*, Luísa Tavares, 2012





Fonte: TAVARES, 2012.

O curta de animação *Linear*, de Amir Admoni de 2012, trata o fardo de carregar e tem a rua como cenário e antagonista do filme. Classificado pela crítica especializada como um épico surrealista, o filme conta a história de um microsser que carrega um rolo de pintura muito maior que seu tamanho, amarrado com um cabo de aço na cintura. Assim, conforme ele vai andando, a faixa de trânsito vai sendo pintada no chão. O diretor concebeu o filme com as seguintes inspirações:

O roteiro do filme surgiu a partir do estranhamento gerado pelo meu retorno à minha ideia do curta. *Linear* surgiu quando voltei a morar em São Paulo depois de ter morado 5 anos em Buenos Aires e Amsterdã, que são vilarejos se comparadas à minha cidade natal. Chegando aqui (*em São Paulo*) você inevitavelmente se questiona qual a sua relevância como habitante numa cidade deste tamanho, e as demandas que a cidade traz acabam também cerceando sua liberdade, você não pode apenas seguir o seu caminho. A sensação é de que o “correto” é seguir a vida pré-programada e segura. É a partir destes sentimentos que surge um roteiro de um protagonista de 2cm de altura cujo trabalho é pintar as faixas que separam as pistas das ruas, seguir essa linha reta e invisível, mas que tem que ser traçada, num cotidiano monótono e repetitivo (...) E enquanto passava os dias animando e compondo as cenas, curiosamente fui me identificando cada vez mais com a tarefa do mini ser.²⁷

²⁷ No site <http://blog.animamundi.com.br/a-linha-e-um-ponto-que-saiu-caminhando-linear-pelo-seu-criador-amir-admoni/> Acesso em: mar. 2013.

Figura 30 - Pôster e fotograma do curta *Linear*, Amir Admoni, 2012



Fonte: <http://blog.animamundi.com.br/a-linha-e-um-ponto-que-saiu-caminhando-linear-pelo-seu-criador-amir-admoni/>. Acesso em: mar 2013.

O fardo do microsser para pintar as ruas movimentadas de São Paulo, e até o modo como rolo de tinta está preso à sua cintura, deslocando o rolo conforme anda, iam ao encontro com os meus objetivos com a performance. No filme, existia um objetivo, o de pintar as faixas de sinalização das ruas, e era necessário que o trabalho fosse completo, mas este parecia impossível de ser realizado devido às condições que se apresentavam. Em determinado momento do vídeo, o microsser perde a direção e a linha deixa de ser reta, fazendo formas sinuosas, o que acarretou um grande acidente de trânsito.

A deusa que anda na cidade está com uma cauda. Seu vestido se prolonga para além do seu corpo como acontece com os vestidos de noiva, como os homens que carregam algo e por isso eles ampliam seus limites, tornando-se bem maiores do que de fato são. Algo que limita seus movimentos, mas também provém sua subsistência.

Assim, a roupa passa a ocupar um espaço dentro do trabalho. Desde o começo do projeto, quando pensei na deusa, quis caracterizá-la como tal. A caracterização tem um papel chave no meu trabalho e nesse momento ela começa a tomar forma.

Nesse contexto é necessário fazer uma menção ao meu trabalho *Saia-Escada*, realizado em 2006 no Solar Grandjean de Montigny, que faz parte desse percurso. A

obra consiste em ocupar a escada frontal do solar. Durante uma aula de introdução à arquitetura, a professora mencionou que o nome da escada era saia-escada, uma vez que ela tinha o formato de um meio-godê. Como esse encontro entre roupa e arquitetura sempre fez parte do meu trabalho, fiz uma saia para essa escada, que se encontrava “despida”. Produzi uma saia de retalhos do tamanho exato da saia-escada e sentei no centro do degrau mais alto, “vestindo”, assim, a saia. As pessoas ficaram impossibilitadas de subir para o segundo piso do solar, mas isso não foi um problema já que não havia um fluxo de pessoas muito grandes no local.

Figura 31 *Saia-Escada*, Luísa Tavares, 2006



Fonte: TAVARES, 2006.

O trabalho era uma ocupação de um espaço, um *site-specific* que só poderia ser realizado ali, modificando seu propósito e jogando com as palavras que já fazem parte dele, mas na maioria das vezes passa despercebido. Vestir a cidade para singularizá-la, para torná-la mais próxima de nós através de nossas interferências, para nos apropriarmos dos espaços. O solar funciona hoje como um local para exposições de arte. Logo, eu utilizava sua própria arquitetura para constituir um ato artístico e fazer com que o prédio garantisse suas funções atuais.

As cidades, no entanto, parecem estar vestidas de propaganda e isso vem me incomodando em demasia. A cidade foi invadida por uma infinidade de propagandas que oferecem coisas que não precisamos. Porém as que me deixam mais irritadas são

as propagandas de todas as esferas governamentais sobre suas ações, como, por exemplo, os inúmeros *banners* que anunciavam o projeto *Asfalto liso*, antes mesmo deste ter início.

Algo muito parecido com a foto que Jean Manzon fez de Juscelino Kubitschek e Lucio Costa em Brasília, no ano de 1957, intitulada *O sonho no papel*. Os dois posam no meio do cerrado brasileiro, sem nenhum sinal de civilização. Eles seguram um papel, que talvez seja uma planta ou um mapa da futura capital. Composto o cenário, uma placa diz: Avenida Monumental. A lógica propagandista da política brasileira se dá dessa maneira, a placa vem antes de tudo, a placa é o que há de mais importante em um lugar onde as medidas tomadas parecem sempre ser fachadas para olhares desatentos. Essas simples atitudes são suficientes para inscrever os feitos de um político na esfera social. Foi por essa inquietação que comecei a coletar esse tipo de banners das ruas do Rio de Janeiro, principalmente quando eram ilegais e não respeitavam as regras de uso. Esse ato era uma interferência na cidade, uma retirada de objetos que se encontravam em excesso, uma limpeza e um protesto também.

Figura 32 - *O sonho de Papel*, Jean Manzon, 1957



Fonte: <http://www.fac.unb.br/campus2010/esporte/item/527-cronica-da-cidade-aviao-carro>. Acesso em: mar 2013.

A atitude de coletar coisas da rua é um ato estético. Como já mencionado, Helio Oiticica retira o asfalto da rua, a areia da praia, a fim de que seja possível materializar seu percurso e a experiência que teve durante o período.

Kurt Schwitters é um artista alemão que viveu entre 1887 e 1948. Ele inventou o termo *Merz* para descrever seu trabalho. Visto que tudo havia sido destruído na Alemanha durante a Primeira Guerra Mundial, o novo deveria ser feito a partir de fragmentos. A palavra *Merz* é cortada de uma propaganda do banco *Kommerz – und Privatbank*. O trabalho é feito colando esses pedaços, que quando aplicados no espaço se tornam uma instalação. A maior parte desse material era recolhida nas ruas. Quando o artista se apropria do material coletado, instaura-se um processo de ressignificação de objetos comuns, que serão incorporados ao trabalho, podendo ser um *ready-made* ou um *objet trouvé*, ou mesmo uma instalação ou colagem. Apropriar-se de objetos da rua é a possibilidade de expansão dos limites de Schwitters através da assimilação desses itens, seus espaços de atuação crescem e agora fazem parte do cosmo do artista.

A redescoberta do mundo perdido do objeto – a parafernália de detritos, lascas, aparas, ferro-velhos, cacos de vidro, jornais, impressos sem uso etc., que são lastros rejeitados pela vida moderna em seu trânsito cotidiano – domina a obra de Kurt Schwitters e se constitui um ágil trampolim para a sua busca incessante do objeto em si, do *eidos* da expressão poética ou plástica. (CAMPOS *apud* AGRA, 2010, p.13)

Figura 33 - *Construção para nobres damas*, Kurt Schwitters, 1919



Fonte: <http://www.wikipaintings.org/en/kurt-schwitters/construction-for-noble-ladies-1919>

Acesso em: mar 2013.

Com a coleta dos banners, percebi que esse seria o material apropriado para a produção da roupa da deusa. A deusa era da rua e sua materialidade deveria ser proveniente da rua também. A deusa carregaria os banners vindos das ruas, e as propagandas que estão vinculadas neles não deixam de ser fardos que temos de carregar. Os fardos são as atitudes políticas corruptas, a infinidade de objetos que compramos sem finalidade ou os ideais de beleza que, em casos extremos, fazem com que pessoas venham a falecer na tentativa de alcançá-los.

Durante as eleições, a quantidade de banners pela cidade multiplicou-se. A oferta era muito grande. A maioria deles havia sido instalada de modo irregular, o que tornou sua coleta fácil. Outros artistas também se apropriaram dessa farta quantidade de material proveniente da rua. Em diversas cidades do Brasil, foi organizada a *Cavalete Parade*, que consistia em uma exposição de cavaletes alterados, originados de propaganda política. Geralmente o cavalete era pego na rua e pintado de branco, transformando-se em uma tela. Depois era pintado novamente de acordo com a preferência do artista e nem ao menos lembrava o que havia sido anteriormente. Para a exibição do trabalho, foram marcados uma hora e um local e todos levavam seus cavaletes para a exposição que também era feita na rua. Subverter a lógica dos objetos deixados no espaço público, principalmente se forem de políticos que tentam se eleger, é agregar potencial a matérias que têm uma duração limitada e uma utilidade duvidável.

Figura 34 - *Cavalete Parade* no Rio de Janeiro, 2012



Fonte: <http://www.flickr.com/photos/foradoeixo/sets/72157631651264045/detail/>

Acesso em: mar 2013.

Havia uma constatação que me inquietava: queria produzir algo que tivesse um tamanho considerável. Como vimos no trecho sobre arte e cidade, coisas realizadas para a cidade que são muito pequenas e pontuais não conseguem obter reverberação, já que se perdem dentro do sistema caótico das ruas, principalmente em cidades como o Rio de Janeiro, onde a ordem está em desvio. De acordo com essa lógica, a roupa da deusa deve ser de um tamanho que o público a identificasse de imediato. Porém essa roupa, com todo esse tamanho proposto, não poderia ser carregada por uma única pessoa. Durante o trabalho *Saia-Escada*, eu permanecia o tempo todo parada, de forma que a extensão não era um problema.

Foi quando comecei a estudar os objetos relacionais da Lygia Clark e considerar a participação dos transeuntes no projeto. A obra de arte era um ativador de experiências, assim a experiência corporal aparecia como condição para a realização da obra. É no contato com o corpo que o trabalho se reveste de significados. O objeto é para ser tocado, para a interação, e, assim, chegar até a ideia de si, da artista. Estas obras eram pistas e pontes para uma proposta de experiência. Aqui, a referência ao objeto relacional não se dá de forma alguma por seu viés terapêutico, mas sim artístico, ainda que dentro do discurso de Clark não haja essa separação. O trabalho terapêutico se constitui de seções formais, não podendo ser comparado à participação de um transeunte em uma performance na rua.

Figura 35 - *Mascara Abismo*, objeto relacional, Lygia Clark, 1968



Fonte:

<http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/tvmultimedia/imagens/2010/arte/mascara%281%29.jpg>. Acesso em: mar 2013.

O Objeto Relacional como seu próprio nome indica, se define na relação estabelecida com a fantasia do sujeito que vivencia, perdendo a condição de simples objeto para, impregnado, ser vivido como parte do sujeito. Temos então a quebra da fronteira entre corpo e fantasia. (CLARK *apud* WANDERLEY, 2002, p.36)

A obra claramente demandaria outros, muitos outros. A possibilidade de que fosse algo colaborativo era estimulante, onde os passantes, que haviam sido forçosamente transformados em público de arte, passaram a ser participativos e sua participação havia se tornado vital para o trabalho, uma vez que sem eles o trabalho não existiria. A participação dos transeuntes, entretanto, não suprimia o objeto, porque ele era, antes tudo, sua motivação. Agora a deusa não iria mais carregar seu fardo sozinha, sua imensa cauda de banners seria compartilhada entre todos os passantes que se sentissem à vontade para se tornarem participantes da obra proposta. E o trabalho, assim como em Clark, evoca algo corporal e essa ação dos corpos dos passantes, esse peso que estava em suas costas, a diminuição do ritmo da caminhada, o andar em coletivo, passou a ser fundamental para a constituição da performance.

Comecei a desenhar essa nova proposta em cima dos meus croquis anteriores. A cauda do vestido ganhou buracos, de onde surgiam corpos. A roupa não era só para a deusa, passava a ser uma roupa coletiva, uma roupa para a cidade. A roupa deveria ser feita para a cidade e isso incluía seus transeuntes.

Figura 36 - Ilustração *Os passos de uma deusa, da rua para rua*, Luísa Tavares, 2013



Fonte: TAVARES, 2013.

Esses buracos fizeram imediatamente uma referência ao trabalho de Lygia Pape, *O divisor*, de 1968. Mais uma obra atravessava o trabalho devido a características em comum. Lygia Pape imaginou a obra para uma galeria, onde ela dividiria o sujeito em duas situações térmicas diferentes. Nas cabeças, sopraria um vento gelado e, nas pernas, um vento quente. As pessoas sentiriam suas cabeças sem corpos e seus corpos sem cabeças. E o título tratava dessa divisão. Como ela não conseguiu realizar essa obra, resolveu levar o tecido para uma favela e deixar com que as crianças da região interagissem com ele. As crianças brincaram livremente com o pano.

Mais crianças foram chegando aos poucos, brincando com o pano, aquela multidão de crianças (...) Havia uma inclinação no terreno por onde as crianças passaram a rolar enroladas no pano, e ficou parecendo um grande animal rolando terreno abaixo. Depois eu levei para um terreno plano, mandei esticar o pano, e as crianças correram todas feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras. (...) E isto porque o "Divisor" procura também mostrar a massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho, aquelas cabecinhas todas certinhas; inclusive as fendas eram abertas segundo uma ordem matemática, com espaços iguais entre cada fenda. (PAPE *apud* MATAR, 2003, p.74)

Figura 37 - *O divisor*, Lygia Pape, 1968



Fonte: http://entretenimento.uol.com.br/album/lygia_pape_madri_album.htm#fotoNav=1

Acesso em: mar 2013.

Além de eu utilizar um mecanismo muito semelhante do *O divisor*, a obra também envolve o conceito de massificação, que está evidente quando se vê esse mar de cabeças, sem corpos, sendo obrigadas a estar juntas e seguir o mesmo destino. Entretanto, o aspecto mais generoso do trabalho é que Pape o fez de maneira bem simples para que qualquer pessoa pudesse repetir depois, mesmo sem a presença dela. E assim aconteceu na abertura da 29ª Bienal de São Paulo, de forma que o trabalho ganhou novos rumos: “De fora, vislumbra-se um oceano de pessoas em trânsito: individualidades que se afirmam pelo destaque dos rostos, mas cuja caminhada resulta de uma negociação coletiva.”²⁸

Era necessário definir onde e quando a deusa e sua cauda saíam na rua para convidar os transeuntes para caminhar junto com ela, trajando a cidade. Na última intervenção caminhante que eu realizara, os transeuntes passaram por ruas de pedestres e pelas calçadas. Havia o desejo que ela andasse na rua, no meio da rua, no lugar antes destinado aos carros. Isso era algo latente para o trabalho. Primeiro porque ele era muito grande e não caberia nas calçadas estreitas da cidade. Segundo, por me deslocar majoritariamente de bicicleta, ando sempre no lugar destinado aos automóveis, o que me leva a considerar o quanto fomos perdendo espaços para os veículos motorizados nas últimas décadas. O carro vai tomando a cidade, impondo-se, apoderando-se de vistas privilegiadas. A deusa não poderia estar restrita à calçada. Ela deveria ganhar a rua, o meio da rua! Como fez Smithson, que andou no local dos carros para ver a pé a paisagem que passou a ser vista apenas através do veículo em movimento. E os catadores de rua que circulam pelo asfalto por necessidade, devido ao seu tamanho.

Para a deusa caminhar no asfalto era necessário que a via estivesse fechada. Não quero atrapalhar a vida das pessoas e nem acho que uma intervenção artística deva ter esse propósito. Devido ao calendário que eu precisava respeitar, a data mais

²⁸ Em <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29bienal/participantes/Paginas/participante.aspx?p=118> Acesso em: mar. 2013.

potente para a performance parecia ser o Carnaval, onde as ruas do Centro fecham. Outra questão surge a partir dessa opção: como performar em um momento onde todos estão performando? Será que o trabalho se perderia no Carnaval como um folião ou ganharia força por fazer parte de uma performance maior? Mesmo antes de me dar conta de que o trabalho se daria no Carnaval, eu havia escrito em uma ilustração sobre o trabalho: “poderia ser uma alegoria de Carnaval, mas é uma obra para uma performance”. Então havia algo que me juntava ao Carnaval pela própria plasticidade da obra. O trabalho era carnavalesco.

Programar a performance para o Carnaval me inquietou bastante, mas me lembrei de um trabalho, que conheci no Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, uma performance que acontecia em pleno Carnaval de Salvador. A obra *Lama lâmina* de Matthew Barney, de 2004, em parceria com o músico Arto Lindsay. O trabalho surge de um convite do Cortejo Afro para a realização de uma intervenção artística durante o desfile do bloco. Porém o artista acabou criando seu próprio bloco. Através de uma engenhoca, um trator, que carregava uma árvore, que por sua vez trazia uma *performer* que representava uma ativista ambiental. Embaixo do trator estava o *Greenman*, que era uma figura híbrida de homem, animal e vegetal que se relacionava sexualmente com o maquinário do trator, criando uma oposição entre os dois personagens. Esse trator era acompanhado de um trio elétrico e da banda do parceiro Arto Lindsay. O desfile aconteceu na principal passarela do Carnaval de Salvador.

Assistindo ao vídeo, percebi que a obra foi muito bem sucedida dentro de um espaço tão caótico como o Carnaval da Bahia, mas pouco havia de interação entre o público e o acontecimento que se passava. Essa dúvida foi respondida através do artigo de Pedro Modesto Lima (2009), que acompanhou ao vivo a performance:

Quando o desfile finalmente começou, com a música sendo tocada pela banda de Arto Lindsay, logo percebi que dificilmente se instauraria a ordem de um real bloco de carnaval dentro daquele acontecimento. Toda a equipe envolvida no trabalho estava comprometida somente com captar as imagens necessárias para o filme. Muito mais que um bloco, era um set de filmagem ambulante. A animação dos integrantes e até o andamento do bloco (que poderia atrapalhar a programação do Circuito, já que a intervenção aconteceu entre atrações importantes da noite) claramente não eram prioridades da equipe de produção. Isso mostra que o trabalho foi pensado somente até certo ponto como uma intervenção artística naquele espaço e momento; como o artista não dominava o ambiente o suficiente para moldá-lo, preferiu usá-lo como matéria-prima para um produto posterior. (...) Durante todo o processo, o artista se mostrou muito

concentrado, sem interagir quase que nada com o ambiente carnavalesco ao seu redor. Sua preocupação era sempre com a filmagem e com a movimentação do trator e dos *performers*. Curiosamente, esse foco na produção filmica acaba por ser retratado no próprio filme *De lama lâmina*, que em alguns momentos se transforma em um *making-of* metalinguístico do processo da filmagem naquelas condições adversas, não demonstrando ser a criação de um diálogo com o caos instituído no carnaval soteropolitano naquele momento. (...) Com a conclusão do desfile, foi clara a sensação de incompletude da experiência: a idéia de Barney só poderia ser lida com maior clareza com o visionamento do filme (...) (LIMA, 2009, p.4-6)

Sem contar com um aparato muito complexo de gravação, ou possíveis lugares de exibição futuros, e com a certeza de que o trabalho é primeiramente feito para os transeuntes que estão circulando no momento da performance, eu possuía um objetivo bem diferente de Barney, mas seu trabalho me inspirava a realizar o projeto em pleno Carnaval carioca.

Figura 38 - *Lama lâmina*, Matthew Barney, 2004



Fonte: http://amoraoplaneta.blogspot.com.br/2011_11_01_archive.html. Acesso em: mar 2013.

Com o trabalho minimamente articulado, comecei a produção da roupa. Convidei uma amiga *performer* para o papel da deusa. Verônica Santos é uma mulher alta e grande, com cabelo muito cheio e expressões corporais e faciais marcantes.

Dividi a produção da roupa em dois momentos distintos, o vestido da *performer*, que fiz no meu ateliê, e a cauda que produzi no ateliê da UERJ devido ao seu tamanho. Eu sabia que o processo de colagem era fundamental para a ressignificação das lonas. Ainda que fora de contexto, elas ganhavam novas reverberações. Era o corte e o remontar da lona que desfigurava as marcas e propagandas, os nomes e os rostos dos candidatos, fixava outros rumos para o material.

Para o vestido, resolvi trabalhar apenas com peles, que eram os rostos e colos dos políticos. Queria enfatizar a naturalidade do corpo diante da artificialidade da cauda, que representava a rua. Essas peles eram extraídas de banners, tão artificiais quanto a rua. Havia uma referência ao meu trabalho *Experimento pele*, mas a pele era de plástico, rígida, um jogo de inversão com as representações das peles havia se instaurado. A pele não era de uma pessoa, mas de várias, e cada uma tinha um tipo: negros, brancos, morenos. Com os rostos desfigurados, juntei os pedaços através da técnica de *drapping* e interfeiri nas imagens através de uma costura em estilo livre. As peles iam ganhando cicatrizes graças à minha costura, que marcava e perfurava o plástico. Eu costurava as bocas dos políticos e feria seus olhos. Havia um desejo de sacrificar aquelas imagens devido a uma posição de revolta contra os políticos nada eficientes que regem nosso país. No final, o vestido se tornou uma capa, totalmente aberto na frente. Ele era fechado somente na altura do busto, onde havia um ilhós de cada um dos lados.

Figura 39 – Estudos de *Os passos de uma deusa, da rua para rua*, Luísa Tavares, 2013



Fonte: TAVARES, 2013.

Para a cauda, cortei pedaços de banner em formato de trapézio com 40 cm de base, um topo de 30 cm e 60 cm de altura, de forma que pudesse construir algo que começasse pequeno e fosse gradativamente aumentando. A deusa ia andar na rua, e ela era a personificação de uma rua invadida por uma publicidade exhaustiva. A camuflagem é um elemento que atravessa meu trabalho, nesse caso a deusa veste o entorno para a conexão com o meio. A roupa da deusa utiliza materiais da própria cidade. As estampas são fundamentais para camuflagem, no trabalho o desenho formado pela cauda é o da rua. Ainda que a camuflagem da deusa não a esconderia, ela serve para ativar o contato com a rua, por isso o desenho da rua e a utilização dos banners fazem parte do trabalho.

Nas laterais da cauda, havia o colorido de publicidades diversas, que representava: os transeuntes nas calçadas, as próprias propagandas e as intervenções urbanas que fazem da calçada o principal espaço de circulação nas grandes cidades. A parte cinza no centro da cauda espreme o colorido para as laterais e tem uma faixa amarela no meio para ordenar o trânsito e evitar possíveis choques. Coloquei um olho no meio da composição que tirava a linearidade da rua e a transformava em um círculo. Era como se o olho pudesse inverter aquela lógica massacrante da linha. Assim era criado um ponto de centralidade na cauda da deusa. Foram deixados buracos em toda sua extensão, com alças que iam servir para que os transeuntes carregassem o vestido junto com a deusa.

Figura 40 - Estudos de *Os passos de uma deusa, da rua para rua*, Luísa Tavares, 2013



Fonte: TAVARES, 2013.

Ao final da confecção da peça, percebi que para conseguir o efeito da cauda desejada e uma posição de destaque da *performer* era necessário algo que a deixasse bem mais alta que os participantes da cauda. Utilizei um carrinho de mão para alcançar o desnível entre a deusa e o público. Este artifício colocou a *performer* em evidência, demarcando a situação proposta.

Figura 41 Estudos de *Os passos de uma deusa, da rua para rua*, Luísa Tavares, 2013



Fonte: TAVARES, 2013.

Agora os passos da deusa iam estar suspensos e ela ia deslizar, flutuar na multidão. Os passos, como algo que parecia previsto, estariam reservados aos participantes, para os transeuntes, para os personagens ordinários de cada dia, que sustentam o fluxo urbano. Só eles são capazes de perceber a importância desse curso e a espontaneidade do encontro.

Definimos que a performance seria a deusa no carrinho, que precisava ser puxada por alguém, mas isso seria algo técnico, com aproximadamente vinte pessoas na cauda, que ajudariam no seu deslocamento. Como não havia infraestrutura nem verba para termos nosso próprio bloco musical, como em *Lama lâmina*, acompanharíamos o Cordão do Boi-Tolo. Este bloco é conhecido no Rio por não ser

autorizado legalmente, mas nem por isso deixa de fazer um belo Carnaval. Isso faria com que a performance acontecesse em uma atmosfera brincante e musical. Andaríamos nas ruas fechadas devido às festividades e convidaríamos os transeuntes/foliões para entrar na cauda, que devido a um movimento espontâneo se revezariam conforme a deusa fosse passando.

3.4.1 A performance

A performance, sendo uma intervenção urbana, conta com o acaso para sua realização. O Cordão do Boi-Tolo, como não é oficial, não apresenta um percurso definido. Quando cheguei à esquina da Av. Presidente Vargas com a Rua Primeiro de Março, o local mais próximo que consegui chegar de carro, montei a cauda e esperei o bloco passar para me juntar a ele, uma vez que no ano anterior ele fez esse percurso. Mas, no Carnaval 2013, o itinerário foi alterado para alguns quarteirões dali, de forma que o tamanho, o peso e a ausência de agilidade da performance inviabilizaram qualquer tentativa de alcançar o bloco.

Sendo assim, deveríamos colocar a deusa para caminhar por nós mesmos, sem nenhum outro artifício além do trabalho e o cenário carnavalesco instaurado no Centro do Rio de Janeiro. Como onde estávamos não havia tantas pessoas e precisávamos delas para começar nosso deslocamento, houve um trabalho de convencimento dos transeuntes que passavam por ali para que se juntassem à performance.

Prontos para caminhada, fomos impedidos por guardas da CET Rio, que acreditaram que íamos causar tumulto no trânsito, uma vez que a Av. Presidente Vargas e a Rua Primeiro de Março, por onde íamos trafegar, não estavam fechadas. Pedimos então a ajuda dos próprios guardas para seguir em frente.

Conseguimos finalmente sair do lugar e adentramos na Rua Primeiro de Março. Como acontecia um show na Praça XV, cada vez que nos aproximávamos desse local, ficava mais fácil a realização da performance. Ainda que acontecesse no Carnaval, o trabalho chamava muita atenção. Todos que entravam para participar já se sentiam

parte do trabalho e convidavam outro foliões para a performance. Assim, quando um deles cansava da experiência e saía da cauda, outro transeunte já entrava em seu lugar. Enquanto estavam na cauda, as pessoas gritavam e cantavam, procurando fazer isso juntas, mas como a performance não tinha um aparato musical, nem sempre funcionava. Gritos de torcida e “olés” também aconteceram durante o percurso. O movimento de “olé” criava uma onda na cauda que dava sentido às suas cores e aos seus fragmentos. Distribuimos doses de cachaça para as pessoas que estavam participando do trabalho. Era um incentivo que fazia com que os transeuntes ficassem mais satisfeitos em colaborar com a performance.

Percebi com o nosso lento deslocar que seria impossível acompanhar um bloco de Carnaval. O trabalho tornava o passo das pessoas bem mais lento, como se freasse o ritmo, e isso acontecia porque esse passo havia se tornado coletivo. O transeunte havia limitado seu espaço de ação em nome de um coletivo, de uma performance, de uma participação em uma brincadeira. Caminhar com os outros e pelos outros demanda tempo, e isso era um ganho para o trabalho, pois dentro da cauda as percepções de tempo e espaço eram alteradas.

A *performer* estava em grande contato com os foliões que passavam. Ela os chamava para o trabalho, dizia que tinha sido feito de *banners* encontrados na rua que então voltavam para a rua de outra forma. Essa informação inquietava o público, que algumas vezes achava que era uma fantasia de outdoor. Eu considerava a fantasia um “antioutdoor”, que falava sobre os malefícios da propaganda e do seu peso para os transeuntes, mas que naquela oportunidade estavam revertendo essa lógica e saiam para brincar o carnaval. Muitas pessoas perguntaram para o fotógrafo “oficial” do trabalho o que era aquilo? Ele também, sem saber muito bem como responder, dizia que era uma releitura do *Parangolé* de Oiticica. Como as pessoas também não sabiam o que era o *Parangolé*, todos riam com o trabalho e a situação.

As pessoas queriam subir no carrinho, o que aconteceu diversas vezes, pois a *performer* chamava as pessoas, contrariando a minha orientação. O público desejava ficar no alto e tirar fotos com ela. Isso atrapalhou o andamento do trabalho, mas também era algo que não se podia controlar.

A ação aconteceu por duas horas, antes da roupa começar a se desfazer devido aos movimentos bruscos dos participantes, que começaram a ficar embriagados. Resolvemos, assim, dar fim a performance, deixando a cauda na rua, de onde a pegamos, completando assim seu ciclo, da rua para a rua.

A performance me deixou bastante satisfeita, pois o trabalho interagiu com as pessoas, elas queriam participar, ainda que isso prejudicasse algum registro ou o próprio deslocamento do trabalho. As pessoas queriam fazer parte da ação. Os *banners* tinham voltado para a rua, só que em uma versão chamativa e possuíam uma função muito mais relevante do que aquela para a qual foram criados. Toda *misancene* me deu a certeza de que as ferramentas estão ao nosso alcance, basta modificá-las, tirando da sua lógica padrão, que elas serão capazes de reverberar, de possibilitar uma troca mais visceral com a cidade. Basta ressignificarmos os objetos que nos rodeiam e consequentemente o espaço, e assim os processos de desterritorialização serão possíveis, distantes das práticas massificadoras que nos assolam.

Figura 42 - *Os passos de um deusa, da rua para a rua*, Luísa Tavares, 2013 (continua)



Figura 42 - *Os passos de um deusa, da rua para a rua*, Luísa Tavares, 2013 (continuação)



Figura 42 - *Os passos de um deusa, da rua para a rua*, Luísa Tavares, 2013 (continuação)



Figura 42 - *Os passos de um deusa, da rua para a rua*, Luísa Tavares, 2013 (conclusão)



Fonte: TAVARES, 2013.

4 É HORA DE OLHAR PARA TRÁS PARA SEGUIR CAMINHANDO EM TODAS AS DIREÇÕES

Durante a minha pesquisa de mestrado, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, foquei a construção do percurso teórico sobre o trabalho, em detrimento à investigação plástica. Considero essa experiência uma apropriação de enunciações para a construção de discursos potentes, que envolvem tanto o meu quanto outros trabalhos de arte.

Isso se deve, em parte, ao fato de eu ter chegado ao Instituto de Artes da UERJ já com uma produção plástica, mas desconhecendo os aspectos teóricos que dão significado ao trabalho. Além disso, percebi o quanto é importante o conhecimento de outros trabalhos de arte para qualquer produção artística em um mundo de informações pulsantes. O objetivo é não repetir algo que já foi feito e acrescentar ou atualizar questões debatidas no passado que ainda reverberam no presente. Durante o desenvolvimento dessa dissertação, pesquisei na produção acadêmica pontos que tangenciavam meu trabalho plástico.

O corpo, que sempre foi o suporte e a mídia para as minhas peças plásticas, passa a ter contornos mais precisos depois dessa investigação. O objetivo é expandir esse corpo, ainda que ele seja matéria com limites pré-estabelecidos. A sensibilidade corporal deve ser aliada às outras características do sujeito para que ele se torne mais potente. A camuflagem é a ousadia do trabalho. Encontrada quase ao acaso, ela evidência como os conceitos são mutáveis. Ativar a relação entre corpo e espaço é uma das qualidades possíveis para esse termo em dilatação. A cidade é o espaço da troca e da descoberta. Ela está em constante transformação devido ao fluxo incessante dos transeuntes, que caminhando a tornam outro lugar a cada instante. A roupa é a interseção do corpo com a cidade, a primeira ferramenta da camuflagem, peça primordial do trabalho. A roupa é o objeto corriqueiro que significa e pode ser trocado a todo instante.

A passagem do corpo pela cidade trajando uma roupa camuflada parece ganhar novos contornos com seu pequeno desvio pela academia. O corpo sensível coberto de

uma camada têxtil que procura lugares ímpares para construir sua enunciação através dos passos de fato sai fortalecido dessa experiência e mais consciente de sua potência e importância. Longe de haver um ponto de chegada, abrem-se outros tantos caminhos e atalhos a serem percorridos. A caminhada está apenas no começo...

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. *Monstrutivismo: reta e curva das vanguardas*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2010.

ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Cláudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BAIGES, Maite Méndez. *Camuflaje*. Madrid: Siruela, 2007.

BARROS, Bianca Bernardo. *Fábrica de peles: Hundertwasser e o caminhar contemporâneo*. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Organização de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução de Irene Arone, Olgária Chain e Féres Matos. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

CAILLOIS, Roger. *The Edge of Surrealism*. Traduzido por Claudine Frank e Camille Naish. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Biblioteca Folha, 2003.

CANETTI, Elias. *Massa e poder*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARERI, Francesco. *Walkscapes, El andar como prática estética/ Walking as an Aesthetic Practice*. Tradução de Maurici Pia, Steve Picolo e Paul Hammond. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.

CARVALHO, Flavio de. *A moda e o novo homem*. Organização de Sergio Cohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

CARVALHO, Flavio de. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus-christi: uma possível teoria e uma experiência*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. São Paulo: Coleção Parrhesia, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996. v. 3.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Sueli Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 4.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem movimento*. Tradução de Stela Senra. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os signos*. Tradução de Abílio Ferreira. Porto: Rés Editora, 1970.

DESCARTES, René. *Descartes*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Junior. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DUBOIS, Jean. *Dicionário de linguística*. São Paulo: Cultrix, 1997.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edição Graal, 1988.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição do urbano: ensaios da geopolítica da cidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

GREINER, Christine, KATZ, Helena. Por uma teoria do corpo mídia. In: CORPO: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma externo*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

Internacional Situacionista. *Apologia das derivas*: escritos situacionista sobre a cidade. Organização de Paola Berenstein Jacques, tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. *Morte e vida nas grandes cidades*. Martins Fontes: São Paulo, 1999.

JACQUES, Paola Berenstein. Corpografias urbanas. *Arquitextos*, São Paulo, 8.093, Vitruvius, fev. 2008.

JUDD, Sylvester D. The Efficiency of Some Protective Adaptations in Securing Insects from Birds. *The American Naturalist*, v. 33, n. 390, p. 461-484, jun. 1899. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2454059>>. Acesso em: mar. 2013.

KWON, Miwon. *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro. *Revista Artes e Ensaios do Programa de Pós-Graduação em Artes – EBA, UFRJ*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 17, 2008.

LAGRECA DE SALES, Marta Maria. *Territórios de intermediação*: uma hipótese para a análise e o projeto da cidade contemporânea. São Paulo: FAUUSP, 2008.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Tradução de Marcos Flamínio Pires. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

LEACH, Neil. *Camouflage*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

LEACH, Neil. London Mimetica/Camouflage London. *Domus*, jan. 2005.

LIMA, Pedro Modesto. Matthew Barney – Escultura narrativa e performática. In: CADERNOS virtuais de pesquisa em artes cênicas. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009.

LINEAR. Direção de Amir Admoni. Brasil: 2012.

MAGRITTE, René. *Magritte*. José Maria Faerna, editor. Nova York: H. N. Abrams, 1996.

MATTAR, Denise. *Lygia Pape*: intrinsecamente anarquista. Rio de Janeiro: Relume Damara, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Textos selecionados*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí; tradução e notas de Marilena de Souza Chauí, Nelson Alfredo Aguiar, Pedro de Souza Moraes. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Flavio de Carvalho*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de José Mendes de Souza. eBooksBrasil: 2002. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/zara.pdf>>. Acesso em: mar. 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Intervenções urbanas: arte/cidade*. São Paulo: Editora SENAC, 2002.

PLATÃO. *Platão*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. São Paulo: Ed. Sulina, 2010.

REYNOLDS, Ann Morris. *Robert Smithson: learning from New Jersey and elsewhere*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: the painter-king with the five skins*. Cologne: Taschen, 2001.

RICHTER, Sandra Regina S. Infância e materialidade: uma abordagem bachelardiana. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 24., 2002, Caxambu, MG. Disponível em: <www.anped.org.br>. Acesso em: mar. 2013.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. A pele, o corpo, o corte: suporte e temática para literatura, cinema e outras mídias. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 9, n. 1, 2011.

SVENDSEN, Lars. *Moda: uma filosofia*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2010.

SCHECHNER, Richard. 2006. O que é performance? In: PERFORMANCE studies: an introduction. Tradução de R. L. Almeida, publicada sob licença Creative Commons. 2. ed. Nova York; Londres: Routledge. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/54471900/Richard-SCHECHNER-o-que-e-performance>>.

Acesso em: mar. 2013.

SETENTA, Jussara S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: história do vazio em Belo Horizonte*. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

UM DIA, um gato. Direção de Vojtech Jasny. República Theca, 1963.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos: moda e modernidade*. Lisboa: Edições 70, 1985.

ZELIG. Direção de Woody Allen ALLEN, Woody. *Zelig*. Estados Unidos, 1983.