

Renata de Almeida Lucas

Visto de dentro, visto de fora

Tese apresentada ao Departamento de Artes Plásticas da  
Escola de Comunicação e Artes de São Paulo como  
exigência parcial para a obtenção de título de doutor.

Orientador: Carlos Alberto Fajardo

São Paulo, 2008



Banca examinadora:

---

---

---

---

---

São Paulo, \_\_\_\_\_



## Agradecimentos:

Ao meu orientador, artista e professor Carlos Fajardo, com muita admiração e um agradecimento especial.

Aos membros da banca de qualificação Carmela Gross e Lorenzo Mammí, pelas inestimáveis contribuições.

Aos funcionários da secretaria da Pós-Graduação, pelo atendimento dedicado

A todos que contribuíram para este texto.

A todos os que contribuíram para meu trabalho artístico.

A Daniel Steegmann pela leitura atenta, pelas contribuições brilhantes, e edição gráfica cuidadosa.

A Sérgio Martins pela tradução.

A Itamar Rigueira Jr. pela revisão.

A Regina Lando, pela solicitude.

Aos fotógrafos que documentaram meu trabalho permitindo sua extensão no tempo.



À minha amada e fragmentada família, cada um correndo a sua própria aventura num pedaço do mundo. Aos meus pais, Lauri e Maria Ângela. Às escolas públicas a que meus pais dedicaram grande parte de suas vidas. Aos alunos de todas as escolas. À rua Antonio Rossi nº 42. Aos artistas da 10,20x3,60. Aos meus professores, com agradecimento. Aos meus colegas, com admiração. Aos artistas, curadores, organizadores, produtores, colaboradores, galeristas, vizinhos, e todos que contribuíram para que cada trabalho viesse a existir, com gratidão. Aos que contribuíram para este trabalho. Ao Daniel, que para minha felicidade veio fazer parte disso com seu amor e sabedoria. À nossa família na Espanha. Aos nossos amigos em toda parte. À noite de reveillon de 1979.



## Resumo

O núcleo desta tese é o conjunto da minha produção artística entre os anos de 2004 e 2008, período em que se deu este doutorado.

O texto que acompanha as imagens dos trabalhos descreve cronologicamente cada experiência, desde sua elaboração até a execução, como um evento concatenado a experiências anteriores e posteriores, desdobradas no tempo.

Esses trabalhos não apenas partem de indagações a respeito do lugar em que estão inseridos, o que poderia identificá-los com a prática do *site-specific*, mas têm uma vontade de confundir-se com o próprio lugar, têm a intenção de sê-lo. Nesse sentido, talvez o ânimo da obra aqui relatada não venha de um intrincamento com um lugar específico, mas de intrincamento específico com qualquer lugar.

A questão oscila entre dois lados no conjunto do trabalho, e mantém-se em suspenso um julgamento conclusivo sobre a dualidade que nomeia esta tese, que a rigor parece não existir: visto de dentro, visto de fora.

Palavras-chave: arte contemporânea; intervenção; *site-specific*; arquitetura; instalação



## Abstract

The core of this thesis is the ensemble of my artistic production between the years 2004 and 2008, which was the period when I was undertaking my PhD course.

The text accompanying the images chronologically describes each experience, from its inception to its execution, as an event connected to previous and subsequent experiences, unfolded in time.

These point of departure of these works go beyond issues apropos of the place in which they are inserted and that might have identified them with the practice of site-specific. The works aim at integrating themselves with each place, they aim at being that very place. In this sense, the moving force behind the works here presented may stem not so much from a relationship of entanglement with a specific place, but with a specific relation of entanglement with any place.

Within the ensemble of the work, this issue oscillates between two sides and keeps a conclusive judgement about the duality that names this thesis in suspension. Rigorously speaking, this duality may even seem not to exist: viewed from the inside, viewed from the outside.

Key-words: contemporary art; intervention; site-specific; architecture; installation



## SUMARIO

Introdução: .....	página 15
Gentileza: .....	página 18
Parque Lage: .....	página 36
Cavaliça: .....	página 40
Fatos levam a crer...: .....	página 42
ATLAS: .....	página 44
Matemática rápida, matemática lenta: projetos para a 27ª Bienal de São Paulo: .....	página 56
Entre a casa, a Bienal e a árvore: .....	página 56
Primeira hipótese: .....	página 57
Segunda hipótese: .....	página 59
Terceira hipótese: .....	página 62
Quarta hipótese: .....	página 68
sobre Febre: .....	página 70
Quinta e última hipótese: .....	página 76
Matemática rápida: .....	página 78
Barulho de Fundo: .....	página 84
La cuarta Parte: .....	página 90
Redcat - Los Angeles: .....	página 96
O Visitante e o residente: Londres: .....	página 102
Gasworks: .....	página 110
Janela: .....	página 116
Bibliografia de referência: .....	página 123
Anexo: Entrevista com Adriano Pedrosa: .....	página 127



## Introdução

Antes de iniciar este texto, seria interessante deixar claro aqui que o trabalho de arte não encontra início, meio e fim na trajetória de um artista, e que nenhum artista jamais se sentiria confortável com uma forma de abordagem conclusiva sobre seu trabalho. A condição do artista é escapar.

Cada trabalho carrega em si todos os outros que vieram anteriormente, e ainda aqueles que virão *a posteriori*, e é muito difícil encontrar um meio de falar deles a partir de um princípio que não é único, mas está em toda parte, vindo de tempos e lugares distantes, inclusive alguns que são simplesmente imaginados e não propriamente vividos.

Optei por uma narrativa cronológica dos trabalhos produzidos por me parecer a mais apropriada, voltando oportunamente a experiências passadas, perpassando inclusive projetos não executados, vez ou outra, para mostrar que além do que foi realizado há conexões que se mantiveram irresolutas, e permanecem operantes, como sonhos maldormidos, imprimindo sua força interrogativa ao trabalho. Acredito em força imaginativa, pensamentos invisíveis operando no trabalho. Forças que se desviaram ou se adiaram num projeto que não veio a ser, dando impulso a vozes que ainda não foram bem ouvidas e talvez jamais se formalizem completamente. Na verdade, creio que um trabalho de arte nunca se formaliza completamente. O artista lida sempre com o invisível mais do que com o visível. Um amigo certa vez me disse que o problema das escolhas é que os caminhos rejeitados continuam a existir, e podemos olhá-los de longe como uma possibilidade já não viável, embora presente. É uma constatação melancólica para o amor, mas fortuita para a arte. Enquanto houver a chave, portas se apresentarão, e o trabalho não estará jamais concluído. O difícil não é fazer arte, mas entrar no estado de fazer arte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> O aforismo original de Brancusi foi: "As coisas não são difíceis de fazer. O difícil é colocar-nos em estado de fazê-las". CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (p.369).



## Uma mensagem imperial

O imperador – assim dizem – enviou a ti, súdito solitário e lastimável, sombra ínfima ante o sol imperial, refugiada na mais remota distância, justamente a ti o imperador enviou, do leito de morte, uma mensagem. Fez ajoelhar-se o mensageiro ao pé da cama e sussurrou-lhe a mensagem no ouvido; tão importante lhe parecia, que mandou repeti-la em seu próprio ouvido. Assentindo com a cabeça, confirmou a exatidão das palavras. E, diante da turba reunida para assistir à sua morte – haviam derrubado todas as paredes impeditivas, e na escadaria em curva ampla e elevada, dispostos em círculo, estavam os grandes do império –, diante de todos, despachou o mensageiro.

De pronto, este se pôs em marcha, homem vigoroso, incansável. Estendendo ora um braço, ora outro, abre passagem em meio à multidão; quando encontra obstáculo, aponta no peito a insígnia do sol; avança facilmente, como ninguém. Mas a multidão é enorme; suas moradas não têm fim. Fosse livre o terreno, como voaria, breve ouvirias na porta o golpe magnífico de seu punho. Mas, ao contrário, esforça-se inutilmente; comprime-se nos aposentos do palácio central; jamais conseguirá atravessá-los; e se conseguisse, de nada valeria; precisaria empenhar-se em descer as escadas; e se as vencesse, de nada valeria; teria que percorrer os pátios; e depois dos pátios, o segundo palácio circundante; e novamente escadas e pátios; e mais outro palácio; e assim por milênios; e quando finalmente escapasse pelo último portão – mas isto nunca, nunca poderia acontecer – chegaria apenas à capital, o centro do mundo, onde se acumula a prodigiosa escória. Ninguém consegue passar por aí, muito menos com a mensagem de um morto. Mas, sentado à janela, tu a imaginas, enquanto a noite cai.

*Franz Kafka*<sup>2</sup>

## Gentileza

No ano de 2005, estava envolvida com dois projetos no Rio de Janeiro. Um deles surgiu a partir da proposta de um intercâmbio entre o Centro Universitário Maria Antonia, de São Paulo, e o Parque Lage, do Rio de Janeiro. O segundo foi uma exposição individual na galeria A Gentil Carioca, a mostra denominada *Gentileza*, e é a partir dela que início a narrativa que segue.

A Gentil Carioca é uma galeria do Rio de Janeiro, fundada e mantida por um grupo de três artistas: Ernesto Neto, Marcio Botner e Laura Lima. Situada na região conhecida como Saara<sup>3</sup>, caracterizada originalmente como reduto da comunidade árabe na cidade (daí a forçosa definição da sigla, que remete ao deserto onde se situa parte dos países da Comunidade Árabe na África), essa região foi urbanizada no século XVIII, décadas antes da chegada da família real ao Brasil. O casario local, mais recente, é predominantemente composto de sobrados que preservam em sua maioria as fachadas de um Brasil de 150 anos atrás, embora desfigurado em seu interior. Subdivididos em inúmeras casas menores, os casarões abrigam uma infinidade de cômodos, onde funciona toda sorte de lojas e armazéns, que vendem todo tipo de artigos. Com o comércio formal coexiste uma intensa atividade informal acomodada nas calçadas e ruas estreitas, muitas delas já transformadas em calçadas: camelôs com suas barracas, mesinhas de bares e restaurantes, pedestres dividindo espaço com bancadas de produtos. Os carros se movimentam como podem nesse cenário truncado, estacionando irregularmente sobre as guias. Flanelinhas (indivíduos que se dispõem a vigiar carros na rua em troca de gorjetas, muitas vezes intimidando os motoristas) dividem os quarteirões em territórios de atuação. Os mais variados produtos – especiarias do Oriente, artigos carnavalescos e religiosos, itens de moda, utensílios domésticos, tecidos e outros objetos coloridos – ficam à mostra nas bandejas e caixas; bandeirinhas de papel penduradas nos postes cobrem o céu o ano inteiro, celebrando festas, datas religiosas ou partidas de futebol. A circulação intensa de transeuntes pelas ruas estreitas e as ruidosas negociações a céu aberto conferem dinâmica frenética à paisagem local, que não permite fixações. Ali, as delimitações de vizinhança são borradas por uma promiscuidade espacial em que não se vê a separação exata de um negócio em relação ao outro, de uma casa em relação à outra.

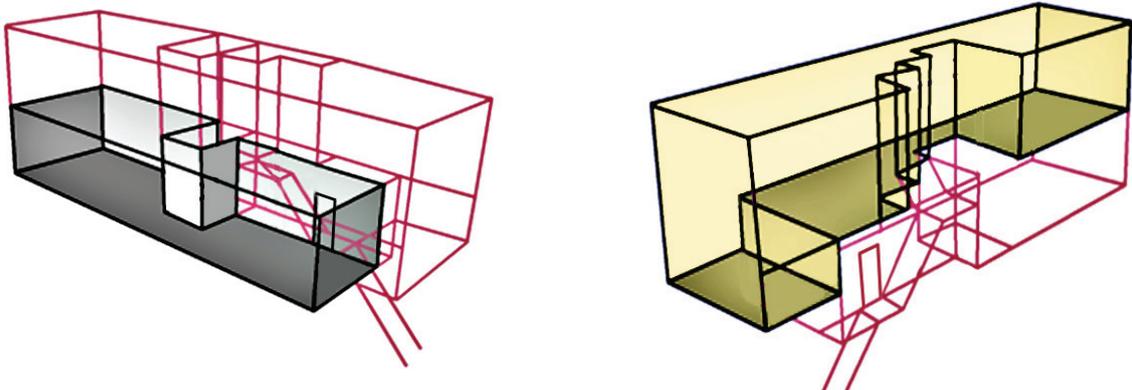
Embora o conjunto arquitetônico mantenha sua integridade exterior, preservando as características estilísticas de origem, ao passar-se da fachada para o interior percebem-se as inúmeras reformas e subdivisões executadas nas edificações – cada casa se reparte em diversas casas, com cômodos de tamanhos e funções variadas. São salões, quartos, banheiros, varandas, depósitos, lojas, pequenas empresas etc. A fragmentação é tamanha que alguns desses sobrados chegaram a perder a comunicação direta com a rua, e são acessíveis somente através de outras casas.

<sup>3</sup> Localizado em um conjunto arquitetônico do século XIX, o Saara é a forma como popularmente ficou conhecido o espaço da área central da cidade do Rio de Janeiro que compreende os limites da administração da Associação Comercial S.A.A.R.A. (Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega), fundada em 1962 e composta por 13 ruas e cerca de 1200 estabelecimentos comerciais. Uma das mais antigas e dinâmicas áreas comerciais do Rio de Janeiro, tornou-se de tal maneira popular que passou a identificar todo o trecho do centro do Rio circundado pelas ruas dos Andradas, Buenos Aires, Alfândega e Praça da República. A imigração árabe – dita popularmente “turca” no Rio de Janeiro, embora a maior parte dos imigrantes tenha vindo da Síria e do Líbano – é um caso célebre da integração do estrangeiro à sociedade brasileira. Uma assimilação que, diferentemente do que se vê na América do Norte, não produziu guetos nem cizânias. O filho do turco da rua da Alfândega é brasileiro, o filho do judeu da rua da Alfândega é brasileiro. Recentemente a região vem sofrendo um acréscimo ainda da população asiática, que nos anos 90 incorporou-se massivamente ao variado quadro étnico local. Para maiores informações: WORCMAN, Susane. Saara. In: *Coleção Cantos do Rio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará (em conjunto com a Prefeitura do Rio), 2000.



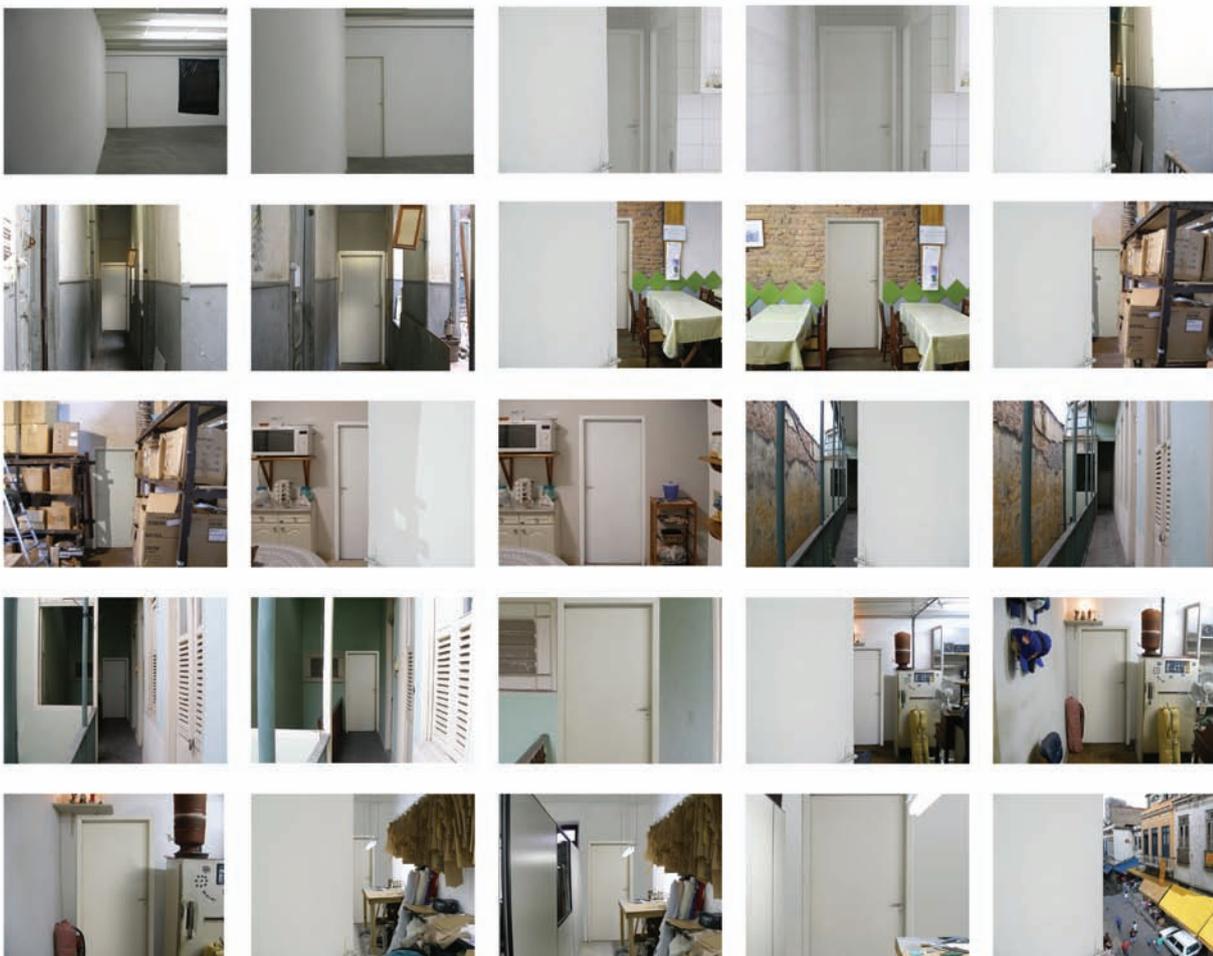
A esquerda: vista do sobrado onde funciona a galeria A Gentil Carioca; centro e direita: vistas do SAARA

A galeria A Gentil Carioca, por sua vez, seguiu, ainda que de modo mais ligeiro, uma lógica de ocupação parecida. Ao instalar-se num desses sobrados, promoveu uma reforma para adaptar os espaços da casa à sua função. No térreo funciona uma outra loja. O andar superior, que corresponde à galeria, em parte foi dividido horizontalmente e ganhou um novo piso intermediário para acomodar o acervo, num novo andar entre térreo e sobreloja. Com essa reforma, a escada de acesso à galeria recebeu uma porta de entrada no meio do trajeto, que dá acesso ao novo andar. Como consequência, no piso de cima, onde estão as salas de exposição, há um desnível de 1,2m entre a primeira sala e o resto do edifício. Tal diferença de altura do piso de uma sala para a outra foi resolvida com a colocação de uma escadinha de piscina que dá acesso à área rebaixada (na verdade, todo o resto da casa é que foi levantado), que passou a ser chamada de “sala da piscina”, parte fundamental na curiosa configuração arquitetônica da galeria.



Projeção em 3D de A Gentil Carioca. À esquerda, em cinza, o andar intermediário correspondente ao acervo. À direita, em amarelo, o espaço expositivo no andar superior.

Levando em conta o contexto arquitetônico e urbano em que se situa a galeria, a primeira hipótese que me ocorreu foi abrir uma passagem entre as diversas casas, num percurso de penetração pelo interior do quarteirão. A partir da porta de entrada da galeria, instalaria porta atrás de porta, dando passagem através do quarteirão inteiro, até a rua de trás. Em um gesto similar, mas inverso, de recapitular o espaço, planejava romper parede após parede através das diversas camadas adicionadas no conjunto edificado naquele quarteirão ao longo do tempo. A idéia era aceder às inúmeras arquiteturas daquele interior retalhado, embaralhadas entre diversas funções e gostos, desta vez voltando-as para uma outra finalidade: a de abrir uma via de acesso pelo meio do quarteirão, de rua a rua. Imaginava a deflagração dos inúmeros e desconectados órgãos desse imenso corpo arquitetônico em direção ao frescor da rua. Seria o gesto simbólico de abrir passagem, numa corrente de ar fresco através das paredes consecutivas, tornando-as fluidas: a irreduzibilidade da parede convertida em fluxo que escoar pelo canal aberto no interior do quarteirão.



Seqüência de imagens simulando o percurso através do quarteirão

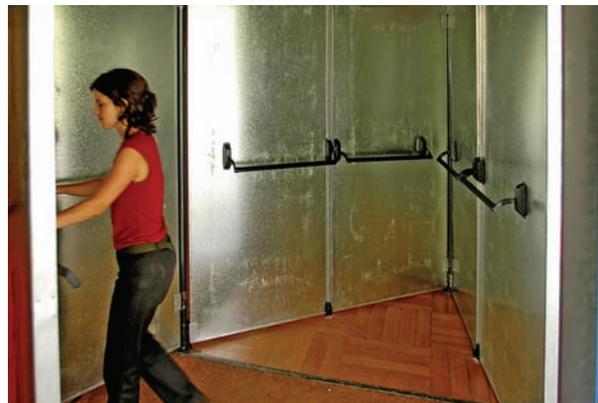
Na passagem pelo interior do bloco construído, as portas mediariam essa transição. Na complexa negociação entre interior e exterior, projeto e realização, as portas desempenhariam um papel decisivo, já que adquiririam uma conotação dúbia: entre controle e dúvida, transparência e opacidade. Porta se abre, porta se fecha: súbitos redutos de interioridade, obscurecimento abrupto de direções, labirintos indecifráveis.

No prefácio do livro *História da Arte como História da Cidade*, Bruno Contardi usa a passagem de J.G. Simmel, em *Ponte e Porta*: “A porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu a porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e conformando-a numa determinada unidade segundo um sentido”<sup>4</sup>. Ao dividir uma porção de área interna – finita – ou separar o espaço delimitado do interior da casa do exterior *continuum* da rua, do mundo comum, a porta é o agente que conecta e separa a escala privada da dimensão pública.

Uma arquitetura somente de portas é um mundo sem diferenças dessa ordem. Assim, o gesto ampliador e ao mesmo tempo restritivo da porta, multiplicado quarteirão adentro, embaralharia repetidamente a “chegada” ou a “entrada” com a “partida” e a “saída”. Culminaria, assim, com o “desposicionamento” do indivíduo, numa multiplicidade de interioridades deflagrada no campo inteiramente rasgado “rua adentro” ou “rua afora”. O espectador se encontraria, então, numa situação confusa, sem posição clara no tempo ou no espaço.

Usei o termo “desposicionamento”, que não existe, entre aspas para me referir a uma situação em que o indivíduo perde a noção de seu real posicionamento no espaço, que não é uma desorientação, porque não se trata de não saber aonde ir. Certa vez, há muitos anos, ao tomar o metrô em São Paulo, sofri um lapso ao passar pela catraca. Por um momento não sabia de que lado estava: se estava entrando ou saindo da estação, se deveria ou não inserir o bilhete na catraca para passar; e se passasse, passaria para onde, para dentro ou para fora? Essa experiência de me “de-situar” numa situação de fronteira foi muito significativa, e nunca saiu de meus pensamentos. Por um momento, a catraca parecia ter me ludibriado, passado através de mim. O prédio do metrô se espelhava nos dois lados daquela pequena fronteira, que eram substancialmente equivalentes, não havia sensação de passagem para outro lugar além dela.

Eu recobrei essa experiência no Paço das Artes, em 2003, no trabalho *Anti-fogo*. Ali substituí as portas de entrada do edifício por portas corta-fogo, que abriam de fora para dentro. Atrás da porta de duas folhas, havia ainda um jogo de seis outras portas pivotantes, que giravam 360°, dispostas de modo a proporcionar inúmeras combinações entre si, confundindo a posição do que estava ao seu redor, a entrada e a saída, e desestabilizando a própria fachada em relação ao edifício.



Vistas de *Antifogo*, 2003. Paço das Artes, São Paulo

No caso da A Gentil Carioca, uma série de interioridades transbordariam dentro de outras, mediadas pela ação de abrir e fechar as portas. Divididas as chaves entre os usuários dos imóveis, o trabalho compartilharia seu risco, envolvendo a todos numa espécie de jogo. Claro estava que as relações habituais entre os vizinhos deveriam estar suspensas para que se experimentasse esse novo modelo durante o período da mostra. E que, naturalmente, havia mais para ser visto e experimentado para além dos exíguos corredores que conectavam os cômodos ou das portas que separavam aquelas edificações desfiguradas por inúmeras reformas. A curiosidade e a permeabilidade entre os espaços iam além dos limites instituídos, e os códigos convencionais de propriedade estariam em suspensão por um momento para dar lugar a outra forma de contato, numa arquitetura amolecida, amplificada e abstrata.

Contatei e cheguei a expor o projeto aos ocupantes (comerciantes ou moradores) do conjunto arquitetônico em questão. Nas visitas a esses imóveis, fiz uma seqüência de fotografias do trajeto a ser aberto através do quarteirão, cômodo após cômodo, numa projeção em linha reta, até chegar ao outro lado do bloco. Ao longo do percurso, além de lojas, havia salas e escritórios comerciais, varandas, salas, quartos, corredores, banheiros, depósitos, os mais variados objetos, móveis, portas, janelas, e uma infinidade de formas de ocupação: papelarias, chaveiros, armarinhos, costureiras, sapateiros, lojas de roupa e mesmo residências inteiras incrustadas no miolo do quarteirão. E encontrava-se ali o mais diversificado tecido étnico e religioso: turcos, coreanos, chineses, libaneses, africanos, árabes, judeus, cristãos, muçulmanos, e assim por diante. O conjunto social também apresentava distinções: proprietários, empregados, associados. A recepção ao projeto era variada: por vezes gentil, outras vezes desconfiada, outras simplesmente desinteressada. Mas, no mais das vezes, surpreendentemente curiosa, receptiva e divertida.

O projeto não pôde ser realizado tal como eu o havia concebido, pois além da extensão da proposta, que exigia a adesão de inúmeros moradores, havia dificuldades estruturais das edificações, e seriam altos os custos de execução, muito além dos recursos disponíveis para a exposição.

A fim de promover a experiência da suspensão temporária de barreiras físicas até então intransponíveis e amolecer o espaço, torná-lo permeável, o trabalho conseqüentemente provocaria a desestabilização das relações instituídas naquela comunidade em outros níveis. Em sua tentativa de propor uma mudança de rumo na prática de negociação, sem o intermédio do capital que regulava a dinâmica daquele conjunto social, expunha seus habitantes aos avanços e recuos do acesso direto, no corpo a corpo.

No processo de negociação com a vizinhança, acabei por encontrar um personagem-chave que sintetizava as questões que eu estava querendo experimentar: o vizinho de porta da galeria, a quem cheguei por ser uma pessoa influente na comunidade. Bem relacionado com os demais comerciantes,

atuava como representante da vizinhança junto ao poder público. Esse personagem era um policial aposentado, que tocava um estúdio de gravação na casa ao lado da galeria. Era uma casa geminada, com arquitetura igual à da galeria. Além das gravações, esse pequeno estúdio promovia serestas semanais que aconteciam no cruzamento de ruas mais próximo, contribuindo para o entretenimento e a integração social dos visitantes e trabalhadores do Saara.

Este personagem me desencorajara a levar adiante o projeto tal como havia concebido, alegando desavenças inconciliáveis entre os moradores da região. Mas o estúdio de sua propriedade revelou-se perfeito para o tipo de trabalho que queria realizar.

O estúdio que ele gerenciava era o inverso da galeria: tudo aparecia nas mesmas proporções, mas ao contrário. Esta casa, porém, não havia sofrido reforma, mantinha sua configuração original. Na sala da frente (que seria a “sala da piscina” na galeria) funcionava a recepção; os diversos cômodos consecutivos (que foram desmanchados na galeria para formar uma sala maior de exposições na parte de trás) eram salas de ensaio e depósitos de instrumentos, e por último havia o estúdio propriamente, com o equipamento de gravação fechado em uma salinha que se via através do vidro. A soma desses últimos cômodos correspondia à sala grande de exposições nos fundos da galeria.

A casa onde funcionava o estúdio era revestida de materiais isolantes: feltro, isopor, carpete, folhas de compensado, todos aplicados em camadas que isolavam as paredes, o chão, o teto. O local onde ocorriam as gravações era ainda mais elaborado: se revestia também de espuma e caixas de ovos, que aumentavam o isolamento.

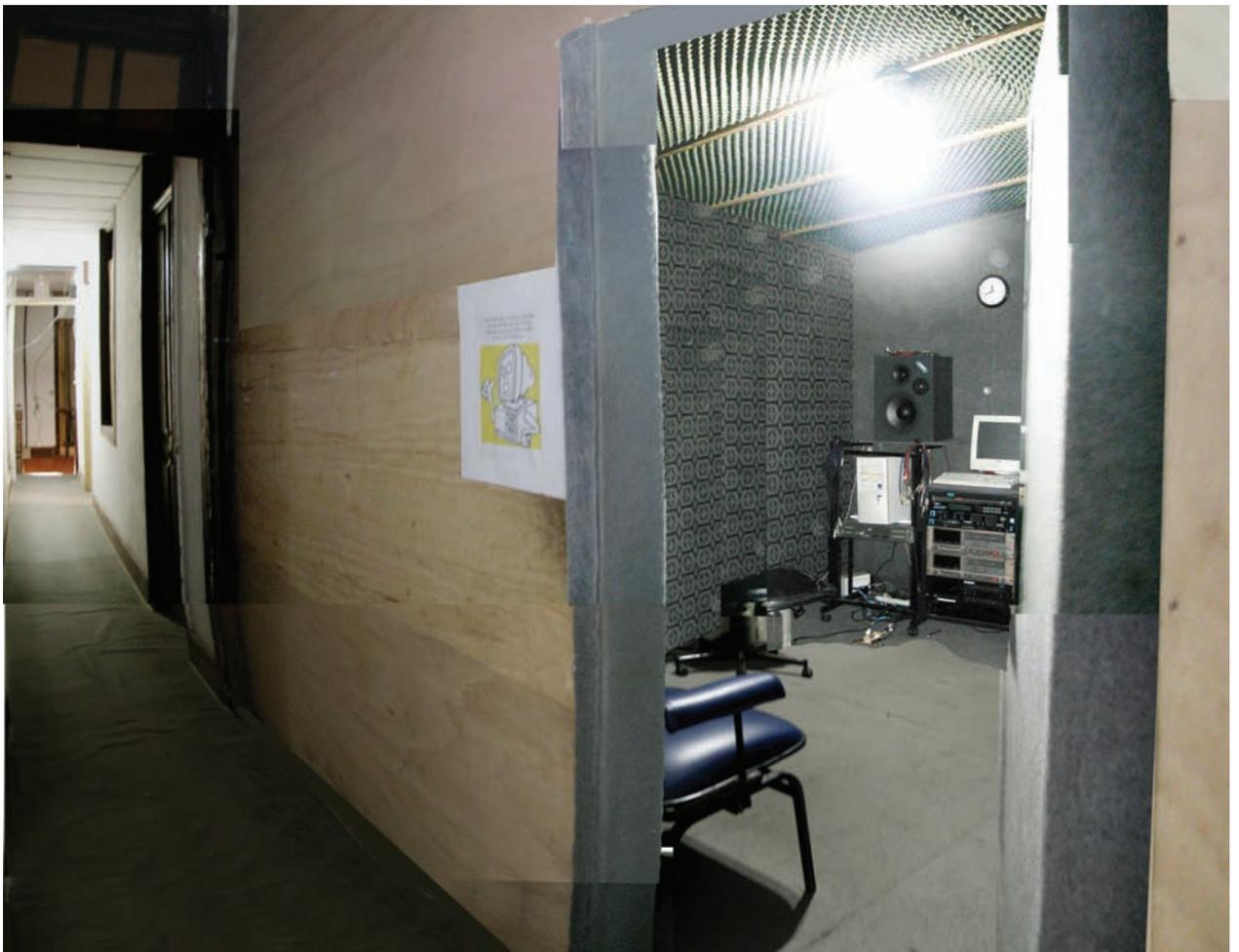
A A Gentil Carioca, apesar de ter arquitetura incomum para uma galeria – haja vista a sala rebaixada com uma escada de piscina e as sacadas com janelas coloridas –, tem paredes brancas, piso de cimento, o ambiente tendendo a *clean* e a abundante iluminação que as galerias costumam ter. Reforçava-se assim o contraste entre o ambiente fortemente interiorizado do estúdio e o caráter extrovertido da galeria. Se o isolamento tornou o estúdio um local escuro e denso, dividido entre camadas de revestimentos acústicos, além da parca frequência de visitantes, com hora marcada, a galeria experimentava uma ampla visitação, aberta em horário comercial a todo e qualquer visitante.

Esse conjunto de fatores era meu laboratório de trabalho e passei a me dedicar a ele.

Como descrito anteriormente, além da peculiaridade de serem geminadas, a função e o temperamento das duas casas que correspondiam à galeria e ao estúdio também eram distintos: o estúdio de gravação musical estava protegido do espaço exterior com grossas paredes revestidas de carpete, feltro, isopor e outros isolantes acústicos. A galeria, que correspondia à contraposição extrovertida da mesma edificação, era completamente voltada ao exterior, arejada, iluminada, aberta à visitação.



Galeria A Gentil Carioca: sala da piscina antes da intervenção



Estúdio musical antes da intervenção



Vistas da instalação a partir da A Gentil Carioca (acima) e do estúdio musical (abaixo)

Diante desse contexto, optei por fazer aberturas nas paredes, conectando partes das duas construções, proporcionando uma comunicação direta entre os ambientes durante o período da mostra. Ao longo do processo de elaboração do trabalho, que consistia na abertura de paredes, algumas experimentações foram feitas entre os dois espaços, sempre em negociação com a galeria e com o proprietário do estúdio. Fiz um levantamento das partes passíveis de comunicação, do conteúdo de cada cômodo e dos possíveis locais de contato entre as paredes onde seria viável abrir um buraco. Pensava no tipo de contaminação que se produziria entre as partes: aquela que a intervenção induziria e aquela que deveria acontecer naturalmente, com a passagem do público, que “carregava” um espaço para o outro, misturando-os. Optei finalmente por abrir dois pontos de acesso entre as duas casas, abrindo as paredes que separam o que me pareceram as áreas vitais tanto do estúdio quanto da galeria. Além da curiosidade da deflagração entre ambos, o trabalho dava ao lugar uma outra noção de profundidade. Estava em pauta o limite de exposição e permeabilidade que podiam experimentar, numa negociação entre espaços que diferem substancialmente em sua constituição espaço/temporal: compleição física, função, atividade, visitação e outros. Pela primeira vez eu aplicava na prática uma possibilidade de dissolução de contornos entre lugares fronteiriços.

O título do trabalho, *Gentileza*, evidentemente aludia ao nome da galeria – A Gentil Carioca. E, em forma de trocadilho, fazia a aproximação com uma instância peculiar ao trabalho: a questão da propriedade. No comércio das relações<sup>5</sup>, em pleno bairro comercial do Saara, propõe-se a uma galeria a conjugação comunal do seu espaço com seu vizinho de porta: troca, apropriação, concessão, invasão ou abuso? A proposta apresentada a ambas as partes: a abertura das paredes que separam galeria e estúdio musical, em troca de “experiência” – a experiência como justificativa do trabalho. Não havia nenhum contrato escrito, nenhuma compensação financeira, nenhuma restrição de acesso, nenhuma condição prévia. Aconteceu simplesmente na base da conjugação direta, em função de uma compensação subjetiva: proporcionar uma experiência.

Na linguagem vulgar, “troca de gentilezas” é uma expressão que traz conotação maliciosa, podendo significar corrupção. Há um sem-número de expressões em português para designar a corrupção, mas “troca de gentilezas” é a mais amena, porque parece funcionar num âmbito da camaradagem. Em seu livro *Raízes do Brasil*, Sérgio Buarque de Holanda diagnosticou a impossibilidade do brasileiro em manter o distanciamento entre vida doméstica e espaço público, tornando quase obrigatória a inserção do padrão familiar (ou moralidade privada) na esfera pública, comprometendo a liberdade garantida por um estado imparcial, ou neutro<sup>6</sup>.

5 Tomei emprestada a expressão marcante usada por Bernard-Marie Koltès na peça *Na Solidão dos Campos de Algodão* – que tive oportunidade de assistir em 1998, no Centro Cultural São Paulo –, na qual o autor francês, como em outras obras, tematiza a solidão. A peça é construída a partir de duas personagens sem nome e sem referências passadas explícitas, que expõem, através das palavras, uma rede de sugestões ao longo dos monólogos. Sem que o texto original explique as motivações nem o local, o encenador inventa um negociante e um cliente que se encontram num beco, à noite, sem saberem o que um quer comprar e o outro vender. A peça parece recordar o universo das ruas de Maputo, onde – dia e noite, noite e dia – há sempre alguém a vender algo: “patrão, estou vendendo...” – tanto se diz alto, como só se cochicha, vende-se de tudo e nada se nomeia. Essa sinopse, que me lembra muito o caráter do Saara ao invés das ruas de Maputo, foi encontrada no site oficial do Fitei, Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica (<http://www.fitei.com/?opt=fitei&id=programa&show=24&d=1180454400>).

6 Ao buscar identificar as origens remotas de uma identidade brasileira, Sérgio Buarque de Holanda define o “homem cordial” como resultado da cultura personalista e patrimonialista própria da sociedade brasileira. A cordialidade brasileira simboliza o predomínio de relações humanas mais simples e diretas que rejeitam todo e qualquer aspecto de ritualização do comportamento. Nossa maneira de conviver socialmente

Como foi dito anteriormente, a realização da interseção temporária entre os espaços foi elaborada através da abertura das paredes das duas salas de exposições da galeria: a sala da frente, dita sala da piscina, e a sala dos fundos. Essa primeira sala, que fica num nível 1,2m inferior ao resto do piso, foi então aberta à sala de recepção do estúdio. Esta, por sua vez, apresentava um piso ligeiramente mais elevado (cerca de 20cm), em função da espessura extra do revestimento isolante de madeira. Através da parede aberta se tinha acesso à sala da recepção do estúdio e ao corredor de passagem para o resto da casa, à esquerda. Em sentido inverso, do estúdio para a galeria, verificávamos o chão do estúdio, 20cm mais elevado, prolongado para dentro da galeria e ocupando quase que completamente a sala da piscina, e à direita a escadinha que dava acesso ao resto da galeria.

A outra abertura unia a sala dos fundos, mais ampla, e a sala de gravação do estúdio. Em função do isolamento acústico, o teto desta sala era rebaixado. O teto e o chão das duas salas ficava assim desencontrado, e o ponto de interseção, por conseqüência, correspondia a uma área pequena. Ali foi feita uma abertura mais ou menos nas proporções de uma tela de cinema, reduzida. Para facilitar o acesso entre a sala de exposição e o estúdio de gravação, foi instalada uma escada de piscina semelhante à que existia na galeria. Assim, se de um lado o piso mais alto do estúdio adentrava a galeria na primeira sala, do outro lado a escada de piscina era a porção de galeria derramada sobre o estúdio. Desse modo, tudo que era galeria passou a “flutuar” em nível mais alto do que tudo o que era estúdio, como uma ilha, ou um barco, ao qual se podia descer ou subir através das escadas de piscina. Desse modo, ambos os espaços invadiam-se mutuamente e compartilhavam seus conteúdos.

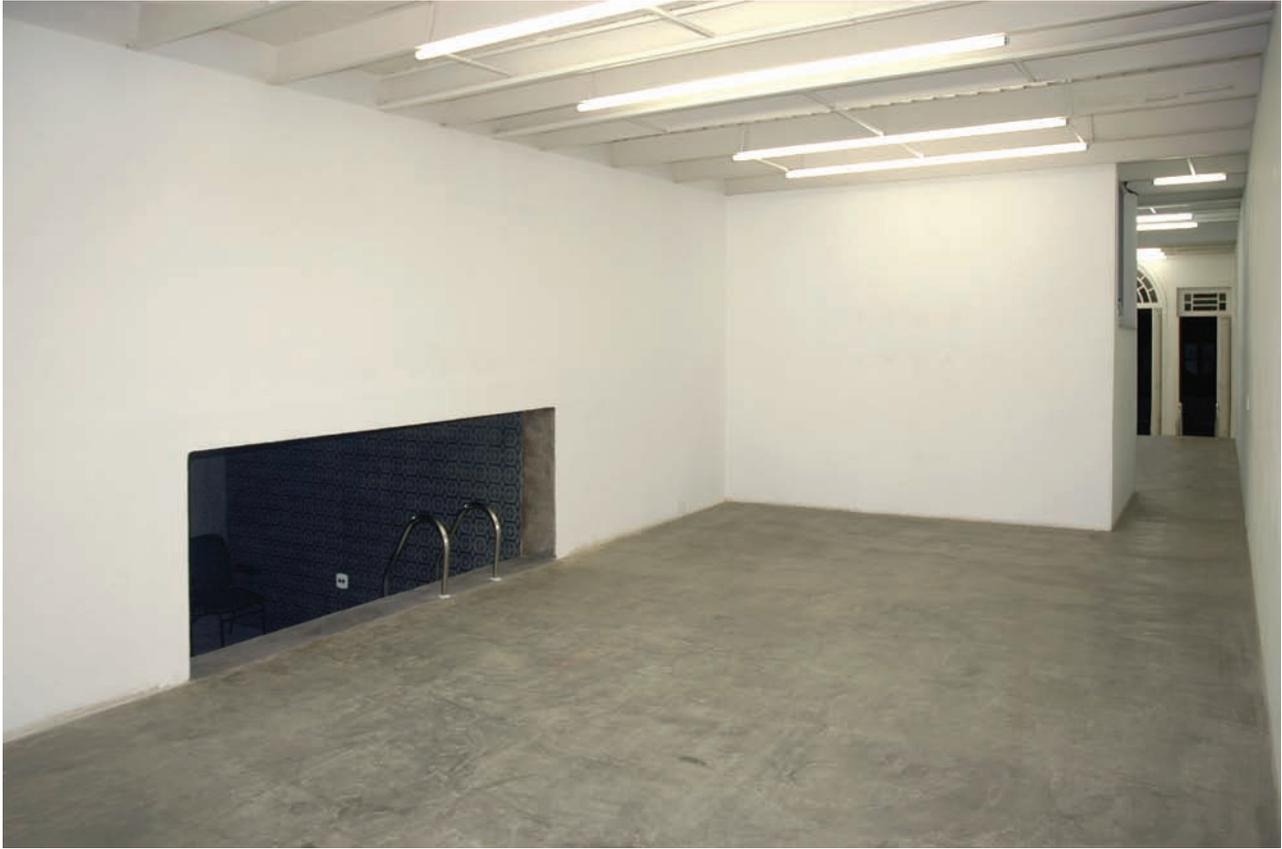
Para o visitante da galeria, o acesso à exposição se dava normalmente através da escada de entrada. Ao chegar à sala da piscina, à esquerda, ele deparava com o piso de madeira vindo do interior do estúdio como um bloco de compensado que terminava pouco antes da parede. Além disso, a grande abertura na parede dobrava a área da sala e conduzia inesperadamente a um local completamente distinto, a que ele podia ter livre acesso e explorar como quisesse. A diferença entre texturas, cores, cheiros, iluminação e mobiliário era marcante. E se podia ver claramente que os ambientes não tinham continuidade, tinham naturezas distintas, embora estivessem conectados. Também se percebia que em algum momento no passado aquelas foram arquiteturas gêmeas e espelhadas, o que tornava os processos de transformação que sofreram ao longo do tempo legíveis e contrastantes.

---

representaria o contrário de uma atitude vinculada à polidez. Esta simboliza uma organização de defesa diante da sociedade e equivale a uma máscara que permitirá a cada qual preservar as suas emoções, as suas impressões subjetivas. A civilidade, que pressupõe uma noção ritualística da vida, parece distante do *modus vivendi* do brasileiro. Ver HOLANDA. Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.



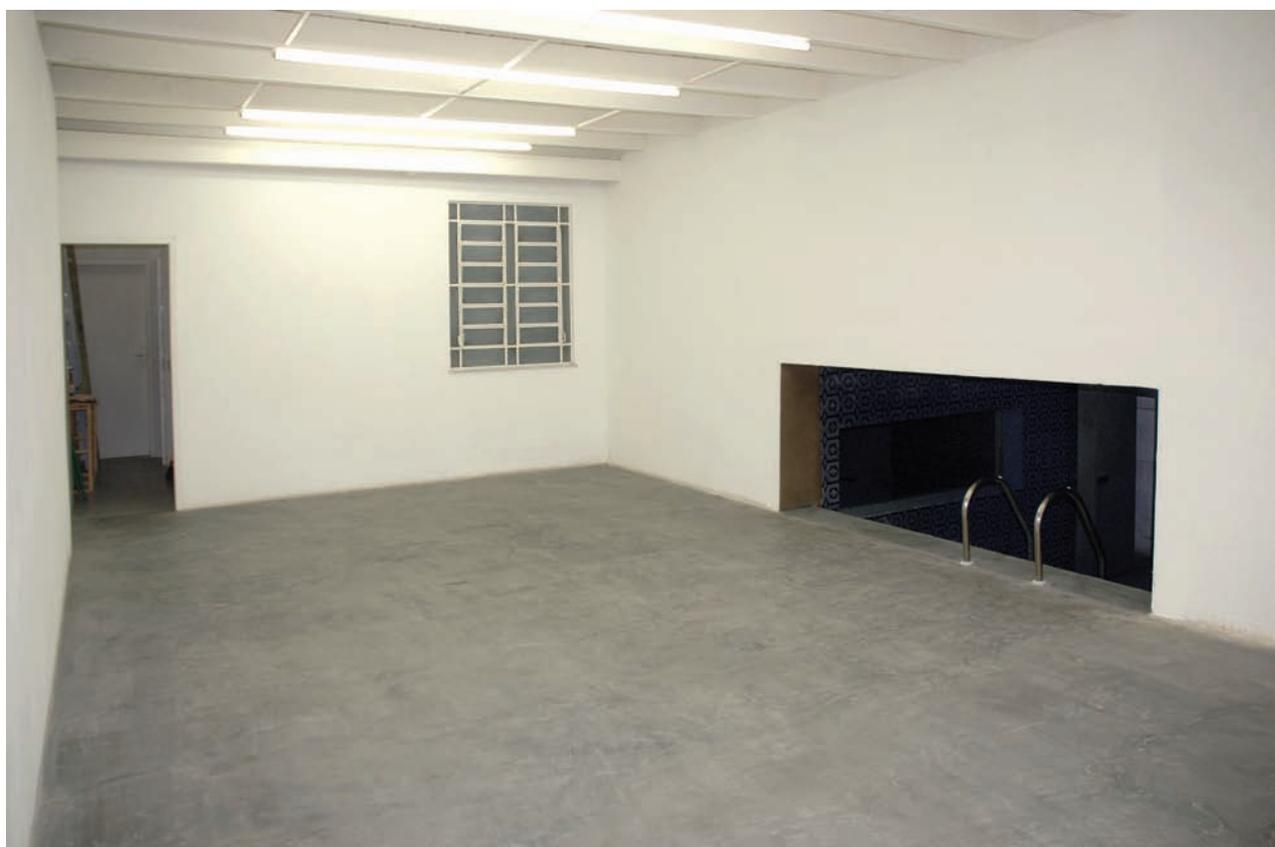
vistas do trabalho *Gentileza* a partir da galeria (acima) e a partir do estúdio musical (abaixo). A cortina amarela que se vê à direita, bem como o mobiliário da recepção do estúdio foram mantidos em seus lugares habituais durante a intervenção.



vistas de *Gentileza* a partir da galeria (acima) e do estúdio (abaixo). Nesta imagem, vemos como o carpete e o equipamento de som que ficava contra a parede foram retirados para permitir a reforma

O visitante vindo do estúdio podia passar pela mesma experiência, com a diferença de que não tinha ido ali para visitar uma exposição de arte, e estava por isso muito menos preparado para aquela situação. Ele entrava normalmente pela escada de acesso ao estúdio e surpreendia-se com a inesperada abertura na parede que conduzia a um outro interior completamente distinto, que era a galeria.

*Gentileza* foi um trabalho pensado originalmente para testar, flexibilizar e problematizar espaços fronteiriços, e promover alguma comunicação ou porosidade entre corpos sociais distintos, isolados. Ao eliminar os contornos, procurava revelar profundidades invisíveis.

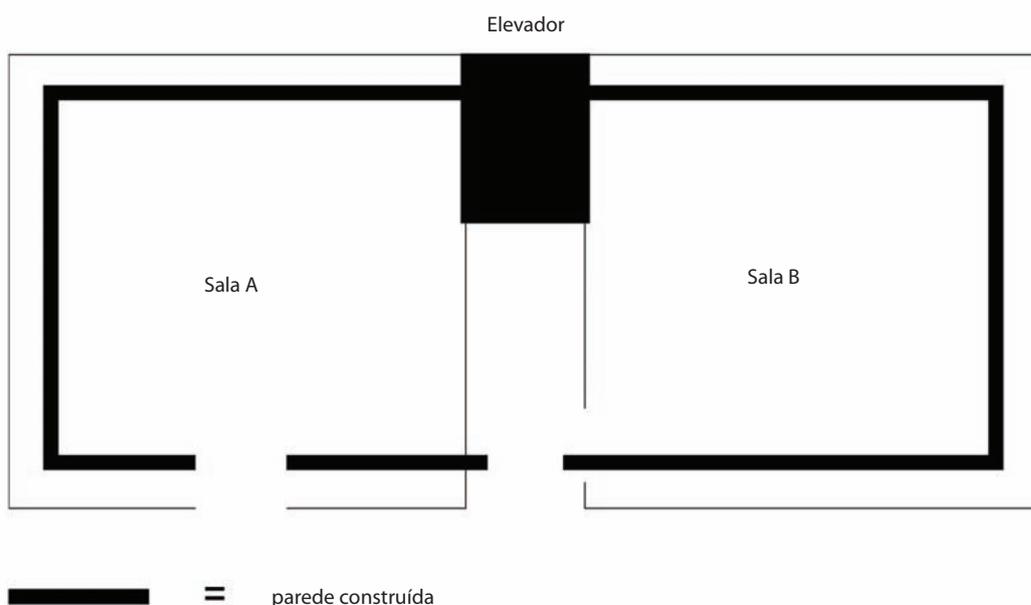


vista de *Gentileza* a partir da galeria

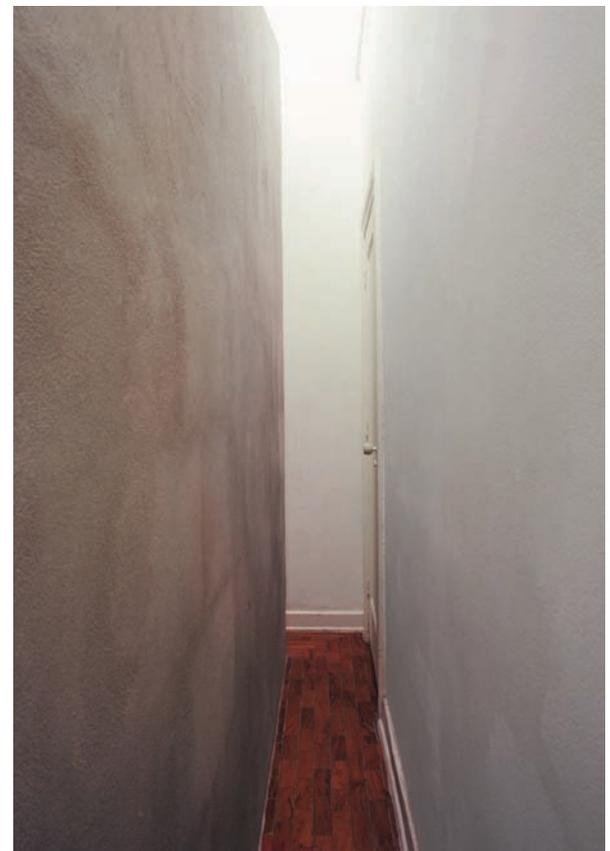
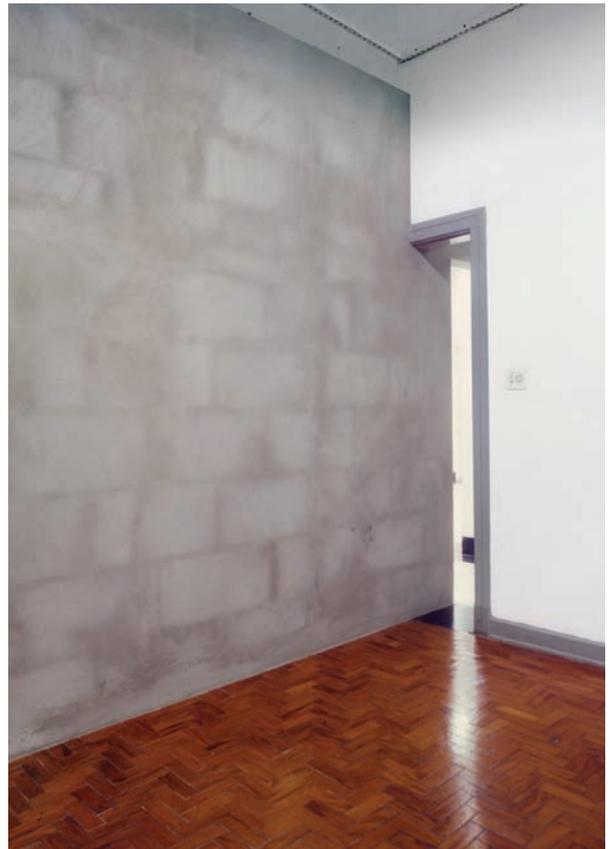
De certa forma, essa conjugação de conteúdos eu havia testado num projeto anterior, de 2002. Esse foi o caso de *Comum de dois*, trabalho realizado no Centro Universitário Maria Antonia, em São Paulo, embora ele operasse de forma distinta.

Ao me convidarem para aquela exposição, ofereceram-me uma pequena sala de cerca de 4mx4m no edifício do Centro Universitário Maria Antonia, onde deveria montar um trabalho. Após inúmeras visitas ao local, decidi não me restringir à salinha em questão, mas fazer um trabalho entre ela e a sala ao lado, que era uma sala de suporte. Esta última estava localizada após um corredor de acesso ao elevador, à direita da sala que me fora atribuída, e a porta de entrada era perpendicular à porta de entrada da primeira sala. Eram espaços de dimensões aproximadas, mas estavam em posições diferentes e tinham funções diferentes. O Maria Antonia é um prédio antigo e labiríntico, sólido e denso, um tanto burocrático, reformado dezenas de vezes para cumprir múltiplas funções, o que resultou em salas subdivididas e corredores voltados para lugar nenhum. Ele me inspirou um trabalho como esse: de uma densidade que se reitera e se prolonga paredes adentro.

Assim, através dessas duas salas existentes foi construída uma terceira sala, feita de paredes de tijolo e argamassa com a mesma profundidade da parede existente (15cm). Esta nova sala penetrava os dois espaços, conjugando-os, sem intervir nos limites originais, confundindo-os. Tratava-se da superposição de um novo desenho arquitetônico sobre a planta existente: a parede de concreto não apenas atravessava o fluxo normal entre as duas salas, mas também criava novos espaços, como um corredor estreito (cerca de 26cm) entre as duas paredes (original e réplica) que permitia um percurso periférico entre as duas salas. Havia ainda cruzamentos de portas e cruzamentos de paredes, criando uma situação arquitetônica complexa, não isenta de uma certa carga psicológica.



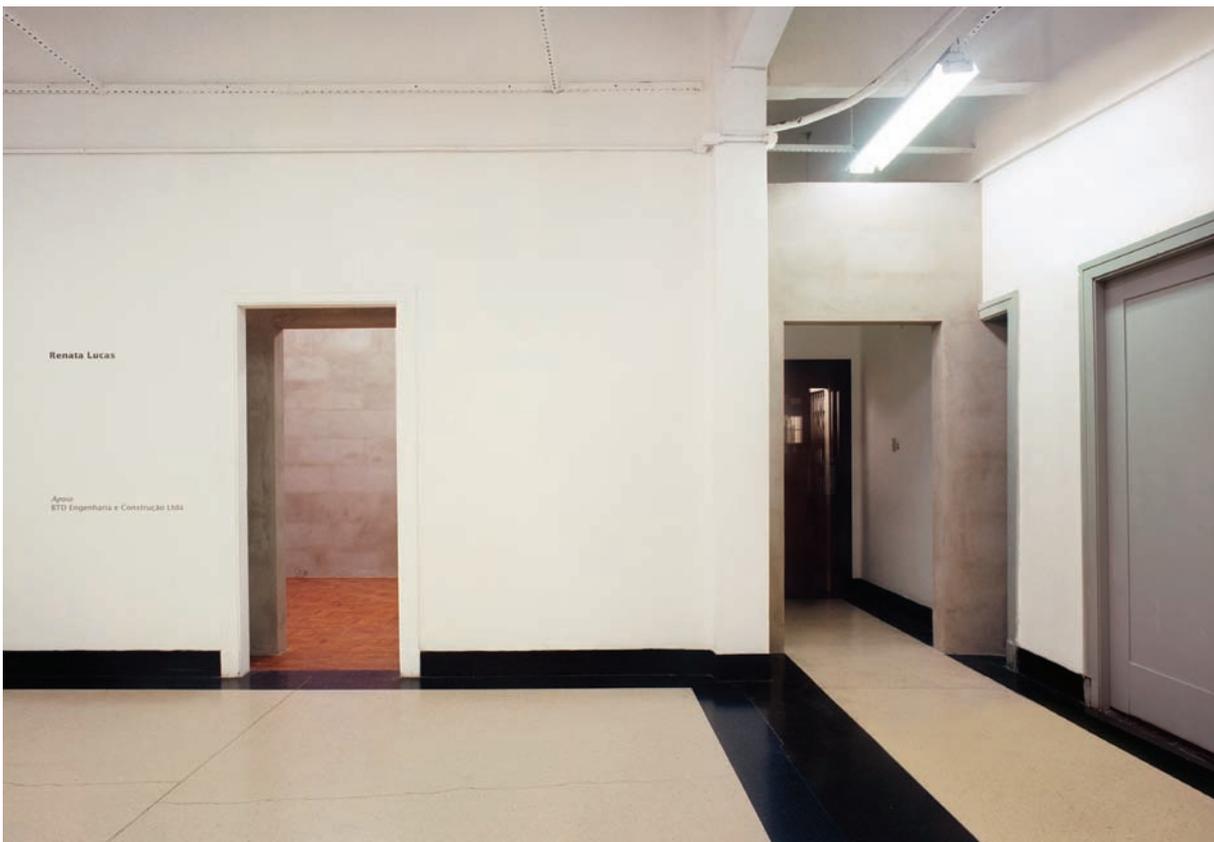
Plano de *Comum de dois*, 2002 Centro de Arte Mariantonia, São Paulo



Vistas de *Comum de dois*, Centro Universitário Maria Antonia, 2002.

O trabalho não se situava inteiramente na sala em que deveria estar circunscrito e tampouco na sala ao lado, onde estaria sua continuidade. Nenhum ponto de vista permitia a apreensão completa do trabalho. Ele era apreendido apenas por partes, na medida em que o observador avançava pelos espaços que atravessava.

O título, *Comum de Dois*, remetia às operações matemáticas próprias da Teoria dos Conjuntos<sup>7</sup>. Gosto de pensar em operações matemáticas intuitivas ao pensar os espaços, em termos de adições, subtrações, interseções, conjugações (conjuntos). Trata-se da geometria de um corpo que não cabe em si, como acontece com a desproporção entre o que convencionamos chamar mente e corpo, ou espírito e corpo, que é a dualidade dentro e fora. Não se pode mensurar o próprio corpo dentro de seus limites físicos. A mente vai além dessas discretas dimensões arquitetônicas. Estamos lidando, então, com uma incompreensão, ou inconformidade, com as relações de distância, de medidas, que definem onde termina uma coisa e onde começa outra, e organizam as coisas no espaço. Trata-se, porém de uma matemática instintiva, como comparações visuais.



Vistas de *Comum de dois*, Centro Universitário Maria Antonia, 2002

<sup>7</sup> A Teoria dos Conjuntos é a teoria matemática que trata das propriedades dos conjuntos. Ela tem sua origem nos trabalhos do matemático russo Georg Cantor (1845–1918), e se baseia na idéia de que o conjunto é uma noção primitiva. É também chamada de teoria ingênua ou intuitiva, devido à descoberta de várias antinomias (ou paradoxos) relacionadas à definição de conjunto. Estas antinomias conduziram a matemática a axiomatizar suas teorias, com influências profundas sobre sua lógica e seus fundamentos. Ver [http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_dos\\_conjuntos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_dos_conjuntos)



Detalhe de *Comum de dois*, Centro Universitário Maria Antonia, 2002.

## Parque Lage

Ainda no ano de 2005, no Rio de Janeiro, conforme já exposto anteriormente, havia o projeto de intercâmbio planejado entre o Centro Universitário Maria Antonia, de São Paulo, através de seu diretor, Lorenzo Mammí, e o Parque Lage, através da artista e professora Iole de Freitas. O intercâmbio previa que o Maria Antonia enviaria três artistas para exporem no Parque Lage, que por sua vez enviaria três artistas cariocas para exporem no Centro Universitário Maria Antonia.

Eu estava implicada no projeto, junto a outros dois artistas paulistas (Thiago Honório e Paulo D’Alessandro), com os quais iria ao Rio participar da exposição do Parque Lage. Por um mal-entendido, os artistas cariocas expuseram em São Paulo, conforme o combinado, mas nós não tivemos a exposição em contrapartida no Rio. De qualquer forma, havia um projeto definido de minha parte e da parte dos meus colegas, e esse projeto irrealizado permaneceria em meus pensamentos.

O fato é que o advento das duas exposições (A Gentil Carioca e Parque Lage) me levou a viver no Rio de Janeiro por alguns meses, na tentativa de me aproximar mais da cidade. Pude me dedicar de perto aos projetos. O trabalho realizado na A Gentil Carioca foi relatado acima, e a experiência ligada ao Parque Lage, aquela da exposição que acabou por não se realizar, vem a seguir.

## Aspectos ficcionais na cidade do Rio de Janeiro

Apenas de passagem, seria interessante lembrar que a imagem da cidade do Rio de Janeiro está fortemente associada à telenovela. Fui ao Rio algumas vezes na infância e construí algumas experiências-imagens subjetivas da cidade, mas a imagem carioca estampada nos postais é sobretudo uma imagem “global”. A novela foi o celeiro de cenas memoráveis do Rio de Janeiro, a cidade-personagem, imprimindo ícones na vida brasileira que chegam a confundir a cidade com um cenário e a vida com um enredo ficcional. A televisão afinal parece ser o elemento público mais potente, fazendo a cidade responder em uníssono: o mesmo canal, o mesmo instante, a mesma cena, a mesma luz azulada nas janelas abertas. Mesmo sem ter sido especialmente envolvida com a teledramaturgia brasileira, tenho algumas cenas de novelas vívidas na memória. Guardo uma cena em especial, a de Francisco Cuoco correndo pelo canteiro de obras do metrô da Carioca, com a maleta na mão, em *Pecado Capital*. A maleta cai de suas mãos quando ele é baleado, a maleta se abre, o dinheiro voa. A cuíca característica da vinheta de apresentação da novela, com canção de Paulinho da Viola, soa, primeiro mais baixo, depois aumenta, até que o verso fala mais alto que a cena: “dinheiro na mão é vendaval”<sup>8</sup>. Embora não tenha sido inspiração direta para o trabalho, confesso ter sentido uma certa

<sup>8</sup> Em 1975, durante a ditadura militar, a Censura Federal havia proibido a exibição da novela *Roque Santeiro*, das oito horas, na noite de sua estréia. Enquanto a Globo apresentava um compacto de *Selva de Pedra*, de 1972, procurou às pressas por uma nova trama para a substituição. A censura vetou três sinopses enviadas: *Saramandaia*, de Dias Gomes, e as adaptações dos romances *O Resto é Silêncio*, de Érico Veríssimo, e *Os Cangaceiros*, de José Lins do Rego. Janete Clair então se ofereceu para desenvolver uma sinopse em tempo recorde, e apresentou *Pecado Capital*, considerada sua melhor novela, e que representaria uma mudança em seu estilo. Ela deixava as tramas fantasiosas e melodramáticas e partia para o realismo, muito próximo do estilo de Dias Gomes, seu marido. A novela não tinha uma mocinha ingênua e sofredora e nem um galã romântico. Pelo contrário: Lucinha era uma batalhadora e tinha personalidade forte, enquanto Carlão era quase um anti-herói. O primeiro capítulo foi antológico: o assalto ao banco e o dinheiro deixado no táxi de Carlão. O último capítulo explicou a tragédia urbana nacional que a autora desenvolveu durante a novela. Carlão, que agira de má-fé, morre assassinado num canteiro de obras do metrô, e sua morte é notícia de jornal. No mesmo matutino, um destaque social chama a atenção dos leitores: o casamento de Lucinha (sua amada) e Salviano. Ver: [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br).

comoção ao fotografar um personagem de terno branco e maleta na mão atravessando o cruzamento de madeira, em pleno aterro do Flamengo, num projeto anterior: *Cruzamento*, realizado no Rio de Janeiro em 2003.



Vista de *Cruzamento*, Castelinho do Flamengo, 2003.

Aquele trabalho havia acontecido por convite do Centro Oduvaldo Vianna Filho, conhecido como Castelinho do Flamengo, no ano de 2003. Ao ser convidada para fazer uma exposição ali, me surpreendeu a visão direta do cruzamento de ruas que se tinha desde a sala de exposições que eu deveria ocupar. A imagem do cruzamento parecia ser a imagem definitiva naquela situação, naquele local. Embora o edifício fosse interessante internamente – construído num estilo eclético adocicado, semelhante a um “castelinho”, e destoante do resto dos edifícios do Aterro do Flamengo –, as circunstâncias ali apontavam fortemente para fora: o Rio de Janeiro é uma cidade que acontece na rua, no espaço público.

O projeto consistiu em forrar de madeira o cruzamento das ruas Dois de Dezembro e Praia do Flamengo. Eram placas de compensado parafusadas diretamente no chão, nos limites do cruzamento.

Desde *Barravento*, minha primeira exposição individual, em São Paulo, em 2001, eu estava interessada em fazer com que o “lugar”, ou o “fundo”, protagonizasse a “cena”.



Duas posições de *Barravento*, 2001. Galeria 10,20x3,60, São Paulo.

Naquele trabalho anterior as paredes da galeria foram refeitas em madeira, dotadas de dobradiças, para que pudessem se desdobrar em diferentes posições, descolando-a de si mesma. Aqui, uma outra camada por cima do chão num material como a madeira selecionava uma parte do lugar fazendo-o seguir um outro sentido de organização. O pedestre, o carro, o ônibus, o ciclista, ao virar a esquina eram participantes ocasionais, anônimos e involuntários. A esquina é um local de passagem, de significados que vêm de diferentes direções, que se cruzam no plano único e comum da rua. Como um aglomerado de tempos efêmeros justapostos e sem fixação, a especificidade da esquina é não ser específica. É local de fluxo livre em todas as direções, corredores abertos como rios. A esquina é, portanto, o lugar heterotópico por excelência. Foucault, em conferência de 1967, constatou que havia, em culturas e épocas diversas, lugares específicos situados dentro dos espaços sociais cotidianos que tinham funções simultâneas diferentes e muitas vezes opostas, permitindo experiências paralelas diversas. Denominou-os heterotopias<sup>9</sup>. Ele reiterou que “nossa época atual seria talvez a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na época da justaposição, na época do perto e do longe, do lado a lado, do disperso”<sup>10</sup>.

O cruzamento sempre me sugeriu um campo aberto de possibilidades. Em termos urbanísticos, é o local relegado a não receber jamais uma construção. Quando criança, sempre recorria a esquinas para tomar decisões mais difíceis, por considerar que ali o pensamento poderia correr solto, apontando livremente para as possíveis soluções. Não por acaso, em religiões afro-brasileiras atribui-se à encruzilhada um deus específico, uma entidade que controlaria a passagem, abrindo ou fechando caminhos. Ali são despachadas as oferendas e são realizados os rituais dedicados aos que são considerados os “senhores do destino”, os abridores de portas. Também se diz em língua corrente que alguém se encontra numa encruzilhada, ou em cheque, quando é obrigado a realizar um movimento decisivo.

9 FOUCAULT, M. “Espacios diferentes”. In *Ética, Estética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999, p. 431 a 441 (Daniel Steegmann colaborou com a tradução).

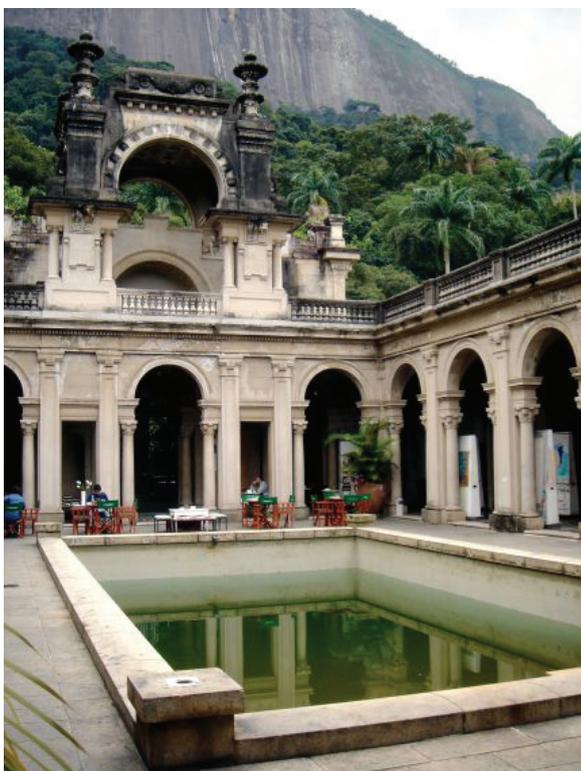
10 *Ibid.*, P. 431.



Vistas de Cruzamento, Castelinho do Flamengo, 2003.

## Cavaliariça

Trazendo a pesquisa para o campo específico do Parque Lage, o local foi adquirido pelo comendador Antonio Martins Lage Junior em meados do século XIX. Seu neto, Henrique Lage, apaixonado pela cantora lírica italiana Gabriela Bezanoni, mandou construir um palacete, com esplêndidos jardins, e o deu de presente à amada, em 1922. O projeto, primorosamente executado, foi do arquiteto italiano Mario Vodrel, que importou azulejos, ladrilhos e mármore da Itália. A pintura ficou a cargo do paulista Salvador Payols Sabaté. A mansão está situada numa floresta de 522 hectares, em plena Rua Jardim Botânico. Lá, hoje, funciona a Escola de Artes Visuais do Governo do Estado do Rio de Janeiro, que serviu de cenário para a obra-prima de Glauber Rocha, o filme *Terra em Transe*<sup>11</sup>.



Vistas do Parque Lage: à esquerda, átrio central da Escola de Artes Visuais; à esquerda, Cavaliariça

As exposições acontecem num prédio anexo conhecido como Cavaliariça, que funciona como galeria pública. É de notar como a Cavaliariça recebeu esse nome de uma dedução arbitrária, que lhe atribuiu uma função que não poderia ter tido na prática. Em conversas com o diretor da instituição na época, Reinaldo Roels, vim a saber que essa edificação não poderia de fato ter sido usada como cavaliariça no passado. Ela se situa em área privilegiada do parque e está de frente para a entrada, ao fundo da alameda, que parece convergir para ela. Não está em segundo plano, como em geral estaria uma estrebaria. Além disso, há uma escada em frente à porta de entrada, o que não permitiria o acesso dos cavalos. E a posição das portas e paredes laterais não condiria com a manobra de animais desse

11 ver BORUCHOVITCH, Gilda; TRAVASSOS, Alda Rosa; DIAS, Elizabeth de Mattos. "Onde morou". In: *Coletânea Retratos Cariocas*, volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

porte em seu interior. Cogitara-se que poderia ter sido uma casa de baile, mas tampouco dispõe de banheiro ou cozinha, dependências fundamentais para um salão de baile, uma vez que este módulo arquitetônico encontra-se distante da casa principal e parece ter função independente. Uma outra hipótese seria uma capela, o que talvez se pudesse confirmar com uma mirada desatenta aos acrotérios no telhado, elementos arquitetônicos decorativos que aqui aparentam “cruzes” estilizadas. Olhados de perto, porém, vê-se que estes adornos esculturais têm uma terceira aresta frontal, parecendo mais com “pássaros” estilizados: as duas asas abertas nas laterais e um bico central. De qualquer forma, não há hipótese confirmada para tal local, o que contribui para abrir ainda mais a especulação sobre sua origem, função e direção dentro do terreno do Parque Lage.

Assim, alguns fatores locais estavam revolvendo muito fortemente meus pensamentos: primeiro, a exuberância manifesta de uma cidade em que a natureza protagoniza um papel determinante em sua conformação. A variedade de acidentes que o Rio de Janeiro consegue reunir numa área proporcionalmente pequena impressiona: praia, baía, montanha, cachoeira, floresta, ladeira, pedra, edifício, poste, concreto, asfalto. Depois, a forma como padrões de privacidade e publicidade imiscuem-se uns nos outros, seguindo este panorama geográfico em que tudo acontece mais ou menos junto, sem distinção.

Optei por fazer no Parque Lage uma mostra dividida em capítulos, como uma narrativa novelística de eventos sem desdobramento nem continuidade, nem relação aparente, que não apresentariam sentido



Alameda de entrada do Parque Lage, Cavalariça ao fundo

linear no tempo, mas apontariam para um acontecimento iminente. O conjunto de imagens estaria reunido em uma peça gráfica única, em formato de fotonovela.

### **Fatos levam a crer que...**

O primeiro fato narrado na fotonovela era uma situação com árvores. Acontece muito no Rio de Janeiro – por força da exuberância e fertilidade natural, que faz com que qualquer coisa cresça em qualquer buraco mínimo no concreto – de certas árvores crescerem intrincadas com a fachada de uma casa, ou um muro. A fachada tem seu desenho plano, concreto, imóvel, tal como foi erigida. A árvore rasga um espaço entre os tijolos, a pedra ou a taipa e se desenvolve plenamente, apesar da adversidade do suporte, às vezes sem nem mesmo conexão com o solo. Mas acontece dessas árvores crescerem e se tornarem enormes através da parede.

Acontece também de haver uma árvore muito grande no meio da rua, nem sempre dando a impressão de que simplesmente estava lá antes da rua ser pavimentada, mas aparentando que em algum momento houve um embate entre rua e árvore no qual a árvore prevaleceu. Há inclusive o caso concreto de uma árvore nas Paineiras levada a inclinar-se com muita força rumo ao outro lado da rua, em virtude do crescimento heliotrópico; ela cresceu inclinada para a frente, como se avançando adiante. Esses sugestivos “antropomorfismos vegetais” fazem alusão a um embate presente na cidade entre ocupação cultural e ocupação natural, em que a natureza adquire padrões e comportamentos culturais.

Quis assim produzir uma imagem fotográfica desenvolvendo esse fenômeno, algo cômico, em que uma árvore teria desistido de sua condição imóvel, deslocando-se para a rua, “desarvorada”.

Um segundo fato estaria relacionado a um arbusto que toma a forma de um carro. Aqui, meu próprio carro estacionado teria também provocado uma reação na formação vegetal abundante do Parque Lage, fazendo com que alguns dos arbustos, agindo por imitação, assumissem a forma do carro. Com a ajuda de um jardineiro, faria o corte dos arbustos, conseguindo a forma escultural do carro, reproduzido num trecho do jardim. Esta imagem seria tomada do trabalho escultural realizado. A instalação temporária com o arbusto e o carro duraria o tempo suficiente para ser registrada em fotografia e reproduzida na fotonovela.

O terceiro fato retratado na fotonovela seria a replicação dos telhados do edifício da Cavalaria projetados através das imensas árvores do jardim. Esta intervenção também seria efetivamente realizada, com novos fragmentos de telhados construídos em diversos pontos do jardim, em volta dos ramos, com um tipo de telha similar ao da Cavalaria. Este telhado em deslocamento estaria distribuído em retalhos dispostos em meio à folhagem do jardim, como se alçado pelas próprias árvores.

Por fim, o momento-clímax: uma série de cavalos, desviados diretamente do Jockey Clube do Rio

de Janeiro, que está localizado muito próximo ao Parque Lage, apareceriam para ocupar o local, atraídos pela força semântica da cavalaria, alcançando seu destino. Os cavalos na verdade fariam uma aparição performática, que duraria apenas um momento, possivelmente quando da abertura da mostra. Como o acesso de animais aos parques e áreas públicas é proibido, essa aparição teria que ser programada de forma discreta, como se o encontro entre significante e significado fosse um desfecho inextricável da história. Esse seria o ponto culminante do processo de registro de imagens da fotonovela. A linguagem a ser usada seria a linguagem dos quadrinhos, com balões narrando os fatos em terceira pessoa, imagens dotadas de elementos estilísticos como esfumamento de bordas, sugerindo sonho ou mistério, coloração e montagem gráfica com recursos de Photoshop para garantir realidade às colagens, e um tom ficcional mesmo nas imagens tiradas de instalações reais. A presença de parte das intervenções – como, por exemplo, o carro agarrado ao arbusto, ou partes do telhado que se teriam deslocado – confirmaria a “veracidade” dos fatos.

Foram estudadas possíveis trajetórias para os cavalos desde o Jockey Clube até o Parque Lage, a locação das possíveis cenas e a peça gráfica. Mas o projeto foi interrompido antes que pudesse ser mais detalhadamente desenvolvido.



Estudo para Fotonovela

## ATLAS

O trabalho *Atlas* aconteceu na galeria Milan Antonio, em São Paulo, em 2006. Essa galeria está localizada na Vila Madalena, bairro residencial que rapidamente se torna comercial, e é composto majoritariamente por casas baixas. Ocupado sobretudo por bares e restaurantes, ali se assiste à freqüente substituição das casas comerciais por outras, numa rotatividade de funções que impede maiores fixações no entorno.

É muito comum, no bairro, que se chegue a um endereço em busca de um serviço e se encontre outro funcionando no mesmo lugar. A arquitetura das casas vai sendo pouco a pouco modificada para atender a novas funções: elas se transformam em bares, boates, lava-rápidos, oficinas mecânicas, padarias, vídeo-locadoras, e assim por diante. Nesse projeto, procurei levar adiante questões que apareceram com o trabalho *Gentileza*, investigando possibilidades de mobilização “geográfica” entre áreas fronteiriças.

Se a paisagem do centro carioca me inspirara um tipo de sociabilidade mais invasiva, escapando a seu modo dos limites de espaço instituídos, em São Paulo a sensação da volatilidade da paisagem ocorre mais por uma aceleração produtiva que parece engolir a cidade. Se a transitoriedade é nossa condição existencial, em São Paulo essa transitoriedade ocorre em ritmo alucinante. É impressionante a sucessão de empreendimentos que se criam e se desfazem em poucos meses, alterando constantemente a paisagem. A cidade levanta camadas e mais camadas de superfície ao longo de períodos muito curtos de tempo.

Desta vez eu pensava em movimentos geográficos mais amplos, transferências de territórios, ainda que envolvendo as microrrelações entre vizinhos.

A apropriação é um jeito brasileiro de ocupar, de lidar com o espaço público, o que é percebido de forma ainda muito ostensiva no centro do Rio de Janeiro: ocupação irregular das ruas, favelas se espalhando pelos morros como líquenes nas rochas, mercadorias pulando de uma loja para outra. E essa informalidade se dá também nas relações interpessoais. De algum modo, no Rio a inversão de espaço privado para espaço público se dá de um jeito que parece muito natural, embora invasivo, pessoal, no corpo a corpo. Em São Paulo, no entanto, essa permeabilidade adquire um tom anônimo: lojas desaparecem, casinhas viram prédios de 20 andares, inauguram-se “botecos cariocas”... e não se sabe muito bem quem constrói, quem destrói, quem substitui uma coisa pela outra. A cidade vira umente vivo em permanente crescimento, e um crescimento acelerado, no qual ela se autoconsome. Na excitação dessa atividade frenética, tudo parece possível e tudo parece precário. Como diz Marshall Berman, citando Marx: “tudo que é sólido desmancha no ar”.<sup>12</sup>

12 Na introdução de Berman para seu ensaio histórico e literário que tem como tema central a implantação e o destino da vida moderna, lemos: “Existe um tipo de experiência – experiência de tempo e de espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo. Designarei esse conjunto de

A galeria Milan Antonio funciona num galpão na Vila Madalena adaptado para a função atual, pintado de branco, com parede de vidro na entrada, o que compõe mais ou menos o padrão universal das galerias nos tempos de hoje. Atravessando um longo corredor de acesso aos escritórios, chega-se a um jardim com deck de madeira e uma jabuticabeira. Do lado esquerdo, há um muro alto que separa a galeria da casa vizinha. Sobre esse muro se vêem as pontas das copas de umas árvores que demonstram a existência de um jardim do outro lado, no quintal da casa vizinha. Estas árvores parecem estar querendo forçar o muro do quintal da galeria, e este foi meu ponto de partida para o projeto que vem adiante.



Quintal da galeria Millan Antonio antes da intervenção

---

experiências como 'modernidade'. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e de nacionalidade, de religião e de ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade é uma espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos depeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1987. p.15.

Após estudar a vizinhança da Milan Antonio, acabei selecionando três pontos para realizar meu trabalho. De um lado, a galeria; de outro lado, a casa que divide muro com a galeria; e à frente, a oficina mecânica que fica do outro lado da rua. Meu projeto provocou uma redistribuição temporária de espaços entre esses três lugares.

A casa que fica à esquerda da Milan Antonio tem uma grade verde na frente, onde há uma garagem



Imagens anteriores à intervenção.: galeria Milan Antonio (acima) e casa vizinha (abaixo)

e um pequeno alpendre. Nos fundos dessa casa há um grande jardim, com árvores frondosas que, em tempos remotos, segundo descobri tempos depois em conversas com a vizinha, estava unido ao quintal que hoje pertence à galeria. Como o terreno da galeria foi terraplanado durante a reforma, este jardim se encontra 2 metros mais alto do que o quintal da galeria. A oficina mecânica ocupa um grande galpão pintado de branco, e uma placa em azul e vermelho mostra o nome do estabelecimento.



Oficina mecânica e quintal da vizinha antes da intervenção

*O deus Atlas sustenta o mundo sobre suas costas. A sua força eterna cimenta as bases da civilização... mas se ele espirra (coisa que, de fato, acontece às vezes) tudo lá acima se mexe...*<sup>13</sup>



Convite da exposição *ATLAS*, 2006

Um mapa geográfico foi aberto sobre a vizinhança da galeria Milan Antonio. A trama quadricular da Vila Madalena foi ligeiramente estremecida por um mês nesse pequeno ponto do mapa onde se reúnem uma oficina mecânica, uma galeria e sua casa vizinha.

Se em *Gentileza* havia permeabilidade entre espaços contíguos, ainda que com interioridades distintas, Atlas fez a galeria paulistana desaparecer com o simples movimento dos seus contornos. Todo o espaço da galeria foi alterado, redefinindo limites territoriais. Promoveu-se a redistribuição dos domínios entre as partes implicadas, movimento que dissolveu as fronteiras que os definiam e apagou os elementos estilísticos que caracterizavam a galeria como tal.

Inicialmente, a fachada de vidro da galeria foi removida, assim como uma parede que a atravessava em diagonal para sustentar a porta de entrada. Na grande sala de exposições, que fica à direita do edifício, foi removida a parede de gesso que a dividia em duas salas. A porta dos fundos, que dava acesso ao escritório na parte de trás, foi fechada, de modo que a sala de exposições se tornou um grande bloco arquitetônico fechado nas laterais e fundos, com fachada totalmente aberta voltada para a rua. Essa parte da galeria recebeu ainda uma placa nas mesmas cores e padrão da placa da oficina. Como uma espécie de arquitetura camaleônica, esse espaço ganhou características da oficina mecânica e sua área foi disponibilizada para estacionamento dos carros que chegavam para conserto. De fato, qualquer carro poderia estacionar nessa garagem, que passou a ocupar toda a sala de exposições.

13

Extraído de texto não publicado, escrito por Daniel Steegmann sobre a exposição *Atlas*, na galeria Milan Antonio, São Paulo, 2006.



Vista da sala de exposições da galeria Millan Antonio, cedida à oficina mecânica, com carros estacionados

Já a parte esquerda da galeria passou a “pertencer” à vizinha da casa ao lado. A grade que protegia a frente dessa casa foi prolongada e avançou galeria adentro, cruzando todo o corredor em direção ao jardim, até o fim do terreno, abocanhando a porção esquerda da galeria. Abriu-se uma porta no muro que separava a parte da frente da galeria e da casa vizinha, que passou a ocupar essa pequena área, estendendo cadeiras e vasos de plantas.

Como foi dito acima, a grade se prolongava até o fundo do terreno, incorporando o quintal da galeria na propriedade vizinha. Ela passou a desfrutar de um quintal bastante maior que o seu, com *deck*, mesa, cadeiras, e guarda-sol. O muro entre as duas casas foi derrubado, e uma escada de acesso instalada para solucionar a diferença de nível entre os dois terrenos. De “posse” da nova extensão, a vizinha, colaboradora essencial nesse processo, passou a usufruir de uma casa bem mais ampla. Alguns detalhes foram providenciados para integrar a nova área à casa vizinha, como a pintura de partes da fachada da galeria nas cores da casa. A vizinha, por sua vez, tomou suas próprias iniciativas, trazendo cadeiras e plantas para “decorar” a área recém-adquirida, e promoveu uma grande festa no quintal novo durante a vigência da mostra.



frente e fundos da galeria ocupados pela vizinha (acima e abaixo, respectivamente)



Vistas da intervenção, a partir do quintal da vizinha

Entre a parte cedida à vizinha, à esquerda, e aquela cedida à oficina, à direita, restou o corredor central da galeria, que cortava todo o terreno, e passou a ser como um prolongamento da calçada, já que não pertencia mais à galeria, nem à vizinha e tampouco à oficina mecânica. Ficava aberto aos transeuntes, como uma área pública. Ao final desse corredor havia um banco dividido ao meio pela grade, onde o visitante podia se sentar.



Vista do portão da vizinha atravessando o corredor da galeria Millan Antonio, em *ATLAS*

A galeria ficou praticamente sem área interna, dividida entre os vizinhos, e teve seu interior e seu exterior confundidos, como que virada às avessas, como se vira uma sacola. Com as novas características de fachada, confundindo-a com fachadas vizinhas, a galeria se diluiu no seu entorno, esvaziou-se. Restou um pequeno escritório no fundo do imóvel, onde funcionava a secretaria, assim como o segundo andar, onde ficavam os diretores.



Vista do portão da vizinha atravessando o corredor da galeria Millan Antonio, em *ATLAS* (acima) e detalhe do portão atravessando banco (abaixo)

Investigando a vulnerabilidade do espaço dado, *Atlas* jogou com as convenções instituídas nos limites tácitos que dividem o público do privado, o interior do exterior, definem a propriedade, estruturam as relações sociais e desenham inexoravelmente a forma de nossas vidas. Se em *Gentileza* esses limites foram extrapolados na base da troca, e um se deixava invadir pelo outro sem perder nem ganhar terreno, em *Atlas* a operação se deu – mesmo sendo igualmente produto da negociação com os vizinhos – com um certo constrangimento. Se na A Gentil Carioca os limites ameaçados ainda ficaram no terreno do privado, num acordo balanceado entre colegas, em *Atlas*, pelo fato da galeria perder seu espaço privado, eles ficaram no terreno do público. O espaço privado da galeria foi absorvido pelo exterior. Assim, a galeria pairava num limbo desconfortável. Sua identidade parecia ter sido ameaçada, ou mesmo apagada. Até o ponto em que alguns visitantes habituais não a encontraram. A galeria parecia ter desaparecido do mapa.

É difícil avaliar a extensão de um projeto, o modo como ele se espalha em novas associações ao longo de sua aparição no mundo. Está claro que um projeto nasce muito antes de sua implantação física, nas inúmeras negociações, pesquisas, tentativas e erros que o antecedem. Num projeto como esse, não está em jogo apenas uma remoção temporária de fronteiras materiais, mas toda a construção de uma identidade. Durante o meu processo de negociação com a galeria e a vizinha, em que ambas se mostraram entusiasmadas com o projeto, veio à tona um histórico de convivência mal-elaborado entre as partes. A vizinha, que havia vivido ali desde menina, guardava certo rancor pelo processo de descaracterização da Vila Madalena, que abalava o convívio harmônico entre o setor comercial e o setor residencial, imiscuídos um no outro.

Quando Gordon Matta-Clark afirmou que “a noção de espaço mutável é um tabu, especialmente quando se trata do nosso espaço privado”<sup>14</sup>, ele estava tocando numa questão crucial da nossa sociabilidade, no modo como somos reticentes quanto ao nosso espaço particular. Porções de espaço privado são convenções mantidas à custa de fortes tensões sociais. Encarar o espaço como algo “dado” pode parecer natural, mas não é. Até que ponto o espaço pode nos pertencer e nos definir como indivíduos é uma questão que permanece sem resposta. Perdas e ganhos são experiências diárias na geografia da cidade, e as diversas camadas que vão se sobrepondo modificam continuamente a paisagem urbana, levando consigo a “nossa” paisagem.

Quanto à recepção pública de *Atlas*, cujos primeiros interlocutores foram os próprios galeristas e vizinhos, o trabalho provocou reações variadas, algumas realmente extremas. Ele vulnerabilizou a paisagem afetiva, desmontou terrenos há muito demarcados e, mesmo como um evento de curta duração, creio que mostrou o quão difusos e vulneráveis são os contornos que nos definem e conformam.

Como escreveu Daniel Steegmann no texto-release da exposição: “essa rigidez do espaço é consequência de uma rigidez social e de um senso concreto da propriedade (privada). A arquitetura, como arte, tem uma forte carga simbólica. A rigidez do espaço arquitetônico é representação simbólica de uma determinada concepção das relações e da vontade de que essa concepção seja inamovível. Os primeiros edifícios rígidos foram templos. E a vocação de um templo é a eternidade”.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos vincular a pretensão de eternidade do templo com a pretensão de eternidade que o cubo branco, com seu característico isolamento do mundo – e com o isolamento que produz –, tenta imprimir na arte que acolhe: desmanchar a galeria significa também desmanchar a sua suposta autonomia em relação ao mundo. Uma autonomia que visa dar ao trabalho de arte um *status* desvinculado do mundo, talvez “eterno” – e, portanto, apropriado para um investimento seguro<sup>15</sup>. Mas o espaço da representação é um teatro escorregadio, cambiante, e por vezes se confunde onde está a platéia e onde está o palco.

Se levarmos em conta essa natureza oscilante do campo de representação, que tem seus tentáculos estirados a áreas adjacentes, excedendo o campo restrito da arte para assumir o mundo como seu campo de atuação, a pergunta que talvez reverberasse nessa paisagem é: para quem afinal de contas isso é feito? Quem é ator, produtor, qual é o espaço de representação, quem é o público?



Vista frontal da galeria Millan Antonio durante a mostra *ATLAS*

15 Para uma discussão mais detalhada do “cubo branco” como espaço idealizado de exposição, que em sua condição isolada do mundo investe o trabalho de um prestígio que o vincula com o eterno e o valioso, ver: O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. Ver também CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

## Matemática rápida, matemática lenta: projetos para a 27ª Bienal de São Paulo

Para esta edição da Bienal de São Paulo, os artistas participantes foram convidados a apresentar um trabalho novo ao lado de um ou mais trabalhos já realizados anteriormente, de modo a contextualizar melhor sua produção. Passei a pensar nos trabalhos para a Bienal como um conjunto relacionado, no qual a experiência de um rebatesse no outro.

Eu gostaria, em primeiro lugar, de introduzir alguns relatos de projetos que, por razões diversas, não foram levados a cabo para a Bienal, de modo a exprimir as linhas de pensamento que envolveram a concepção dos trabalhos de fato realizados, proporcionando um maior entendimento do processo. Tenho certa dificuldade com projeto não realizado, porque considero tanto o processo de implantação como o contato público como dados constitutivos do trabalho, que modificam substancialmente aquela idéia original. O embate com o mundo muitas vezes pode restringir, ao implicar ajustes, modificações, cancelamento, mudanças de direção, mas também dá substância ao trabalho. Eu tenho uma lista de nomes de trabalhos que ainda não existem, e estão esperando que venham os seus corpos. Tenho uma lista de projetos que não têm nome, e outra lista de idéias de projetos que não têm lugar.

No caso da Bienal de São Paulo, tão logo se configurou o “problema” - à medida que se aproximava a data da abertura, aumentava a pressão para chegar a uma alternativa viável diante da constante negativa aos projetos apresentados -, eu me vi diante de um processo baseado em cálculos a serem solucionados muito rapidamente: seis curadores, uma mostra internacional de grande porte, cento e dezoito artistas, um edifício tombado, num parque intocável: cinco projetos falhos.

Perdas e ganhos de espaços. Adições e subtrações, divisões, multiplicações. Negações, negações, negações, negações, negações. Este trabalho, mais do que qualquer outro, se configurou como processo<sup>16</sup>.

### Entre a casa, a Bienal e a árvore

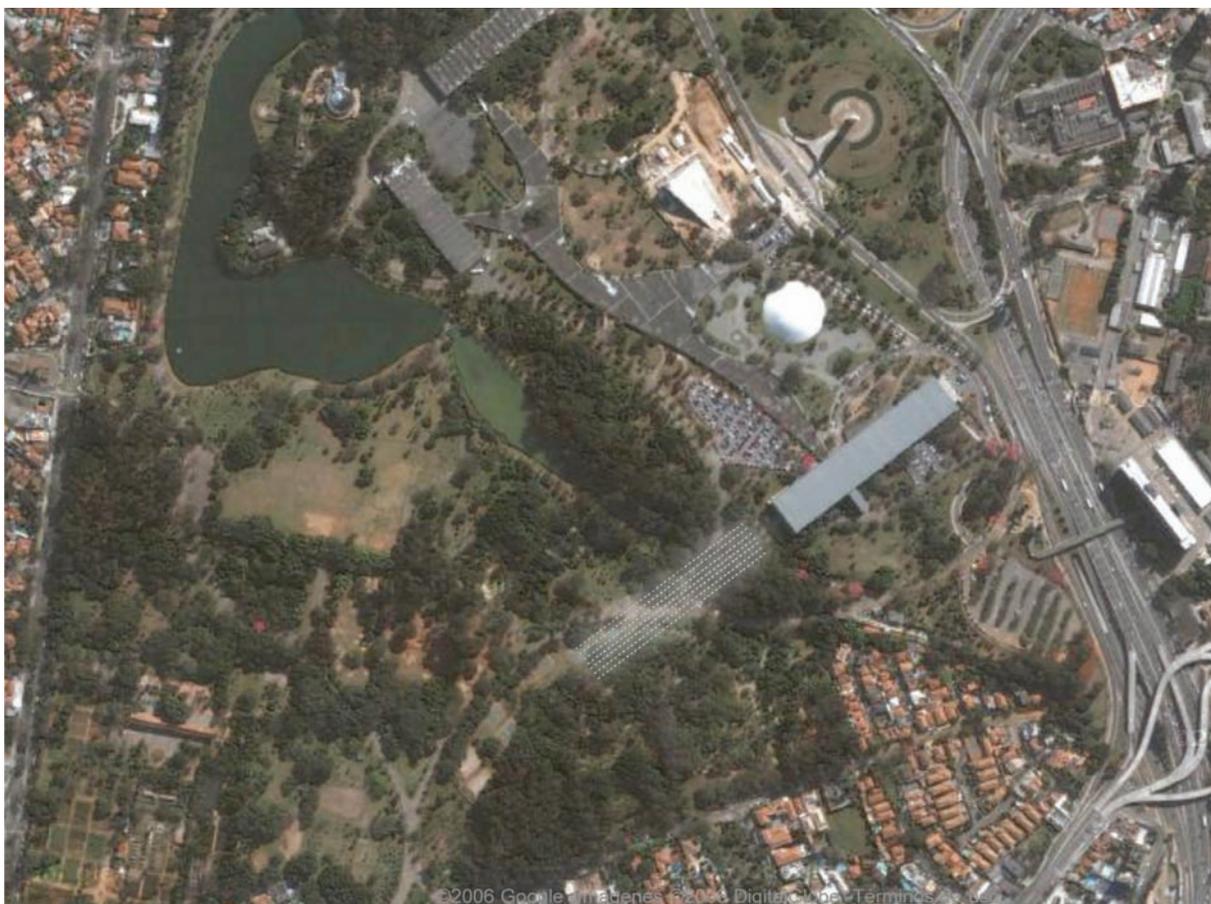
Visitando mais atentamente o pavilhão da Bienal, que na verdade venho freqüentando há muitos anos, verifiquei de perto sua já conhecida estrutura modular, revestida de vidro, toda transparente, o sentido do deslizamento das rampas, o bosque de colunas e a subdivisão destas em ramos para amparar as rampas, tal como acontece nas árvores do lado de fora. Há uma clara intenção de integrar interior e paisagem, num ideal modernista de transparência, mas ao mesmo tempo há um certo distanciamento do público do Parque Ibirapuera, separado pela tela de vidro.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Diante dos inúmeros entraves, na ocasião eu me inspirei no filme de Lars Von Triers *Five Obstructions* para escrever um relato para a revista romena OMaGiu Magazine, a convite do editor-curador Mihnea Mircan, cujo tema era “Problemas”. O título do relato era “Quick Mathematics” (Matemática Rápida).

<sup>17</sup> A respeito do uso da pele de vidro escuro ou espelhado como elemento de controle ver: COLES, Alex. Designart. London: Tate Publishing, 2005. pág. 100. ver também: COLOMINA, Beatriz. *Dan Graham*. New York: Phaidon Press, 2001. Para uma discussão mais ampla, ver ainda: COLOMINA, Beatriz *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

**Primeira hipótese:** encontrar um modo de fazer com que a Bienal de fato se projetasse como um corpo invisível pelo espaço do parque, atravessando-o.

Imagem: As luzes estruturais que iluminam o prédio, trazidas de dentro para fora para iluminar a paisagem, desenhando-a nos contornos da Bienal.



estudo para *Bienal em Fuga*: Vista aérea do Pavilhão da Bienal com luzes expostas através do Parque Ibirapuera

O primeiro projeto consistia em extrair para fora do prédio uma quantidade de energia equivalente à produzida lá dentro, projetando-a através do parque. Assim, a instituição Bienal, representada pelo prédio e por conseguinte por todos os seus pontos de iluminação, seria extraída, levada para fora, duplicada, para dar uma volta por bosques, quadras de esportes e pistas de corrida do parque, junto ao convívio público, iluminando-o. Em termos práticos, tratava-se de retirar toda a iluminação estrutural que a Bienal normalmente não usa no período da mostra (quando ganha iluminação extra, específica) e instalá-la sobre uma estrutura de metal e cabos de aço o mais leve e invisível possível, que reproduziria o contorno do prédio, nas posições equivalentes às que ocupavam no seu interior. Assim, necessitaríamos de uma quantidade adicional de energia para “jogar fora” no espaço público. Essa energia, considerada o motor da ação, seria conduzida por cabos elétricos, simbolizando a transmissão da força interna da Bienal para o espaço exterior, através do ar, ao longo do parque Ibirapuera.

Traria, assim, o equivalente a cada lâmpada e cada fio, cada componente do sistema elétrico duplicado para fora do prédio, jogando a iluminação sobre as árvores, quadras de esportes, arbustos, riachos, e assim por diante.



Estudo para *Bienal em fuga*: iluminação instalada através do Parque Ibirapuera

O Pavilhão Ciccillo Matarazzo, mais conhecido como Pavilhão da Bienal, está localizado no Parque Ibirapuera. Projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer, o prédio foi construído em 1957. Todo feito de concreto armado, aço e vidro, ele é quase completamente transparente. Seu aspecto modular poderia sugerir que pode ser expandido infinitamente, levado mais adiante a partir do acréscimo de mais módulos à sua estrutura, numa progressão matemática modernista.

*Bienal em fuga* foi o título provisório para esse projeto que tirava partido da modularidade do prédio. As grandes seqüências de lâmpadas seriam distribuídas em três níveis (tal como nos três andares do pavilhão) e recriariam o interior no exterior, modificando a paisagem com um gigantesco retângulo de luz avançando sobre o parque.

Por questões orçamentárias, o projeto não pôde ser levado adiante. Mesmo aproveitando equipamentos já existentes, como as lâmpadas fluorescentes inutilizadas durante a mostra, os custos

ainda assim seriam altos demais. Seria necessário movimentar novos apoios e colaborações além das já difíceis contribuições que alimentam a Bienal. Assim, coerentemente, ele requeria o dobro de esforços para ser realizado, os recursos pesados que já envolviam a realização de um evento como aquele somados aos deste fantasma luminoso lançado através das árvores, alimentado das mesmas fontes de seu correspondente “concreto”.

**Segunda hipótese:** acelerar a bienal, adiantar o relógio em cerca de 30°, ou cerca de uma hora (ou cinco minutos?)

Imagem: cortar um círculo na pele de vidro do prédio, girá-lo alguns graus e instalá-lo de volta ao seu lugar. Através do vidro do Pavilhão pode-se ver o estacionamento lá embaixo, onde acontece algo similar: uma porção do parque é também recortada num círculo e girada em 30°. Os elementos urbanísticos também acompanham o deslocamento: sinais de trânsito são movidos adiante, assim como parte da grama do canteiro, da sarjeta, das linhas que demarcam as vagas, do pavimento. O posicionamento dos carros estacionados acompanha a nova ordem geométrica no solo.



estudo para Bienal de São Paulo: círculo destacado dos caixilhos

Por volta de uma hora, *Circulador* e *Rotor* são títulos provisórios para este trabalho. Entre os círculos recortados na Bienal e no solo do estacionamento, girados tal como um relógio, teríamos então uma distância de 100m. Haveria também uma relação de 90° entre ambos (um na vertical da parede e outro na horizontal do solo), que faria com que todo o espaço geométrico localizado entre eles estivesse virtualmente implicado e rebatido para as bordas através do giro circular das esferas sobre si mesmas, ampliando a extensão de seu raio de ação. O realinhamento dos elementos dentro dos círculos (fachada do prédio, calçada, canteiro, sinalização gráfica) corresponderia fisicamente a uma alteração temporal. Dentro da “aceleração” do círculo, o material velho seria substituído pelo material novo ao longo de alguns graus de rotação. A dupla incidência da mesma intervenção acabaria por criar, assim, um campo entre ambas, que simbolicamente intensificaria e multiplicaria a ação do tempo sobre o lugar geométrico compreendido entre elas.



Simulação para *Circulador*, fachada da Bienal de São Paulo

Este projeto não foi realizado porque a Bienal é um prédio tombado e nenhuma intervenção na arquitetura pode ser autorizada. Eu insisti um pouco mais na possibilidade de intervir nos caixilhos, conforme segue adiante, por considerar que seriam intervenções superficiais, completamente reversíveis e não prejudicariam o edifício.



Simulação da intervenção *Circulador* no solo do estacionamento da Bienal

**Terceira hipótese:** flexibilizar contornos existentes de acordo com operações matemáticas, adicionando e removendo partes de fachadas, tanto do Pavilhão da Bienal como de casas da Barra Funda, de sua posição original, perdendo a ganhando áreas de transferência.

Imagem: intervenções simultâneas no espaço da Bienal e na cidade. No pavilhão, a idéia era remover parte da pele de ferro e vidro, trazendo o interior para o exterior pela transferência de parte da área interna do prédio para o parque, ou – o inverso – trazer parte do exterior (parque) para o interior do prédio da Bienal, confundindo posições. Esta intervenção teria uma correspondência na cidade, com a remoção de partes de fachadas de casas, tornando públicas partes de sua interioridade, transferindo-as para o lado de fora



Aspecto da pele de vidro do Pavilhão da Bienal



Simulação do Pavilhão da Bienal avançando sobre o parque



Simulação do Pavilhão da Bienal sem a pele de vidro

A Barra Funda é um distrito surgido nas últimas décadas do século XIX, ocupado inicialmente por imigrantes italianos e mais tarde por trabalhadores da indústria, principalmente das fábricas do grupo Matarazzo, localizadas no bairro vizinho da Água Funda. A Barra Funda é, portanto, um bairro tradicionalmente ocupado pela classe operária, que recentemente está despertando o interesse de investidores imobiliários – eles o vêem como possível prolongamento de bairros vizinhos, mais nobres, como Higienópolis, Santa Cecília e Perdizes. Para isso, inclusive, foi realizado recentemente um concurso em que arquitetos foram convocados para desenvolver projetos do chamado Bairro Novo que ocuparia a área.

As edificações da Barra Funda variam entre o casario contínuo – são casas na maior parte das vezes geminadas, de fachadas estreitas e alongadas por dentro do quarteirão – e os galpões, onde funcionam pequenas indústrias, marcenarias e oficinas mecânicas. Muitos desses galpões foram erigidos sobre o casario original, parcialmente demolido para dar-lhes lugar, deixando-se alguns detalhes arquitetônicos remanescentes, como um pedaço de parede de taipa, um portão velho ou um lustre de época. Há uma recente invasão de construtoras para empreendimentos imobiliários na região; elas erguem novos condomínios de torres altíssimas em que os apartamentos, diminutos, são vendidos em prestações a perder de vista. O padrão de condomínio da classe alta e média chega às classes populares, com as mesmas muralhas que isolam o conjunto da cidade lá fora. As ruas pacatas, em geral tomadas por crianças, escolas de samba, moradores da região e às vezes moradores de rua, assistem à substituição de uma das poucas paisagens horizontais da cidade por uma paisagem de arranha-céus cercados por grades, portarias e outros aparatos de segurança privada.

Tal como ocorria na região do Saara, no Rio de Janeiro, como vimos no capítulo sobre a obra *Gentileza*, o casario antigo dessa região foi, na maioria das vezes, dividido em diversas casas menores, compartimentando-se a área interna com novas paredes que permitem que estas novas casas sejam independentes; ou simplesmente as casas se transformaram em cortiços, onde famílias inteiras compartilham a área original das construções. Frequentemente os quartos também são oferecidos em aluguel, na tentativa de incrementar o orçamento familiar. Desse modo, a unidade da casa ganha diversas subunidades, e penetrar numa dessas construções é descobrir um universo de subconjuntos residenciais. Usualmente, os anúncios de aluguel são pendurados nas portas das casas e dizem: “aluguel de quartos para casais sem filhos”, “quartos para solteiros”, “vagas para homens”, e assim por diante.



Vista do casario da Barra Funda (esquerda e centro) e de placa anunciando aluguel de quarto

Inicialmente pensei numa proposta para essa região em que alugaria dois desses quartos para solteiros, em casas consecutivas – escolheria os quartos que estão posicionados junto à fachada. A partir daí, faria a retirada da parede de cada quarto voltada para a rua, expondo-os completamente, deixando o interior desses quartos abertos ao exterior. Os quartos teriam, cada um, uma cama de solteiro com colchão e roupa de cama, um criado-mudo e um abajur, posicionados em lados opostos, como se espelhados, encontrando-se no centro, onde ainda haveria a parede que os separa. Vistos de longe, os dois cômodos pareceriam formar uma cama unitária, um quarto de casal.



Estudo para intervenção em casario da Barra Funda

Outra possibilidade que me ocorreu naquele momento, foi retomar uma serie de projetos anteriores que seguem a mesma linha de pensamento. tratava-se de um projeto de intervenções “periféricas” ou “superficiais” em fachadas da cidade, mais propriamente nos muros que protegem os terrenos desocupados, que somam imensas extensões de paredão ao longo das vias. Se estes muros dividem interior de exterior, chapando as calçadas contra paredes, poderiam servir de limbo, ou área de transferência de alguns objetos, que estariam presos numa passagem ainda não completamente realizada entre interior e exterior e vice-versa.

Imagem: um muro extenso, contínuo, desses que cercam um grande terreno ou área pública (uma via de trem, por exemplo), tem num dado ponto uma abertura (que seria correspondente à abertura de um portão, por exemplo), e o buraco é aproveitado para “encaixar” um móvel (uma cama, por exemplo), de forma bem justa, como se este elemento estivesse sendo expelido ou absorvido pelo muro. Seria como um módulo arquitetônico mínimo, feito sob medida apenas para abrigar o dito móvel, nas suas medidas exatas.



Estudo para implantação de cama em muro

Este trabalho havia sido pensado anteriormente como parte de um conjunto de intervenções na cidade, aproveitando situações urbanas específicas: muros, quinas, vagas abertas em áreas de concreto. Integrava o conjunto um outro trabalho que se chamaria *Porta da frente*, *porta dos fundos*, e que aproveitaria o posicionamento de um muro em quina. Duas portas seriam instaladas, uma em cada

face da quina, em ângulo reto. Por uma se entra, por outra se sai. Entrar e sair fazem parte de um gesto contínuo e a interioridade paira num jogo de superfícies. Curiosamente, não se sai “do muro” no mesmo lugar: por mais rápido que tenha sido o trajeto, existe a travessia: se chega a um “outro lado”.

É muito comum observar que na Barra Funda, como no resto da cidade, alguns muros se tornam moradia para mendigos, como acontece com o muro da linha de trem que cruza e divide o bairro. Muitas vezes não há qualquer saliência que lhes sirva de abrigo, apenas uma longa extensão de muro paralela à rua, mas é um lugar onde se pode “encostar” por algum tempo. Seria mais lógico ficar debaixo das pontes, mas parecem preferir se instalar num local mais à vista, em lugares mais iluminados e mais freqüentados, provavelmente para se defender da violência. Como essas pessoas normalmente não são aceitas diante de imóveis ocupados, elas acabam se refugiando em frente a esses extensos paredões que contornam os terrenos, que na prática não pertencem a ninguém. Como uma espécie de casa estendida ao longo do muro, pensava em abrir ou aproveitar a existência de algumas frestas para construir pequenos cômodos embutidos, nas medidas justas de um único móvel, numa espécie de reduto de interioridade na exterioridade expressa dos muros. Ao longo da extensão monótona dos paredões, teríamos essa breve troca, quase imperceptível, entre interioridade e exterioridade, expelindo ou absorvendo os elementos essenciais de uma “casa”. Mais tarde eu iria aproveitar esta experiência em um novo trabalho, *Resident*, realizado em Londres, na Residência-galeria Gasworks, em 2007, descrito mais adiante.

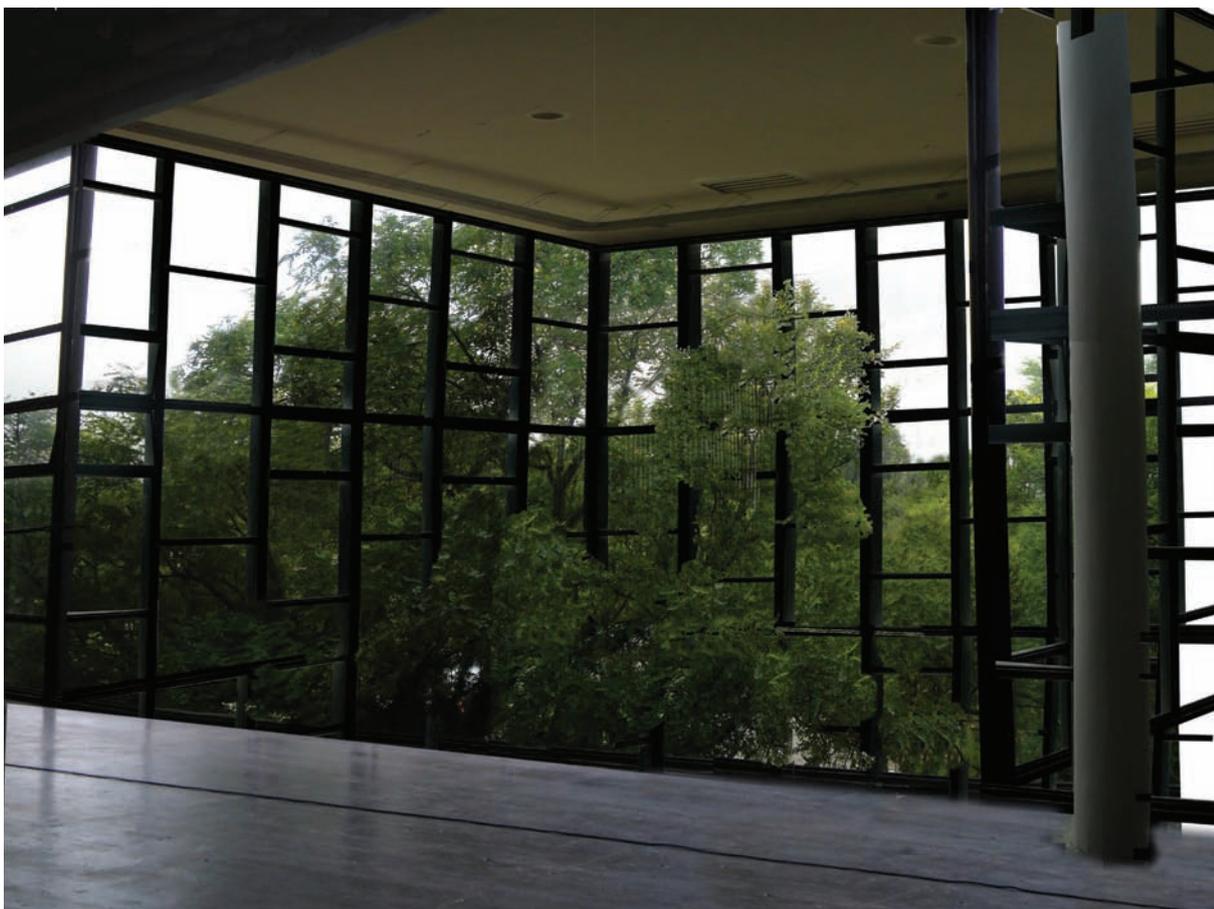


Imagens da fachada da Gasworks antes e após a intervenção *Resident*, 2007

No entanto, ao considerar essa equivalência de operações no mundo da arte (Pavilhão da Bienal) e no mundo comum (uma casa no meio da cidade), pensava em produzir “cessões de espaços” acontecendo simultaneamente em partes apartadas da cidade, sem julgamentos de escala e valor. Uma vez que não houve possibilidade de cessão de espaço por parte da Bienal, o projeto perdeu sua contrapartida e sua razão de ser. Pensado para jogar com uma espécie de limbo entre interior e exterior, privacidade e publicidade, público grande e público mínimo, particularidade e generalidade, vistas de dentro e vistas de fora, este projeto se mal-realizado poderia corresponder a uma mera ilustração da idéia do “como viver junto”, tema da 27ª Bienal de São Paulo, e foi deixado de lado.

**Quarta hipótese:** Produzir uma “deformação” na superfície da fachada de vidro do Pavilhão, retirando parte da parede de vidro, refazendo-a em formato diferente, como se ela fosse estendida em direção à copa de uma árvore, e trazendo-a para o espaço interno do Pavilhão.

Imagem: a parede de vidro do terceiro andar se desprende e envolve a árvore mais próxima.



Simulação para corte e extensão da pele de vidro da Bienal em direção à árvore

Conforme o observador sobe as rampas do prédio da Bienal para o segundo e o terceiro andar, ele é alçado ao nível das copas das árvores do jardim que contorna o Pavilhão. Inspirada pela proximidade das árvores, pensei em fazer uma alteração na fachada do prédio, abrindo parte da superfície para desdobrá-la em direção aos galhos das árvores do lado de fora, penetrando a estrutura da árvore, conjugando os materiais existentes em ambas as partes: ferro, vidro e madeira. Esta intervenção entrelaçaria duas disposições geométricas distintas: a estrutura orgânica da árvore e a estrutura reticular do prédio, estabelecendo ainda uma curiosa relação com as colunas bipartidas (ramificadas) apresentadas na arquitetura do edifício de Niemeyer.



Imagens do Pavilhão da Bienal de São Paulo

Se neste caso tratava-se de atravessar ou derramar uma paisagem sobre outra: ferro, vidro e galhos excedendo seus limites estruturais em função de uma terceira combinação. Eu gostaria de abrir parênteses para retomar um projeto realizado há alguns anos orientado por um princípio semelhante: o amolecimento entre campos distintos, fronteiros, provoca a junção de elementos díspares, por proximidade.

### Sobre Febre:

Quem vive em São Paulo está acostumado a conviver com inúmeras lixeiras de ferro, de tamanhos variados, instaladas nas calçadas diante dos condomínios de apartamentos e casas, e que muitas vezes nos impedem de abrir a porta do carro quando estacionamos perto delas. Esse incidente tolo me fazia imaginar uma vontade de fusão por parte da lixeira, ou seu derramamento sobre o carro. Por ocasião de uma mostra coletiva que teve a música como tema, na galeria Vermelho<sup>1</sup>, em São Paulo, optei por tratar obliquamente o assunto, propondo uma situação no entorno da galeria com estes elementos: lixeira, carro e rádio.



Carro estacionado em via pública e lixeira

<sup>1</sup> A mostra Vol. (volume), com curadoria de José Augusto Ribeiro e Fernando Oliva aconteceu na Galeria Vermelho em novembro de 2004.

Seguindo esse padrão comum de lixeira urbana, produzi um novo objeto de grades de ferro formando um cesto que se apoiava em duas pernas fixadas na calçada. Porém, a forma desta lixeira foi modificada para assumir os contornos do carro, como se o envolvesse, paralisando-o. Paralelamente, o rádio, retirado de dentro do carro, foi instalado no muro em frente à vaga onde o carro estava estacionado, e ficava à disposição dos transeuntes, que podiam trocar de estação, ajustar o volume, escutar uma fita cassete. Este rádio funcionava com uma bateria de carro instalada dentro da parede, com os fios pra fora, que tinha que ser alimentada diariamente através da conexão à bateria do carro estacionado (método popularmente conhecido como “chupeta”). Todos os dias eu passava no local, abria o capô do carro, conectava os fios da bateria na bateria do muro, dava partida e acelerava até recarregar a bateria, com o rádio ligado. Outro rádio similar foi instalado no muro de entrada da galeria, do lado de fora do portão, também exposto ao público<sup>2</sup>. Os dois rádios estabeleciam uma relação invisível entre o trabalho e o resto da exposição, como se conectados por “frequência”. Como já disse, ambos os aparelhos funcionavam normalmente como rádio e toca-fitas, e ficavam à disposição do público, como espécie de órgãos expostos. As várias estações de rádio proporcionavam diferentes “climas” para o trabalho, tocando tudo o que está disponível nas rádios paulistanas: da música



Febre, 2004 (detalhe)

2

Este segundo rádio saiu de cena muito rápido: foi roubado na primeira semana do evento.

sertaneja ao rock and roll, e mesmo as notícias do dia, numa atualização constante do trabalho. Ali havia um cruzamento de diferentes elementos em escala urbana. O carro não é só carro, é o conjunto de caminhos percorridos; além de proporcionar status como um bem de consumo, é o projeto da vida moderna concebido para permitir o livre passeio do sujeito pelo espaço público, ainda que fechado dentro de um módulo particular, tal como uma casa móvel. O carro não transporta somente as pessoas, mas também seus bens pessoais. O carro tem o rádio de música que proporciona a trilha sonora para a vida que se desenrola. Ele serve de habitação durante as longas horas passadas no trânsito, e nos conduz através do mundo, proporcionando um ponto de vista muito particular, mediado pela janela. Naquele momento eu estava peculiarmente envolvida com o carro. Não tinha residência fixa e guardava minhas coisas nele, que além de casa era também uma espécie de armário móvel.

O tema “música” estaria, no caso desse trabalho, desdobrado em uma situação em que os elementos principais do carro (movimento, aceleração), do rádio (entretenimento, deleite, inspiração, informação e, principalmente, “atualidade”) e da lixeira (contentor de sacos de lixo, mantendo-os recolhidos até que o caminhão de lixo os leve embora, mas também obstáculo como mobiliário urbano que ocupa a calçada de pedestres) estavam em ação numa dialética que mantinha o tempo do trabalho sempre atualizado. A partir dessa situação, podia-se deduzir uma seqüência narrativa de fatos que concorreram para a formação daquela imagem. Por exemplo: o carro estaciona, paralelo à lixeira; a lixeira envolve o carro; o rádio salta do interior do veículo para a parede; o transeunte atravessa voluntária ou involuntariamente a “situação”, atraído ou não pelo rádio na parede, para escolher a estação de rádio que mais lhe agrada. Os gestos da lixeira em direção ao carro, do rádio em direção ao muro e do pedestre em direção ao rádio, a alimentação da bateria na parede, e assim por diante. Tudo parecia ocorrer em sentido circular, porém embaralhado e permanentemente atualizado pela presença do rádio: como nas voltas do relógio, não há como decifrar ponto de origem e desdobramento dos fatos. O trabalho está no tempo presente, em circunvoluções.



detalhe de auto-rádio enrustado no muro



Vistas diurna e noturna de Febre

Voltando à quarta hipótese para o pavilhão, que, como disse, se baseava no deslocamento parcial dos caixilhos em direção à árvore: ao apresentá-lo à curadoria, vim a saber que havia uma outra proposta coincidente, de um grupo de artistas que pretendia fazer uma ponte suspensa que conectaria o edifício com essa mesma árvore, no mesmo local que eu havia planejado intervir. Por razões curatoriais, ele acabou não sendo desenvolvido, tal como os anteriores.



Estudo para situação entre árvore e pele de vidro da Bienal



Estudo para pele de vidro do Pavilhão da Bienal e jardim

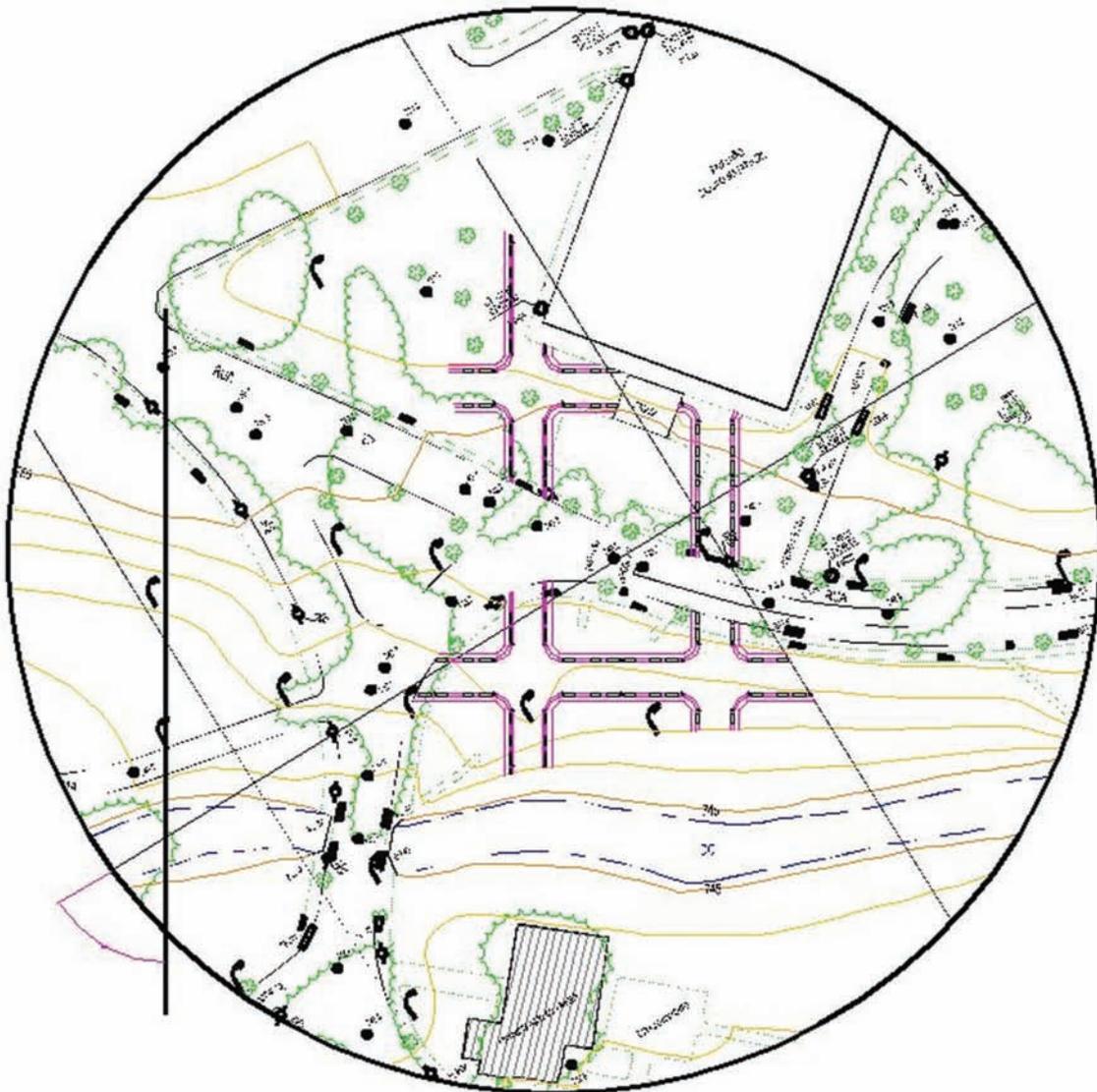
Reduzindo a velocidade...

Matemática lenta...

**Quinta e última hipótese:** uma dupla-exposição de imagens atravessando o contexto da Bienal. Parque e quarteirão urbanizado parecem ocupar o mesmo lugar no espaço.

Imagem: um fragmento de malha urbana atravessa o parque Ibirapuera, próximo à Bienal, com elementos básicos de urbanização: calçada, postes de luz, mudas de árvores, rebaixamento de guia.

Nessa conjunção de camadas distintas (parque e cidade), um local perpassa o outro e não há



estudo para atravessamento de malha urbana no Parque Ibirapuera

sobreposição. Ambos separam-se e unem-se em pontos numa rede de atravessamentos que ora gera duplicações, ora dispersa-se na paisagem, como direções malpostas, caminhos reincidentes. Haveria em alguns pontos a repetição de pavimentos e postes; em outros, cruzamentos de árvores grandes, crescidas no parque, e árvores novas vindas recentemente de viveiros; diferenças de tom de iluminação entre os postes novos e antigos, uma inquietação a respeito dos sucessivos tempos justapostos. No bosque de árvores mais altas do parque, arma-se o contorno de um cruzamento de ruas. A dupla exposição termina onde começa o rio.

Desta vez vim a saber que o parque inteiro é tombado, e não só o Pavilhão da Bienal, e que a possibilidade de construir o trabalho ali também estava descartada.



Estudos para atravessamento de malha urbana no Parque Ibirapuera

Embora a construção do edifício de Niemeyer inspire flexibilidade resultante de sua lógica estrutural, seria significativo neste ponto fazer notar como se revelou rígido e reticente ao acolher as minhas propostas, mesmo que reversíveis, por conta de um tombamento que, embora necessário, é aplicado de forma inflexível e generalizada. Arte não lida com generalizações, mas com particularidades, e todo projeto de arte procura propor um novo meio de lidar com o mundo, com comportamentos instituídos, de modo a ressignificá-lo. Nas grandes mostras de arte em geral, com seus exíguos períodos de desenvolvimento de projetos, a grande quantidade de trabalhos montados ao mesmo tempo e no mesmo espaço, as inúmeras restrições museológicas e uma infinidade de outras implicações extra-artísticas acabam por comprometer os projetos. É difícil pensar arte hoje em dia sem levar em conta que as coisas, quando colocadas juntas, modificam umas às outras. E que o trabalho de arte cada vez menos se acomoda dentro de espaços expositivos convencionais.

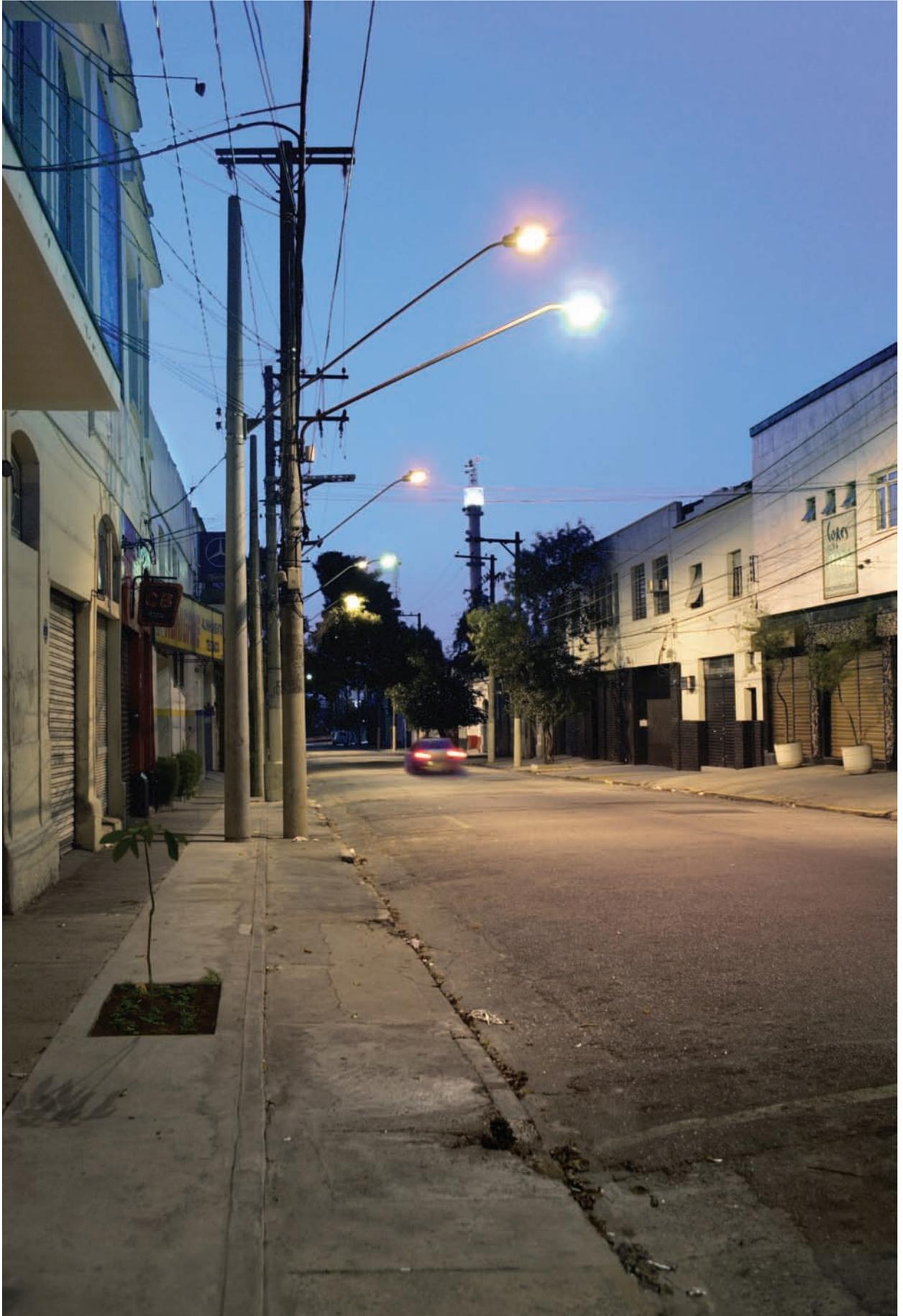
Por todas essas questões, minha quinta hipótese acabou sendo transferida para a Barra Funda, onde foi surpreendentemente simples de realizar.

## Matemática rápida

O lugar onde decidi fazer o trabalho é a Barra Funda, ponto de investigação privilegiado em muitos dos projetos relatados, próximo do bairro onde vivi por muitos anos. Mais propriamente a rua Brigadeiro Galvão, onde funciona o CB Bar, local que costumo freqüentar, assim como outros artistas da minha geração, além de visitantes alheios ao meio da arte, que vão ali se divertir, assistir a shows, tomar cerveja com amigos.

Apesar de toda a movimentação burocrática que um trabalho em área pública em geral demanda, em dezoito dias estávamos autorizados a realizar o projeto. O trabalho sobrepunha duas imagens similares ocupando o mesmo lugar no espaço. O resultado era uma calçada sobreposta a outra, algo inclinada, atravessando um quarteirão inteiro. Tratava-se de um trecho com novos pavimentos, canteiros, mudas de árvores e postes de iluminação cujas lâmpadas tinham uma ligeira alteração de cor em relação às existentes, proporcionando efeito duplo naquele bloco, com uma tonalidade mais amarela. Era como se dois quarteirões coincidisse naquele ponto da cidade. Era como “dobrar a esquina”.

A reincidência algo desencaixada de uma calçada com todos os seus atributos urbanísticos sobre uma calçada que já passava por ali fazia com que houvesse pontos de duplicação (postes que encontravam outros postes já existentes) e pontos de sobreposição (como um canteiro que passava por cima de outro), e mesmo novas incidências de postes e canteiros onde não havia coisa alguma anteriormente. O resultado, ao longo do trecho de 150m daquela rua, era uma paisagem por vezes de acúmulos, como um bosque de postes, e outras vezes de desolação, como uma muda de árvore no meio do passeio.



Vista do trabalho *Matemática Rápida* ao anoitecer



Vista do trabalho *Matemática Rápida*



Vista do trabalho *Matemática Rápida*



Vistas diurnas do trabalho *Matemática Rápida*



Vistas noturnas do trabalho *Matemática Rápida*

## Barulho de Fundo

Conforme dito anteriormente, cada artista foi convidado para apresentar na Bienal de São Paulo um trabalho inédito, ao lado de um trabalho antigo, como espécie de mini-survey.

Junto com o curador José Roca, optei por refazer o trabalho *Barulho de Fundo*. Dentre meus trabalhos anteriores, este parecia o ser o único que poderia ser refeito no contexto da Bienal. Sua primeira versão havia sido realizada para o Instituto Tomie Ohtake, em 2005, por ocasião da Mostra do Prêmio Sesi-CNI de Artes Plásticas, que eu havia ganho no ano anterior. Este local faz parte de um complexo arquitetônico construído para abarcar, além do Instituto Cultural, um centro de convenções, um teatro, um conjunto comercial e uma torre de escritórios de trinta andares. O Instituto foi inaugurado em 2000, e o restante do prédio encontra-se ainda inconcluso.

É estranha a situação dessa torre tão alta numa região em que todas as construções são casas e prédios baixos. O prédio acaba servindo como ponto de orientação, um marco geográfico numa região predominantemente plana. Há especulações de que a liberação da construção de edifício tão discrepante só contou com a autorização da prefeitura por força de sua associação com um centro cultural. Mas o fato é que a torre permanece subabitada – somente dois de seus trinta andares estão

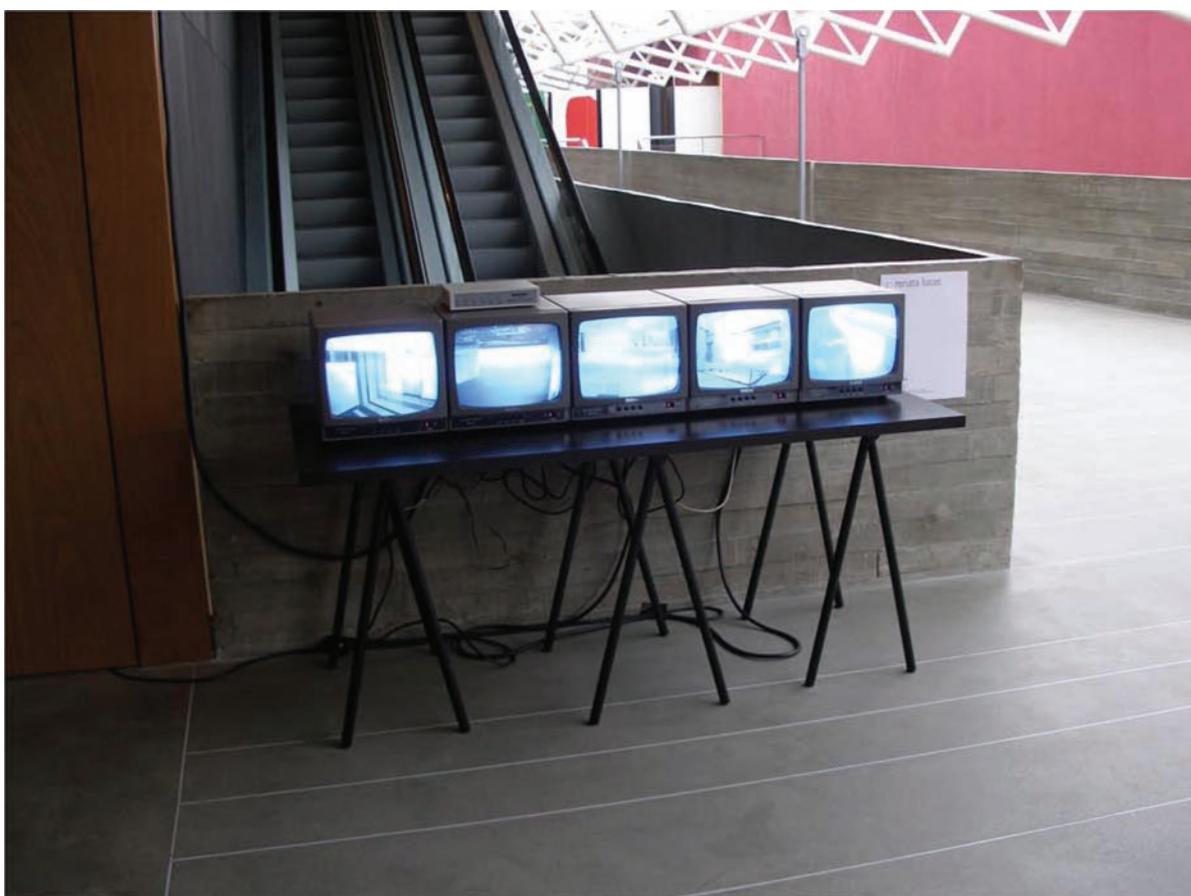


Edifício Tomie Ohtake, Vila Madalena

efetivamente ocupados – e permanece inacessível para as pessoas que freqüentam o Instituto Tomie Ohtake. Eventualmente, partes do edifício, como o Centro de Convenções e o Teatro (inacabados), são alugadas para eventos especiais, tais como festivais de música. Este edifício do arquiteto Ruy Ohtake permanece como um imenso navio-fantasma no meio da cidade.

Tal conjunto de informações me fez pensar um projeto para esta situação: uma torre pós-moderna de revestimento especular. Um empreendimento dividido entre privado e público, quase que completamente encerrado em si mesmo. Inacessível. Escandalosamente visível. Escandalosamente vazio.

O trabalho consistia numa instalação com cinco monitores de televisão exibindo imagens de câmeras de segurança supostamente distribuídas em todo o edifício, inclusive nas partes inacessíveis ao público, ao qual só é permitido freqüentar o andar térreo, local das exposições. Um dos monitores exibia imagens em tempo real mostrando os próprios visitantes nas salas de exposições. Os outros quatro, que mostravam as imagens do resto do prédio, permitiam constatar a presença de estranhos habitantes no restante da torre. Animais selvagens passeavam pelos andares superiores, pelas inúmeras salas, corredores, elevadores, teatro, terraços e até o heliporto.



Vista da video-instalação *Barulho de fundo*, no Centro Cultural Tomie Ohtake



Frames do vídeo *Barulho de fundo*, no Centro Cultural Tomie Ohtake



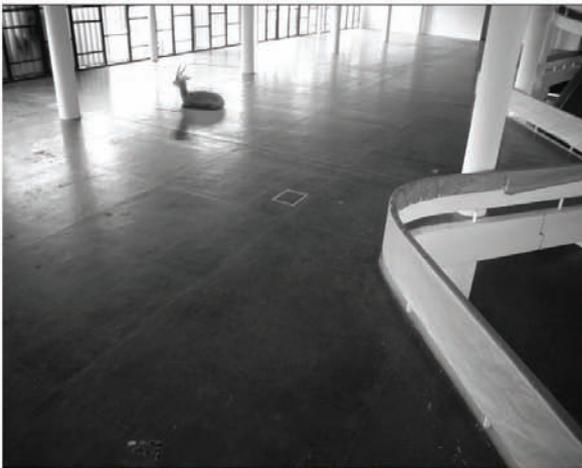
Frames do vídeo *Barulho de fundo*, no Centro Cultural Tomie Ohtake

Na segunda edição do trabalho, foram utilizadas imagens do edifício da Bienal vazio para produzir o conjunto de vídeos com a presença desses estranhos habitantes. O trabalho se apresentava numa espécie de hiato temporal entre espaço operante e espaço inoperante, funcionalidade e obsolescência dentro da própria Bienal, que acabou reforçado pela sua instalação em uma pequena sala de serviços no segundo andar, numa área nem propriamente dentro nem propriamente fora da exposição. Embora oferecesse uma espécie de radiografia do local, com imagens das áreas mais recônditas do edifício, como escritórios e corredores, acervos documentais e auditórios, além das áreas expositivas, o trabalho tinha uma localização periférica na mostra, num limite tênue entre presença e ausência que acompanhava o clima das imagens de câmeras de segurança com os animais entediados aparecendo pelos cantos da tela, vez ou outra<sup>3</sup>.



Vista da vídeo-instalação *Barulho de fundo*, no Pavilhão da Bienal durante a 27ª Bienal de São Paulo

<sup>3</sup> As duas versões foram feitas com a colaboração dos artistas Daniel Steegmann e Dionís Escorsa, através do recorte e superposição das cenas de animais em movimento tomadas em zoológicos sobre as fotografias tiradas dos diversos ambientes do prédio, tal como se tomadas a partir de câmeras de segurança.



Frames do vídeo *Barulho de fundo*, na Bienal de São Paulo

## La cuarta parte: Medellín, Colombia

O trabalho realizado a seguir, no primeiro semestre de 2007, fez parte do Encontro Internacional de Medellín, na Colômbia, cujo tema era “hospitalidade”. Para este encontro, os artistas convidados tiveram um curto período de residência na cidade de Medellín, e puderam realizar um projeto mais a longo prazo, uma vez que o evento estava bastante estendido no tempo, durando por cerca de sete meses.

Medellín é a capital de Antioquia, estado da Colômbia, zona geográfica de altas e escarpadas cordilheiras. Conhecida também como “Capital da Montanha”, Medellín integra o Vale de Aburra, descoberto em 1541 por Jerónimo Luis Tejero. É em sua parte plana e suas ladeiras que o vale está urbanizado. Sua topografia alcança de 1800 a 1400 metros sobre o nível do mar.

Na paisagem do vale se destacam os morros tutelares, os quais foram pontos de referência para os antigos povos habitantes da região. Os mais importantes são Pan de Azúcar, Nutibara (conhecido como o mirante da cidade) e El Volador (onde existe parque natural). Estes três montes configuram o que os índios costumavam chamar de “triângulo sagrado” em tempos remotos.

Em conversas com o arquiteto responsável pelo restauro do Palacio de la Cultura, edifício que costumava ser a sede do governo, tive oportunidade de conhecer a história da arquitetura local. Esta é recheada de extravagâncias, como por exemplo a vinda de um arquiteto belga nos prósperos anos 20 para construir alguns dos edifícios públicos da cidade. Chegada a crise do café em 1929, esse arquiteto teve que se despedir de Medellín, deixando parte dos edifícios inconclusos, porém com uma peculiaridade: cada uma das construções tinha sido inteiramente acabada até um certo estágio, que ia da base até o telhado, de modo que a parte inconclusa foi simplesmente fechada com uma empena cega. Assim, o edifício como que crescia horizontalmente, por partes, de modo que, abandonada a construção, a parte incompleta deixava simplesmente um vazio no terreno. Um desses edifícios que sobreviveu à demolição é o que hoje em dia abriga o Palacio de la Cultura. O restante do projeto (inconcluso) permanece desenhado no chão, em forma de caminhos que cortam o que hoje é a praça Botero. O paredão que arremata o edifício é como um corte longitudinal que atravessa o prédio, tal como se o bolo tivesse sido cortado fora e só restasse uma fatia. O Palacio de la Cultura é apenas a quarta parte construída do projeto, e os transeuntes podem desfrutar do espaço dos outros três quartos ausentes do prédio em área livre, onde hoje está o jardim.

A presença deste prédio domina o centro histórico e comercial, que é a área mais populosa e mais popular de Medellín, num eixo em que se cruzam os vários planos da cidade: além da confluência ou superposição de construções de diversas épocas, funcionam as linhas de ônibus e o metrô de superfície que cruzam a cidade na altura do chão e na altura do segundo andar de um prédio, formando um feixe de diversas direções, fluxo ininterrupto de energias e interesses atravessados.



acima: Palacio de la Cultura de Medellín. Abaixo, localização dos três pontos envolvidos no trabalho, 1: Palacio de la Cultura; 2: Residência Nutibara e 3: Hotel Nutibara

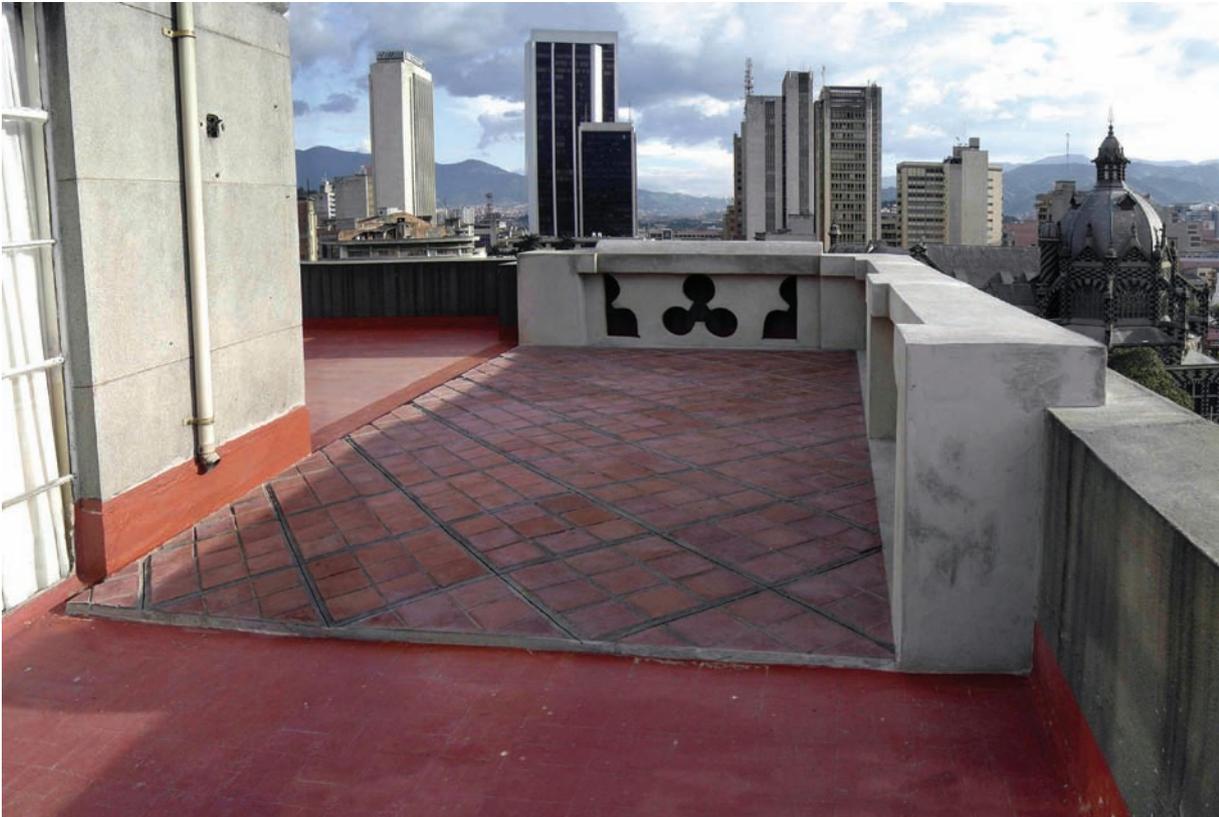
Assim como a cidade de Medellín encontra-se demarcada pela presença dos três morros tutelares, neste projeto o centro encontra-se pontuado por três prédios que me interessaram em especial. Na frente dessa mesma praça do edifício incompleto, em sentido diagonal, encontram-se o Hotel e a Residência Nutibara, dois outros edifícios marcantes de Medellín. O Nutibara é o hotel mais famoso da cidade. Construído em 1941 em estilo eclético que se confunde entre neoclássico e neogótico, o hotel leva o nome do cacique Nutibara, figura mítica local que também batizara um dos morros tutelares já citados: o morro Nutibara. Este hotel, hoje decadente, já foi considerado o mais elegante do local, e sua decadência coincide com a da cidade nas mãos da guerrilha e do tráfico, além de sucessivos governos totalitários e corruptos.

Bem à frente do Hotel Nutibara, do outro lado da rua, fica a Residência Nutibara, prédio modernista que se divide entre hotel e residência – seus hóspedes podem viver ali por anos. Estes três edifícios emblemáticos, dotados de terraços por onde se observam um ao outro, são os três personagens que protagonizaram o trabalho *La Cuarte Parte (A Quarta Parte)*. O título faz jus ao entroncamento de sentidos inconclusos operantes ali.

Neste trabalho, uma parte do terraço de cada um dos edifícios foi reconstruída tal e qual sobre o terraço do outro edifício, criando um fluxo circular de significados atravessados entre eles. Assim, subindo ao terraço do Hotel Nutibara, o visitante encontrava apoiado sobre ele um fragmento do terraço do Palacio de la Cultura. Subindo ao terraço do Palacio de la Cultura, por sua vez, encontrava um pedaço do terraço da Residência Nutibara, e ao chegar ao terraço da Residência Nutibara, encontrava igualmente uma parte do terraço do hotel. Dessa forma, o projeto fazia com que cada edifício fosse hospedeiro do terraço vizinho por um determinado tempo. A intervenção criou uma confusa equação de transferências. As identidades de hospedeiro e visitante se misturaram, reforçando seu caráter impermanente. Entre outras coisas, o efeito era de certa forma ameaçador ao revelar como, ao se deslocar, o visitante não consegue carregar além de uma parte muito pequena de sua identidade. O encaixe entre visitante e anfitrião nunca atinge ajuste satisfatório. Ao despejar suas expectativas sobre o outro, um nunca consegue ter a sua identidade completamente preservada. Ao percorrer, o lugar é também percorrido. Juntar as partes é sempre uma tarefa malograda. Buscando chegar a um lugar, encontra-se outro. E uma simples visita é tarefa impossível de ser levada a cabo.



acima: terraço do Palacio de la Cultura; centro: terraço do hotel Nutibara; abaixo: terraço da Residência Nutibara



acima: Residência Nutibara recebe terraço do hotel Nutibara; abaixo: hotel Nutibara recebe terraço do Palacio de la Cultura



acima: Palacio de la Cultura recebe terraço da Residência Nutibara; abaixo: vista da Praça Botero a partir do terraço do hotel Nutibara, com Palacio de la Cultura à esquerda

## Los Angeles

Se a imagem do Rio de Janeiro é uma imagem mediada pela telenovela, a de Los Angeles é mediada pelo cinema. Foi engraçado constatar ao chegar à cidade como eu já a conhecia. Tudo parece familiar. Se saísse nas ruas e encontrasse uma figura de cuecas, botas e chapéu de *cowboy* (o que de fato aconteceu), decerto se tratava de um filme de Lynch. A sensação é de que se fitasse mais detidamente o jardim, ia encontrar uma orelha escondida no gramado verde recém-molhado, sem que isso parecesse estranho. Afinal, por detrás de tudo isso é que existe o mundo de verdade, onde as coisas têm peso e densidade.



Casas no bairro residencial Los Feliz, em Los Angeles

Nas ruas dos bairros há esguichos automáticos sem fim, fazendo pequeninas fontes e mais fontes giratórias ao longo das longas calçadas ajardinadas. A cidade, no meio do deserto, é verde. Há vias e mais vias expressas, e circular ali não parece ser um problema, há petróleo debaixo da terra.

Estava ali porque me convidaram para uma exposição no Redcat. Este espaço expositivo funciona num prédio de Frank Gehry, em Downtown, o Walt Disney Concert Hall, que abriga a Orquestra Filarmônica de Los Angeles.

Este edifício tem uma fachada toda irregular revestida de chapas de titânio com ondulações e cortes angulares, o que acaba provocando a concentração e a reflexão dos raios solares em todo o seu entorno, incidindo fortemente sobre os edifícios vizinhos. Isso causa superaquecimento nos arredores, provocando queima de carpetes, derretimento de cones de tráfego nas ruas, atrofiamento de árvores etc. Eu me concentrei nesse caráter selvagem e destrutivo do edifício, como uma metáfora para uma série de questões que iam além dele.



acima: O Walt Disney Concert Hall, de Frank Gehry, onde funciona o Redcat, com o *Downtown* de Los Angeles ao fundo; abaixo: usina termo-solar

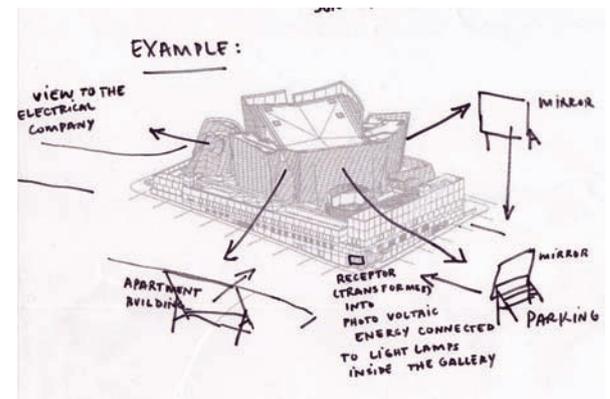
Los Angeles é uma cidade em pleno deserto, que necessita buscar água e energia de todos os lados para manter-se habitável. São quilômetros e mais quilômetros de tubulação subterrânea que vão além do estado do Colorado para obtenção de recursos hídricos. São barris e barris de petróleo dando movimento a um contingente impressionante de veículos que circulam pelas inumeráveis *freeways* que cortam a cidade para todos os lados, o dia todo. “Energia” parece ser a questão mais relevante nesse panorama alucinado.

Paralelamente a isso, havia todo o histórico de “revitalização” de Downtown: o antigo centro da cidade foi derrubado para dar lugar a um conjunto expressivo de novos arranha-céus e edifícios espelhados – entre eles o prédio de Frank Gehry –, rodeados por grandes avenidas onde não há espaço para pedestres. São vastos espaços onde não se vê viva alma durante grande parte do dia. É como se a “modernidade” tivesse atravessado à força esse ponto da cidade predominantemente horizontal, tão rapidamente que não houve tempo para convocar habitantes, aparentemente dispensáveis. A população do centro, substancialmente latino-americana, que ocupava o local hoje circula em torno do mercado municipal, bem atrás dessa área redesenhada para ganhar feições futuristas. Ali estão também os prédios mais velhos, que permaneceram. Nessa parte da cidade vê-se uma separação clara da Los Angeles contemporânea em contraste com a Los Angeles moderna, separada por um desnível no terreno. Ali na cidade mais velha há um convívio multicultural muito rico. Há inúmeros mercados, bares e teatros decadentes ou falidos, convertidos em centros comerciais ou simplesmente abandonados. Ali se pode encontrar, por exemplo, uma joalheria que funciona no interior de um antigo teatro onde se vê, da altura do forro para cima, uma grande abóbada teatral, com cortinas pendentes e detalhes arquitetônicos dourados, revelando o que existia antes.



vista de joalheria em funcionamento num antigo teatro in downtown

Para esta mostra, me concentrei na questão energética do prédio. Planejei a montagem de um sistema de captação e transformação de energia solar com o entorno arquitetônico do edifício do Redcat, tentando fazer um “diálogo reflexivo” entre as arquiteturas, como se um prédio falasse e o outro respondesse. Faria isso através da disposição de espelhos em pontos estratégicos da vizinhança que refletiriam a luz emitida de volta para o edifício de Gehry. Essa luz refletida convergiria para um ponto de captação de placas solares, posicionadas na marquise do Redcat, que transformaria esta energia térmica em energia fotovoltaica, que por sua vez alimentaria um potente conjunto de refletores acesos dentro da galeria. Com metáforas de contenções e dispersões, o esquema armaria uma espécie de anti-entropia, tentando traduzir uma linguagem em outra, um excesso em outro, para então trazer a luz de volta ao seu emissor, concentrando-a no campo da arte, no campo da “representação” dentro da pequena galeria.



Arredores do Redcat, com os edifícios espelhados de downtown; abaixo à esquerda: detalhe do edifício do Walt Disney Concert Hall; abaixo à direita: estudo para instalação de espelhos e placas solares

Este projeto, acalentado por meses, afinal não aconteceu. Julgando que o trabalho poderia despertar desafetos com a orquestra filarmônica ao evidenciar aspectos considerados “negativos” do edifício multimilionário, a curadoria resolveu jogar panos quentes sobre a proposta dois meses antes da inauguração da exposição. Após dificultar o projeto de todos os lados, afinal assumiu que o temor de perder o espaço no edifício da filarmônica prevalecia sobre a vontade de realizar o projeto. Embora muitas alternativas tenham sido apresentadas para evitar confrontos maiores com os diretores do edifício, optou-se pela não realização.

Após novas propostas frustradas, o trabalho finalmente realizado foi uma reedição do *Falha*, projeto de 2003, concebido originalmente para o Paço das Artes, em São Paulo. Dentro desse panorama intrincado de complexos e temores, onde, a despeito da realização do trabalho não ter sido levada a cabo, um jogo de reflexões já havia sido instaurado, *Falha* parecia apresentar uma autonomia ambígua em relação ao lugar. Embora ele se “encaixasse” virtualmente em qualquer espaço, ele parecia manter um desconforto de forma, origem e significado que tensionava o local. Composto de uma malha de placas de compensado dispostas sobre o chão, conectadas por dobradiças que as articulavam e puxadores que convidavam à manipulação, *Falha* carregava consigo um espaço geográfico acidentado, em construção permanente, dobrável e portátil. Era uma tentativa falha de edificação, tendendo ao fracasso, um antimonumento que mal parava em pé. E a curiosa situação de ter que levar meu próprio chão para pisar fazia sentido em minha primeira mostra em solo americano.



Vista do trabalho *Falha*, apresentado no Paço das Artes, São Paulo, em 2003



Vista do trabalho *Falha*, apresentado no Redcat, em Los Angeles, em 2007

## O Residente e o visitante: Londres

No segundo semestre de 2007, vários compromissos me levaram a viver um tempo em Londres. Eu estava escalada para participar de uma mostra coletiva na Tate Modern e também me convidaram para participar de uma residência e exposição na Gasworks no mesmo período. Preparei dois projetos que de certa forma se relacionavam.

Na Tate Modern, apresentei um trabalho no jardim, como parte da exposição *The world as a stage*. Ali, uma secção de floresta foi transplantada para o jardim da Tate Modern, como uma outra paisagem derramada sobre a paisagem monotemática e cartesiana daquele jardim.

O jardim da Tate Modern é um grande gramado retangular cercado por árvores se mesma espécie, de mesmo porte e idade, fazendo uma cerca viva em torno do terreno. Em frente à entrada da galeria há um calçadão pavimentado por onde a rigor se deve aceder ao edifício. A barreira de árvores, no entanto, não é muito eficaz, e as pessoas conseguem atravessar por todos os lados. Mas de fato a permeabilidade dessa cerca viva parece sugerir possíveis penetrações indesejadas na extrema ordem do lugar. Para mim, fazia sentido que a inversão dessa ordem deveria vir dali, do reino vegetal, do interior do próprio jardim, saindo dos seus contornos. Escolhi uma área irregular, em diagonal, vindo da barreira de árvores para o jardim, a partir de cinco pequenas árvores que já pareciam “haver fugido” do contorno rígido do jardim e estavam fora do canteiro, e que podia ser vista de uma das janelas laterais da sala de exposições.

Há tempos eu vinha pensando a possibilidade de hibridização de superfícies, numa espécie de



Vista do jardim da Tate Modern antes da intervenção

transplante superficial de terrenos. O termo “heterotopia”, em ciências biomédicas – de onde tem origem a expressão de Foucault já mencionada aqui –, indica órgãos ou tecidos que ocupam outros espaços que não aqueles que lhes seriam destinados. Por vezes me ocorrera a idéia de cirurgias topológicas dessa ordem, e o próprio trabalho *Cruzamento*, citado anteriormente, tinha origem nesse interesse. Ele havia se originado como a possibilidade de remoção da camada de asfalto de uma via, substituída por uma camada de madeira, numa transição de materiais que indicaria um outro sentido de organização daquela porção espacial. Ao mesmo tempo, me fascinava igualmente o comportamento irregular dos tecidos celulares: o poder de reprodução das células quando um organismo desenvolve câncer, por exemplo. Assim como os alarmes falsos das alergias, quando o corpo envia suas defesas contra um estímulo de ordem comum, que inexplicavelmente se torna estranho e indesejável. Não se sabe o porquê, mas os tecidos podem se comportar quando molestados. Doenças comuns do nosso século. Assim também funciona o objeto de arte: como um intruso que se instaura no mundo comum, vindo do mundo comum, seguindo aparentemente a ordem de todas as coisas, para instruí-lo porém de outra forma, em outra velocidade, encaminhando-o para outra direção.

O tecido do jardim da Tate teria assim desenvolvido um novo comportamento, uma mudança de padrão. E num determinado trecho, vindo de dentro de uma dessas bordas de árvores, a imagem que se conferia era de uma secção irregular de plantas atravessando o terreno, em sentido diagonal em direção ao edifício. Era como uma fração de floresta, com árvores e arbustos de diversas espécies e formatos variados: carvalhos, serbus, pinheiros, túlias, hollies, vegetação típica inglesa, recheadas de mato, gramíneas e restos de material orgânico. O terreno ali era irregular, em forte oposição à planaridade do cuidadoso jardim da Tate.



Vista do jardim da Tate Modern antes da intervenção



Vista do jardim da Tate Modern antes da intervenção



*The Visitor*, 2007. Tate Modern



*The Visitor*, 2007. Vista do jardim da Tate Modern com a intervenção



*The Visitor*, 2007, Tate Modern



*The Visitor*, 2007, Tate Modern (detail)



*The Visitor*, 2007, Tate Modern (detail)

Essa secção variada de floresta era uma composição de plantas autóctones da Inglaterra. A imagem era a de uma secção de floresta tipicamente inglesa. As árvores grandes foram adquiridas em viveiros. A vegetação rasteira veio das próprias florestas: foi recolhida em cortes superficiais retangulares de terra reunidos novamente no solo da Tate Gallery. Vieram junto troncos, cascas de árvores, restos vegetais, cogumelos, raízes e sementes. Outras plantas se assomaram no próprio terreno, confundindo os limites da intervenção. A terra revolvida na implantação criou um terreno acidentado, com elevações e buracos. Era como uma fração de outro lugar vindo acrescentar-se a esta paisagem, como o derramamento de outra paisagem nos contornos do jardim, mas com elementos que pareciam ter estado sempre ali, afinal, a vegetação era original desta mesma parte do mundo, numa espécie de fundo contra fundo.

O trabalho propunha uma fração de tempo e espaço caminhando em paralelo ao tempo-espaço vigente, em sentido inverso. Assim, o trabalho insinuava contaminação e proliferação. Eu havia pensado num projeto algo parecido uma vez, por ocasião da mostra no Museu de Arte da Pampulha<sup>4</sup>, em 2002. Neste projeto, que resultou inviável, eu pretendia fazer um “buraco seco” dentro da Lagoa da Pampulha, construindo um pequeno módulo arquitetônico com paredes que atravessariam o interior da lagoa, da superfície ao solo, permitindo o acesso ao fundo, que estaria seco. Esse “buraco seco” dentro da lagoa preconizava seu fim, inspirado pela própria história da lagoa. Partindo do princípio de que toda lagoa artificial está fadada ao ressecamento e ao desaparecimento, a presença do buraco era uma espécie de pesadelo da lagoa operante dentro dela mesma. Havia a intenção de reverter o tempo em sentidos distintos, e havia o interesse de tocar o fundo da lagoa.

De certa forma, o trabalho no jardim da Tate sondava esta temática. Um certo sentido histórico em retrocesso. Revolver terrenos, transplantar superfícies, adicionar camadas, bifurcar sentidos de orientação. Se a história é feita de construções sobrepostas, havia interesse em criar outras configurações de superfícies, adicionando lugares atravessando outros, desequilibrando seu sentido temporal.

Teria sido interessante deixá-lo instalado por mais alguns meses, de modo a cumprir um ciclo anual de existência, quatro estações. Ao cabo de três meses, quando do desmanche, o jardim já tinha se desviado da configuração inicial. Apresentava vida própria, estava aderido à paisagem. De qualquer forma, o título do trabalho era *The visitor*, ou *O visitante*, e me agradava muito a sensação de que não se localizava muito bem onde estava o trabalho naquele contexto da mostra, portanto, a dúvida de pertencimento acabava pairando sobre tudo o que era ali visível. Dentro da sala expositiva, na janela que dava visão oblíqua ao *Visitante*, havia uma pequena etiqueta de identificação do trabalho, no padrão da mostra, a cerca de 1m de chão. O visitante atento poderia mirá-lo dali, lançando um olhar em diagonal rumo ao jardim, atravessando-o.

---

<sup>4</sup> Isso ocorreu meses antes da exposição *Mau gênio*, de 2002, no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, quando discutia possíveis projetos com a curadoria. O trabalho realizado afinal foi feito com andaimes e uma grande plataforma de madeira que funcionava como um piso suspenso, uma espécie de mezanino sobre o mezanino. O visitante tinha acesso a este piso mais elevado, que o projetava sobre a Lagoa da Pampulha.



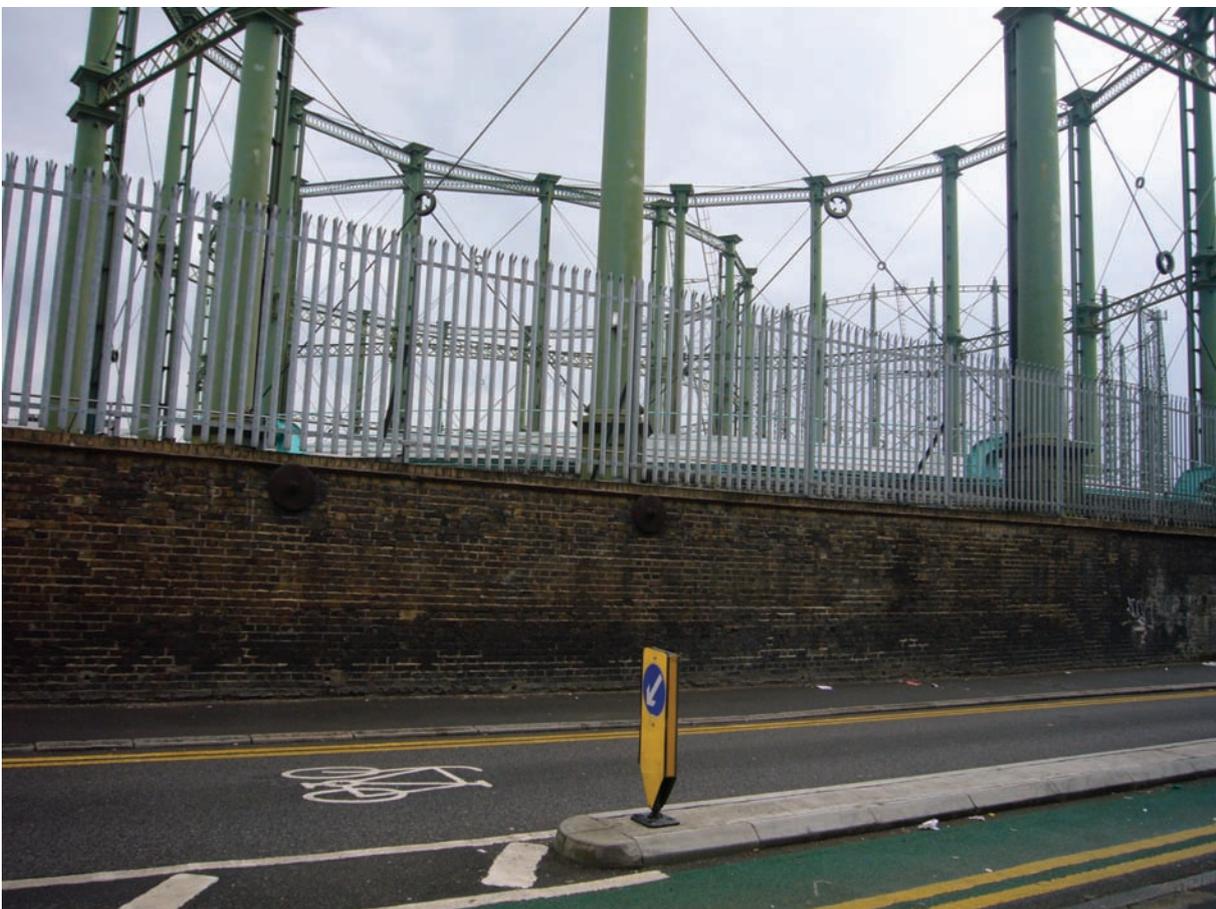
*The Visitor*, 2007, Tate Modern (detail)

## Gasworks

Na Gasworks eu desenvolvi um trabalho aderente à fachada da própria galeria, como uma suave pretuberância na superfície contínua de tijolos. Eu havia me concentrado bastante no sentido de sua localização, ao lado de uma enorme estação de gás, que lhe confere o nome de Gasworks. A questão “energética” aqui, dos “trabalhos de gás”, aparecia de uma forma bastante distinta da de Los Angeles. A galeria funcionava num edifício pequeno e austero, no meio de uma cidade muito fria, com uma exiguidade notável dos espaços de moradia, o deslocamento truncado por linhas e mais linhas de metrô embaraçadas. É enorme o esforço para se fazer aquecer, reunir potência, num outono-inverno já bastante escuro e úmido.

A estação de gás, em sua construção tubular circular, dava voltas no céu do quarteirão também circular, próximo ao estádio de críquete, que leva o nome de Oval. Essas linhas cortavam o ar ao redor da gasworks. As linhas curvas do gás. O gás saía dali em grossas tubulações que se ramificavam em tubulações mais finas. E corria o interior de ruas, paredes e calçadas, como uma malha, atravessando radiadores, que convertiam a água fria em água quente, que por sua vez aquecia o ar para fazer as casas frias habitáveis. O gás infinitamente desejável correndo através de Londres.

O edifício da Gasworks, por sua vez, é um antigo depósito, original da Era Vitoriana, convertido em



Estação de gás de Oval, em Vauxhall, ao lado da Gasworks

espaço de arte. Como quase toda a cidade de Londres, ele é feito de tijolos aparentes, e segue alinhado a um extenso muro de tijolinhos ao longo da rua. A intervenção proposta criou o alongamento desse muro por cima da fachada do Gasworks até o prédio seguinte, formando um conjunto contínuo. A porta de madeira foi retirada da entrada da galeria para dar lugar a um suave desvio na fachada, que se introduziu ligeiramente no edifício, alterando de maneira súbita a jornada do transeunte que segue pela calçada. Nessa parede, suavemente ondulada para abocanhar uma porção de espaço interno para o exterior do prédio, foi instalado um aquecedor a gás, trazendo a público um elemento do interior do edifício. Formava-se assim uma pequena cavidade, amolecida e aquecida, onde era possível refugiar-se. O trabalho de certa forma “apagava” os contornos do prédio, ao fazer de sua fachada um elemento contínuo e indistinto, ligeiramente ondulado pelo calor que deflagrava alguma domesticidade na superfície, tornando-o uma membrana suscetível, na qual elementos do interior paradoxalmente aparecem no lado de fora.

O título do trabalho foi *Resident*, ou *Residente*, com a intenção de subjetivar o caráter da residência Gasworks, como uma rápida tentativa de domesticação numa situação de superfície, de passagem. O termo “residência” num sentido de permanência contínua, de um lugar no qual se consegue criar um “buraco de calor”, paradoxalmente contrasta com a efemeridade da estadia, que tenta estabelecer uma relação a longo prazo que na verdade é ilusória.



Edifício da Gasworks, ao lado da estação de gás



acima: estação de gás de Oval. abaixo: *Resident*, 2007



*Resident, 2007, Gasworks Gallery*



*Resident, 2007. Instalado na Gasworks Gallery (detalhe)*



*Resident*, 2007. Instalado na Gasworks Gallery (detalhe)

## Janela

Por último, gostaria de relatar brevemente minha experiência mais recente, que foi a participação numa mostra na galeria Fortes Vilaça, em São Paulo. Esta exposição coletiva teve o título de *God is design*.

O local da mostra foi o novo galpão aberto pela galeria paulistana Fortes Vilaça, que armazena os trabalhos dos artistas da galeria e apresenta também um espaço de exposições. O galpão fica na Barra Funda, bairro já bastante conhecido e fartamente investigado em trabalhos anteriores.

Como essa era a mostra inaugural do Galpão Fortes Vilaça, o processo de criação do projeto coincidiu com sua reforma. Eles haviam adquirido o novo espaço, marcado pela situação curiosa de ser um grande galpão com duas fachadas. É que a pintura da fachada era dividida em duas cores, como se recobrisse dois galpões distintos, mas ao adentrar-se o recinto, percebia-se que o interior tinha volume único. Esta situação já me instigou de início. Após visitar algumas vezes o local, decidi realizar uma intervenção nessa fachada ambígua com a instalação de uma janela. É preciso dizer que a fachada foi modificada durante a reforma, de modo que a minha intervenção também passou por modificações até que ambas (fachada e janela) encontrassem sua configuração final.



Vista do galpão antes da reforma

Como um palimpsesto, a fachada apresentava diversas camadas, legíveis pelas diferentes cores das tintas. As portas e os vitrôs da parte superior confirmavam esse histórico de superposições. Nada parecia ajustado nessa fachada.

Minha intervenção consistiu afinal na interpolação de uma janela de entre esses elementos discordantes da fachada.

Durante a reforma foram colocadas duas paredes de cobogós na fachada, como elemento decorativo mas também funcional: para dar ventilação e claridade ao galpão. Aproveitei essa nova inserção para incluir a janela atravessada entre as duas áreas de cobogós.

A janela atravessava os cobogós, e era interrompida por uma coluna de sustentação da nova laje na parte central e na parte superior, como se ambos os elementos tivessem sido instalados em momentos diferentes e tivessem se embaralhado. Poderia se pensar que a fachada havia despencado por cima da janela que já estava lá. De qualquer forma, eram elementos arquitetônicos distintos, tanto estilisticamente como funcionalmente: esta era uma janela tipicamente caseira, em contraste com o galpão industrial.

A janela tinha dupla face, por isso era uma espécie de vitrine fechada com vidro em ambos os lados: o que se via de um lado era exatamente igual ao que se via do outro, não havia dentro e fora. Ou melhor,

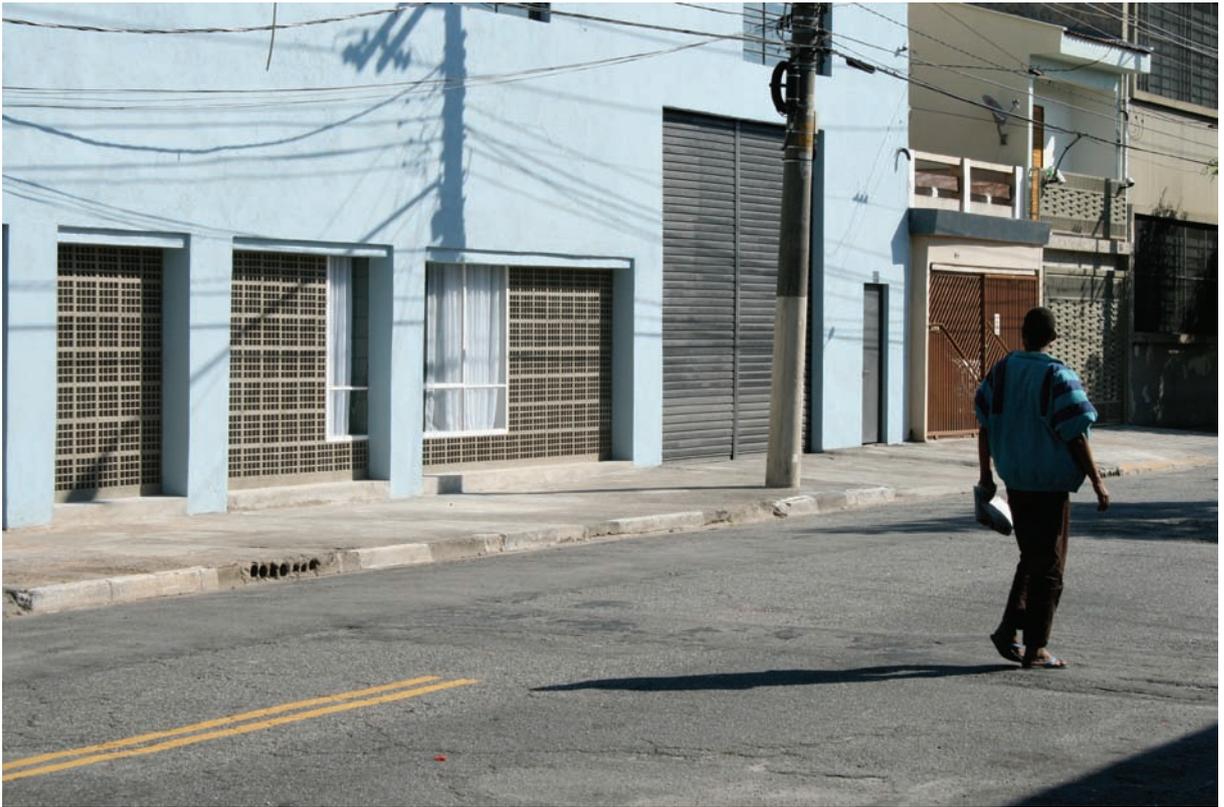


Estudo para *Janela*, sobre a fachada antes da reforma

o espectador estava sempre vendo de fora, mesmo quando estava dentro do prédio. O que havia de interioridade na janela era muito estreito: internamente havia um vão de 15cm, correspondente à espessura da parede. Assim, ela era também uma espécie de secção transparente na parede opaca. No interior desse espaço estreito, havia uma cortina de voile que saía da laje, como se interrompida pela parede, e um par de vasos que pareciam ter sido esquecidos, dando uma estranha sensação de domesticidade ao entorno industrial. Nessa rua, curiosamente se via de um lado uma série de casinhas alinhadas, com janelas engradadas decoradas por cortinas. De outro, eram apenas galpões industriais, como aquele da galeria Fortes Vilaça. Assim, uma janela transferida para o lado de cá poderia criar algum diálogo com as janelas da frente. Mas esta janela tampouco tinha qualquer parentesco estilístico com aquelas. Ao mesmo tempo em que parecia “deslizar” sobre o relevo da fachada, sem possibilidade de se fixar nesse contexto, sublinhava sutilmente o ato de olhar “através”. Como no caso das portas na esquina comentado anteriormente, o percurso pelo interior era muito breve, desfazia-se numa visão atirada de imediato para outra exterioridade, do outro lado da janela.



Vista da fachada do galpão com *Janela* instalada



*Janela, 2008. Vista geral da instalação no Galpão Fortes Vilaça*



*Janela, 2008. Vista da intervenção no Galpão Fortes Vilaça*



*Janela, 2008 (detalhe)*



*Janela, 2008*



*Janela, 2008. (detalhe)*



*Janela, 2008. Vista a partir do interior do galpão*



## Bibliografia de referência

### Teoria:

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da Modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *Formless*. New York: Zone Books, 1997.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BORUCHOVITCH, Gilda; TRAVASSOS, Alda Rosa; DIAS, Elizabeth de Mattos. "Onde morou". In: *Coletânea Retratos Cariocas*, volume 2. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *As cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLES, Alex. *DesignArt*. London: Tate Publishing, 2005.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Dan Graham*. New York: Phaidon Press, 2001

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FARREL, Amy Erdman. *A Ms. Magazine e a promessa do feminismo popular*. São Paulo: Editora Barracuda, 2004.

FOUCAULT, M. "Espacios diferentes". In: *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GIRALT-MIRACLE, Daniel y otros. *Chillida: Ieku*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

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

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

LEE, Pamela M. *Object to be destroyed: The work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

LIPPARD, Lucy R. "The pink glass swan: Upward and downward mobility in the art world". In: *The pink glass swan: Selected feminist essays on art*. New York: The New Press, 1995.

MEYER, James. "The functional site: or, the transformation of site specificity". In: *Space, site intervention – Situating installation art*. Erika Suderburg (editor). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: The writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson, the collected writings*. Jack Flam (editor). New York: New York University Press, 1996.

WORCMAN, Susane. "SAARA". In: *Coleção Cantos do Rio*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará (em conjunto com a prefeitura do Rio), 2000.

### **Catálogos:**

Gordon Matta-Clark. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

Gordon Matta-Clark. Catálogo da Mostra no IVAM, Centre Julio Gonzalez, Valência.

27ª Bienal de São Paulo: *Como viver junto*: Guia. São Paulo: Fundação Bienal, 2006.

### **Ficção:**

KAFKA, Franz. *Um médico rural: Pequenas narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *El castillo*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1962.

PEREC, Georges. *La vida: Instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 1992.

\_\_\_\_\_. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003.

### **Teses e dissertações:**

BARRETO, Jorge Menna. *Lugares moles*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, SP, 2007.

LOUREIRO, João Eduardo. *Projeto para a ocupação de uma casa: revisão crítica*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, SP, 2007.

MANO, Rubens. *Intervalo transitivo*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, SP, 2003.

TAVARES, Ana Maria. *Armadilhas para o sentido: uma experiência no espaço-tempo da arte*. Tese de Doutorado. ECA-USP, SP, 2000.

ZACCAGNINI, Carla. *A obra como lugar do texto, o texto como lugar da obra*. Dissertação de Mestrado. ECA-USP, SP, 2004.

### **Sites citados:**

site oficial do Fitei, Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica:  
<http://www.fitei.com/?opt=fitei&id=programa&show=24&d=1180454400>

Wikipedia: Teoria dos Conjuntos: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_dos\\_conjuntos](http://pt.wikipedia.org/wiki/Teoria_dos_conjuntos)

Teledramaturgia Brasileira: [www.teledramaturgia.com.br](http://www.teledramaturgia.com.br)

## Entrevista com Adriano Pedrosa

Esta entrevista foi realizada em abril de 2007 e é parte integrante do catálogo produzido para acompanhar a mostra *Falha*, organizada por Clara Kim e apresentada no Redcat, Los Angeles, em junho de 2007.

**Adriano Pedrosa:** Queria começar perguntando sobre sua formação, sua vinda para São Paulo.

**Renata Lucas:** Eu me formei em Artes Plásticas pela Unicamp<sup>1</sup>, um curso bastante irregular, onde os melhores momentos se concentraram nos dois últimos anos, quando fiz laboratórios de desenho e de escultura. O de escultura me deu alguns instrumentos teóricos e práticos, e esta foi a minha introdução ao campo ampliado. O Marco do Valle, que dava este curso, é artista, arquiteto e um grande professor. Éramos meia dúzia de alunos lendo a teoria do não-objeto do Ferreira Gullar<sup>2</sup>, ou enfiados dentro do Passat indo fazer experiências no mato, na cachoeira, na praia; fotografando, fazendo vídeo, e depois tentando trazer isso pra sala de aula. Naquela época nós estudamos uma certa tradição de arte brasileira, associada a uma capacidade interpretativa muito especial que temos por aqui, que o Oswald de Andrade<sup>3</sup> chamou de antropofagia cultural, e que não é construtivismo, não é minimalismo, tem tudo isso assimilado, mas é outra coisa, algo que num dado momento consegue assimilar o sujeito como obra. Este é o momento que mais me interessa em nossa história da arte: o neoconcretismo. Com o Marco, eu também havia feito uma disciplina de arquitetura, quando tivemos uma introdução ao modernismo na arquitetura brasileira, remontando uma série de casas do *Warchavchik*<sup>4</sup>, fomos visitar a casa do Flávio de Carvalho em Valinhos<sup>5</sup>, e a casa de vidro da Lina Bo Bardi<sup>6</sup>, em São Paulo.

**AP:** É nesse momento que surge seu interesse na arquitetura, que mais tarde você irá desenvolver em seu trabalho?

**RL:** Meu interesse em arquitetura veio de uma forma mais genérica: eu estava em contato com um novo instrumento, e isso era excitante, porém não foi longe. Na verdade, eu sou bastante leiga em arquitetura. Mas nesse momento eu já tinha uma intenção de “revolvimento de espaços”, que eu administrava no desenho e em algumas esculturas que

1 A Unicamp—Universidade Estadual de Campinas é uma das melhores universidades públicas do país e está localizada na cidade de Campinas, a 50 km de São Paulo

2 A “Teoria do não-objeto”, lançada pelo poeta Ferreira Gullar em 1959, é baseada na abordagem fenomenológica do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961): “diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como inconcluso”.

3 Oswald de Andrade (1890–1954), poeta, romancista e dramaturgo, lança o “Manifesto Antropófago” na Revista de Antropofagia, em maio de 1928.

4 Gregori Warchavchik (1896-1972), arquiteto de origem russa que se radicou no Brasil a partir de 1923, conhecido como um dos pioneiros da arquitetura moderna no Brasil.

5 Figura central do modernismo brasileiro, Flávio de Carvalho (1899-1973) atuou como arquiteto, artista plástico, cenógrafo, dramaturgo, cronista e ensaísta.

6 Lina Bo Bardi (1914-1992), arquiteta italiana radicada no Brasil a partir de 1946, é responsável por uma série de projetos na área de arquitetura, notadamente o MASP—Museu de Arte de São Paulo e o SESC Fábrica da Pompéia.

fazia. Eu tinha uma dificuldade de escala que fazia com que meus trabalhos em escultura parecessem maquetes ou estudos para trabalhos maiores, que eu depois fotografava em detalhe, sugerindo uma alteração de escala. No desenho, esse tipo de problema não ocorria, pela própria virtualidade do papel: ele é o recorte de um campo visual mais amplo, logo, nele não há escala. Por outro lado, um objeto em cima de uma mesa sugere uma escala. Eu não queria sugerir essa relação, eu queria exterior sobre exterior: que a coisa já fosse o fundo, as bordas, o entorno, ou, se você quiser, a “arquitetura”. Mas devo dizer que essa percepção veio bem mais tarde. Não foi um processo concatenado que eu possa descrever, porque a sensação que tenho é que as nuvens ficaram por muito tempo se juntando no alto da minha cabeça até que veio tudo de uma vez.

Ainda, a arquitetura é o limite em que todo trabalho de arte esbarra quando é instalado, ele sempre estabelece uma relação com o local onde é exposto ou com o que está além dele, de sua “moldura”. Trata-se um campo de contenção, um campo delimitado por aspas. E o desafio é o quão longe você pode lançar estas aspas, a ponto de perdê-las de vista. Porém, o mais importante naquele momento foi perceber como meu pensamento foi se definindo antes mesmo de eu ter um trabalho que pudesse dar conta dele. Aí eu fui entendendo que o mundo funciona por massas: uma coisa é um desejo individual, outra, é a vontade da torcida do Flamengo. Há uma questão que me interessa, mas que não está muito clara para mim, que é a equivalência entre arquitetura e paisagem. Por isso eu diria que não se trata especificamente de “arquitetura”, mas de um contexto mais amplo, que é o “lugar”.

**AP:** O que você quer dizer com isso?

**RL:** A arquitetura é o corpo do lugar, ela orienta o uso, os percursos possíveis, os fluxos por onde a informação, a luz, o ar e a comunicação vão passar; ela “metaboliza” o que acontece no interior.

**AP:** A arquitetura é autoritária.

**RL:** E é um corpo de lenta modificação, porque é criada para durar, faz parte do mundo “inanimado”, como a paisagem e a pedra. Nos meus trabalhos, eu tento colocar o fundo como figura, transformá-lo em protagonista. Eu faço uma divisão do mundo em dois conjuntos: natureza e ficção. Natureza é a coisa dada, o conjunto paisagístico, arquitetônico, urbanístico, do local em questão, onde eu vou intervir; ficção é a minha intervenção, que eu vejo como uma artificialidade dentro daquele conjunto que caminha em seu desdobramento de tempo e espaço. Minha ação vai ser algo forjado dentro dessa natureza, algo que vai conectá-la com outros tempos e espaços, produzindo um desajuste no sentido desse

desdobramento.

**AP:** Voltando a época de sua formação, quais artistas te marcaram?

**RL:** No segundo ano da faculdade, eu vi o Beuys no MASP, que foi um divisor de águas para mim. Eu não sabia bem o que pensar, mas gostei muito. Naquele momento entendi a diferença entre trabalhar com um espaço idealizado de representação e trabalhar diretamente sobre o mundo. A Bienal de São Paulo também foi uma presença forte na minha vida, como na de todo artista brasileiro, pois ela oferece uma chance única de ver os trabalhos que circulam pelo mundo, já que aqui nossa formação se dá muito através de reproduções em livros, devido a carência de nossos museus. Foi assim que eu vi o Bruce Nauman, o Robert Smithson e a Eva Hesse, por exemplo, uma grande emoção. Aliás a XXIV Bienal, que você fez com o Paulo Herkenhoff, foi a exposição mais linda que já vi por aqui.

**AP:** Além de Beuys, quais outros artistas te marcaram ou tiveram influência em seu trabalho?

**RL:** Quando eu trabalhei no Centro Cultural São Paulo, de 1994 a 2004, eu tive um contato pessoal com vários artistas brasileiros, que foi muito importante para mim, como o Iran do Espírito Santo, o Carlos Fajardo, o Rodrigo Andrade. O Tunga também teve um impacto forte sobre mim, suas gêmeas xifópagas capilares, o *Ão*, e outras das instalações. Porém as influências podem ser tratadas de um jeito mais amplo, sem falar apenas das semelhanças aparentes, das quais às vezes eu até escapo. Eu tenho olhado muito para o Gabriel Orozco, por exemplo. As laranjas que ele distribuiu pela vizinhança do MoMA, em Nova York, é um trabalho que relaciona muito bem o macro e o micro, as diferentes dinâmicas sociais e espaciais. Ele consegue colocar todas as janelas da vizinhança dentro do museu. Um artista muito importante para mim é o Cildo Meirelles. Eu admiro muito o modo que ele opera as inversões de escala e valores e suas inserções em circuitos além da arte. Seus “cantos” são muito especiais para mim. Eu também gosto muito de seus trabalhos da época da ditadura, seu *Fiat Lux: O sermão da montanha* (1973-79), com as caixas de fósforo “olho” e os seguranças de óculos escuros. Hoje eu tenho um interesse especial pelo Dan Graham, que também faz inversões que me interessam muito, seu *Video projection outside home* (1978), com a TV exteriorizada da família classe média.

**AP:** E o Smithson e o Matta-Clark?

Sim, embora eu tenha muita afinidade com ambos—o Matta-Clark por essa atuação direta na arquitetura, abrindo intervalos; o Smithson pelo intrincamento científico, uma implicação

espaço/tempo confusa entre o natural e o artificial—, minha vontade de intervenção é sobre espaços operantes, é em abrir um buraco na parede que está sendo usada, dividindo um espaço realmente habitado, permitindo o fluxo entre arquiteturas em uso. As pessoas falam muito do Matta-Clark em relação ao meu trabalho, mas a minha intervenção é menos escultórica, no sentido formal da palavra. Quando eu corto uma parede, minha curiosidade está menos em ver o que acontece formalmente do que numa junção de climas, temperaturas, interioridades e diferenças que se justapõem e se misturam. Abrir um buraco na parede é abrir um precedente na lei, conseguir a alteração de um percurso estabelecido. Meus projetos são reativos a uma situação dada, que está no mundo comum. Eu não procuraria um lugar inabitado, mesmo se apenas ele suportasse a escala da minha intervenção, pois isso esvaziaria um componente importante do meu trabalho: as pessoas. Porém, há um trabalho do Matta-Clark que eu preciso citar, que é o *Fake Estates* (1973). Encontrar e reunir pedaços “excluídos” do mundo, ou pedaços sem propriedade, intervalos pequeninos dentro do sistema operante, debaixo das barbas de todo mundo, entre as cercas, entre as casas, na calçada, comprá-los e se tornar talvez um latifundiário de pequenas escrituras sem lugar—esse é o lugar do artista. Isso para mim tem a maior beleza do mundo.

**AP:** Você me disse que o Centro Cultural São Paulo teve um papel importante em sua formação. Em que sentido?

**RL:** É verdade, ali é onde se completou minha formação. Primeiro eu trabalhei com pesquisa e depois no setor de programação de exposições. O prédio é muito interessante e eu me acostumei com seu ambiente amplo, sua livre circulação, em contraste com a morosidade do funcionamento burocrático de uma instituição da prefeitura. Aquilo era um sistema que correspondia perfeitamente a um sistema maior, uma espécie de “cara de Brasil” que me rendeu reflexões sobre o que é o trabalho de arte, o que é uma exposição, como o artista chega e vai embora, o que fica e o que reverbera no espaço, essa espécie de buraco que um trabalho de arte provoca, e como o local se refaz depois. Paralelamente, eu estendi meus estudos na universidade, fiz mestrado na Unicamp e agora estou no doutorado da Escola de Comunicação e Artes da USP<sup>7</sup>. Embora a conjugação de tudo isso se dê de um jeito um tanto caótico em minha vida, estudar e escrever me reorganiza constantemente, me ajuda a reformular as coisas e, ao contrário do que meu envolvimento com a academia possa sugerir, eu não tenho a menor intenção de construir um pensamento teórico estanque.

**AP:** Em 2001 você abriu com um grupo de jovens artistas, a galeria 10,20x3,60, onde vc fez a sua primeira exposição individual. Como foi essa experiência?

---

7

A Universidade de São Paulo—USP é a considerada a melhor universidade universidade pública do país.

**RL:** Sim, com o trabalho *Barravento*, que tinha um significado muito atrelado à proposta da galeria. Era um espaço comandado por artistas, descolado do circuito comercial. Então a gente montou esta galeria num modelo mais ou menos cooperativo. Era uma proposta muito apaixonada, um lugar escancarado para o mundo, que ventilava, o que me inspirava muito. Desde o início pensei que a disposição longilínea da galeria deveria ser tratada como uma peça única, numa horizontal dinâmica correndo de ponta a ponta, amolecendo o espaço, física e conceitualmente. *Barravento* consistia na reprodução das paredes da galeria em madeira, com dobradiças nos ângulos, que as articulava. O trabalho era feito com material de tapume, mas ao invés de cobrir a face exterior do prédio, revestia seu interior, cobrindo toda sua extensão, palmo a palmo, nas medidas exatas. Minha idéia era fazer uma inversão entre interior e exterior, e as dobradiças permitiam virar a galeria ao avesso. O título era como uma homenagem ao Glauber Rocha<sup>8</sup>, mas se referia também a um toque de umbanda que leva esse nome. O barravento é o toque atribuído a Oxossi, o orixá caçador, é um toque de dinâmica: “aindoquê, eu dei um tiro e quero ver zunir, aindoquê, eu dei um tiro e quero ver cair”<sup>9</sup>. Então estava tudo ali: o tiro e a queda, a causa e o efeito.

**AP:** Quando, como e por quê vc se sentiu ou definiu como artista pela primeira vez?

**RL:** Definir quando me senti artista vai remontar a um momento ainda na infância. Talvez seja interessante dizer que a minha experiência de infância de experiência de portas abertas, com pés descalços, numa terra plana, sem hierarquias rígidas. É claro que havia autoridade em casa e na escola, mas isso era muito pouco para a experiência que o caminho aberto entre uma e outra me apresentava. Eu nasci e cresci em Ribeirão Preto, uma das maiores cidades do interior paulista, mas eu morava num bairro mais afastado, levando uma vida de interior. Da esquina da minha casa se podia avistar horizontes em todas as direções. Fazia muito calor durante o dia e muitas vezes havia tempestade de verão à tarde, o que trazia sensações extremas. Desde cedo eu fui reconhecida como “artista” em casa, e isso me dava alguma autonomia. Meus pais eram pedagogos, bastante liberais, e eu escolhi ser alfabetizada mais tarde, aos sete anos de idade. Não ler nem escrever era uma espécie de glória selvagem que mantive até onde pude. Porém o mais importante é que desde cedo eu pude fazer minhas escolhas. Desde criança eu desenhava, fazia maquetes, bonecos, mexia com tudo que me caía nas mãos o tempo todo, às vezes madrugada adentro. Eu acabei estudando artes porque sabia que não poderia ser de outra forma.

**AP:** *Mau gênio*, o trabalho que você realizou para nossa programação no Museu de Arte da

<sup>8</sup> *Barravento* (1962) foi o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha (Vitória da Conquista, 1938–Rio de Janeiro, 1981). Ícone do Cinema Novo brasileiro, Glauber é autor também de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967)

<sup>9</sup> O toque é uma espécie de oração cantada nas religiões afro-brasileiras, acompanhada nos rituais pelo ritmo das palmas e tambores

Pampulha, em 2002, parece conectar seu interesse pela arquitetura com o desenho através de um trabalho site-specific, num diálogo tanto com o antigo cassino de Oscar Niemeyer quanto com a paisagem do Lago da Pampulha, em Belo Horizonte.

**RL:** É um trabalho que refaz as linhas geométricas dos caixilhos multiplicando-as através das cabeceiras dos andaimes, alçando o piso a um um 1,20m acima do piso original, como se erguesse um mezanino sobre o mezanino do museu, onde foi a exposição, e se espraia entre as colunas internas do local, como que reiterando a liquidez da superfície da lagoa, lá embaixo. De fato, por estar no piso superior, o trabalho se apresentava aos poucos ao visitante, que o visualizava gradualmente ao subir a rampa para o mezanino. De um determinado ponto de vista dessa rampa, o que se via era uma imagem perfeitamente chapada, tal como no desenho. Era um trabalho todo estruturado por linhas, verticais e horizontais, como numa grade mondrianesca.

**AP:** Ou um Sol LeWitt.

**RL:** Também. Essa imagem bidimensional se dissolvia com a proximidade, quando o trabalho revelava sua corporeidade e o visitante tinha a possibilidade de subir naquele imenso corpo de madeira, sustentado entre grades, e caminhar entre os corredores gerados pelas cabeceiras dos andaimes, alçado à altura das janelas, avistando a lagoa.

**AP:** A Luz no local transforma o trabalho à distância, em silhueta, o que enfatiza sua qualidade de desenho. Por outro lado, o que eu acho muito interessante nesse trabalho é que há uma qualidade panorâmica dele, como se fosse um *tableau vivant* de uma abstração, de uma grade. Apesar de tridimensional, ele não permite ao espectador aquela experiência clássica da escultura, que é o andar em torno, circundando a obra e a vendo de todos os lados. Isso tudo associado à paisagem. Porém, lembro-me de que no texto que Rodrigo Moura, então curador assistente, e eu escrevemos para a exposição, havia uma passagem em particular, a propósito de seu trabalho realizado no Centro Universitário Maria Antônia, *Comum de dois*, em 2002, que na época te incomodou: “O resultado é uma interseção de paredes e espaços, sugerindo cortes e atravessamentos, numa configuração irracional não completamente desprovida de carga psicológica.” Eu queria voltar a discutir esse antigo incômodo.

**RL:** É, naquele momento eu estava rejeitando estas aproximações psicológicas, por alguns motivos. Eu estava muito interessada na horizontalidade, num desenho de arquitetura ou paisagem definido pelo corpo em deslocamento, sem profundidade nem distanciamento. Eu tinha feito há pouco tempo o *Barravento*, que era um trabalho para não ter interior ou

exterior, um corpo plano, móvel, dobrável, instável. Ele estava “paralelo” ao mundo e não obedecia desígnios de dentro nem de fora, e eu precisava eliminar esse limite, porque eu estava tentando arrancar um vício psicológico de um lugar e rejeitava veementemente a idéia de criar outro. *Mau gênio* era um trabalho modular contínuo, que terminava no limite da parede, ou seja, ele não tinha fim, pressupunha uma continuidade à medida que mais e mais área horizontal fosse acrescentada—um meio líquido. Então, a idéia era ganhar mais e mais exterior, acrescentando bordas, extendendo os limites de contenção. Eu sempre penso na teoria dos conjuntos, que são operações matemáticas, na idéia de inversão de continente e conteúdo. Naquele momento eu estava evitando a psicologia, por recusa a uma dimensão mais intimista do trabalho. Eu estava saturada por um apelo excessivo de trabalhos auto-indulgentes, testemunhais e confessionais que havia visto nos últimos anos no Centro Cultural São Paulo. Como trabalhava num programa que apresentava artistas jovens ao lado de artistas convidados, às vezes via a repetição exaustiva de uma tendência até o esgotamento. Nesse sentido eu assumi uma posição mais distanciada, querendo lidar com elementos mais neutros, mais públicos, que desenhassem uma vida comum a todos, sem intimidades desnecessárias. Hoje isso não me incomoda dessa maneira e o meu interesse é de fato em uma arquitetura subjetiva. Esse é o caso de *Comum de dois*, que é um trabalho bastante gestaltico. Ele denuncia uma confusão de limites que é evidentemente psicológica, mas era uma sensação que vinha do lugar: no caso do Maria Antonia, um prédio antigo e labiríntico, sólido e denso, um tanto burocrático, reformado dezenas de vezes para receber múltiplas funções, o que resultou em salas subdivididas e corredores voltados para lugar nenhum. Ele me inspirou um trabalho como esse: de uma densidade que se reitera e se prolonga paredes adentro.

**AP:** É interessante como você fala sempre dos trabalhos como corpos e pensa ao mesmo tempo em arquitetura e em operações matemáticas. Afinal, a conexão entre corpo e geometria é uma das bases do neoconcretismo.

**RL:** A matemática é um sistema de representação maravilhoso, criado para conter (e conjugar) nossas abstrações. E a geometria é um instrumento indispensável para se investigar um corpo que “não cabe em si”. Penso na estranha desproporção entre o que convencionamos chamar mente e corpo, ou espírito e corpo, que é a dualidade dentro e fora, na estranha desproporção entre imaginação e realidade, nos conjuntos formados ou nas inúmeras vagas abertas em nosso pensamento, em contraposição aos objetos dispostos no mundo material. Não se pode mensurar o próprio corpo dentro de seus limites físicos; a mente vai além dessas discretas dimensões arquitetônicas. Dessa forma eu lido com uma incompreensão, ou uma inconformidade, com as relações de distância, de medidas, que delimitam onde termina uma coisa e onde começa outra e organizam as

coisas no espaço. Porém a minha é uma matemática rápida, instintiva, como no cálculo da dona de casa no supermercado. Eu não tomo medidas de coisa alguma, mas faço comparações visuais: a altura da grade é a altura da grade da vizinha, a largura da calçada é a que permite o orçamento, o trabalho termina onde termina a parede.

**AP:** Boa parte de seus esforços no processo de seu trabalho volta-se para diálogos com a instituição ou com outras esferas públicas—o caso de *Cruzamento*, 2003, no Rio de Janeiro, que teve outra versão em “Fragmentos e *souvenirs paulistanos*”, em São Paulo, em 2004, o *Atlas*, na Galeria Millan Antonio, em 2006, e mesmo seu trabalho para a 27<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, no mesmo ano.

**RL:** Meu trabalho em geral não começa ou termina na montagem de uma exposição, mas demanda acordos com a instituição ou a esfera pública, em diversos níveis, cada qual com seus processos e peculiaridades. Tudo depende bastante da vontade e do engajamento do primeiro interlocutor do trabalho: o curador. Mas há sempre um diálogo intenso com arquitetos, engenheiros florestais, engenheiros de tráfego, prefeituras, todas esferas que estão por trás do funcionamento das coisas. Por exemplo, *Cruzamento*, que eu fiz para o Castelinho do Flamengo, no Rio de Janeiro, consistia em forrar de madeira o cruzamento da rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Depois eu o refiz para a mostra que você curou na galeria Luisa Strina, em São Paulo. Eram placas de compensado cobrindo a superfície da rua como um novo pavimento de madeira, nos limites do cruzamento. Ali eu definia a esquina como ponto de cruzamento de forças vindas de diferentes direções que se encontravam num único plano, na rua: um local de passagem, fluxo livre nas quatro direções, um local no qual nunca será erguida uma construção. A rua é o local dos despachos e das decisões, o ponto privilegiado dos desvalidos, dos bêbados e das prostitutas, sobretudo no caso da Praia do Flamengo. Há até uma expressão em português, “estar numa encruzilhada”.

**AP:** Em inglês há algo similar: “at a crossroads”.

**RL:** Então, para um trabalho que buscava demarcar um local de embate de forças públicas, ter que passar por análises, autorizações, e envolver uma série de pessoas de origens e funções diferentes era muito natural. Muitas vezes na burocracia há pessoas muito interessantes e dispostas a ajudar. No caso trabalho da 27<sup>a</sup>. Bienal, por exemplo, eu ouvi comentários incríveis de um dos gerentes da Eletropaulo, que se dizia feliz por enfim pregar postes onde não eram necessários, sem atender a uma demanda funcional.

**AP:** E como foi a experiência na 27<sup>a</sup> Bienal de São Paulo, em 2006?

RL: Eu demorei bastante para conseguir definir um projeto, pois pensava em intervenções simultâneas acontecendo na cidade de São Paulo e no edifício da Bienal. O edifício, uma obra de Oscar Niemeyer<sup>10</sup> dos anos 50, afinal se mostrou refratário às minhas propostas. Foram várias tentativas que esbarraram no tombamento do prédio e do Parque Ibirapuera, onde ele se encontra. Afinal decidi realizar *Matemática rápida* na Barra Funda, o bairro onde vivo. Apesar de toda a movimentação burocrática que um trabalho em área pública demanda, em 18 dias estávamos autorizados a executar o que por meses eu não conseguira no parque nem no edifício. Este trabalho sobrepunha duas imagens estranhas entre si, que ocupavam o mesmo lugar no espaço. Ele foi fruto de um exercício de somas e subtrações rápidas que eu operava desde o início de meus projetos para a Bienal. O resultado era uma calçada sobreposta à outra, ligeiramente deslocada em sentido diagonal, atravessando um quarteirão inteiro. Tratava-se de um trecho com novos pavimentos, canteiros, árvores, postes de iluminação cujas lâmpadas tinham uma ligeira alteração de cor em relação às originais, assumindo uma tonalidade mais amarela—uma calçada caminhando sobre a outra. A reincidência algo desencaixada de uma calçada, com todos os atributos urbanísticos que a definem, sobre uma calçada que já passava por ali, fazia com que houvesse pontos de duplicação—postes que se encontravam com postes similares já existentes—e pontos de sobreposição—onde um canteiro passava por cima de outro—, e mesmo novas incidências de postes e canteiros onde não havia coisa alguma anteriormente. O resultado, ao longo do trecho de 150m da rua Brigadeiro Galvão, era uma paisagem por vezes de acúmulos, como um bosque de postes, e outras de desolação, com uma árvore pequenina e solitária no meio do passeio. O segundo trabalho que eu apresentei na Bienal foi o *Barulho de Fundo*, concebido inicialmente para o Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, em 2005. Trata-se de vídeo-instalação com cinco monitores em preto e branco que mostram imagens supostamente tomadas por câmeras de segurança espalhadas pelo edifício, no qual se observa a presença de animais selvagens vagando pelo seu interior. O que fiz para a Bienal foi utilizar imagens do edifício de Niemeyer vazio com a presença desses estranhos habitantes. O trabalho se apresentava numa espécie de hiato temporal, entre espaço operante e espaço inoperante, funcionalidade e obsolescência dentro da própria Bienal, o que acabou reforçado pela instalação do trabalho numa salinha que não estava nem dentro nem fora da mostra, mas num ponto intermediário entre área de serviço e área de exposição que acentuava essa ambigüidade. Embora apresentasse uma espécie de radiografia do local, revelando imagens de todas as áreas públicas e privadas do edifício—inclusive as mais recônditas, inacessíveis, como arquivos e reservas técnicas—o trabalho se encontrava numa situação periférica à mostra, num limite bastante tênue entre presença e ausência.

---

10 O arquiteto Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907) é o maior ícone do modernismo brasileiro, autor dos principais edifícios públicos de Brasília, entre muitas outras obras no Brasil e no mundo.

AP: Como foi esse processo no caso do *Atlas*?

O *Atlas* explorava os limites da vulnerabilidade dos espaços, promovendo a mistura de conteúdos privados, tornando-os públicos, redistribuindo propriedades. Há uma convenção implícita nos limites que dividem o público do privado, o interior do exterior, a propriedade privada, as relações sociais e entre vizinhos. Isso tudo define o modo como vivemos, e está além da nossa decisão, reação e adaptação. No *Atlas*, eu planejei uma reorganização geográfica e territorial na Galeria Millan Antonio e em seus arredores, fazendo com que ela se descaracterizasse, fosse varrida do mapa, por assim dizer, dividindo suas áreas internas entre seus vizinhos mais próximos, cedendo parte do corpo da galeria para a vizinha da esquerda, fazendo com que sua casa avançasse ocupando a área frontal e os fundos da galeria. E seu muro e grades foram estendidos em direção à galeria, passando por todo o corredor até o fim do terreno, para abocanhar a nova porção que lhe foi conferida. A sala de exposições, na parte direita da galeria, foi convertida em extensão da oficina mecânica que existia no lado oposto da rua, onde passaram a ser estacionados os carros. A galeria ganhou também uma fachada semelhante à da oficina, numa equivalência especular entre vizinhos.

AP: Como uma arquitetura camaleônica

RL: Exatamente. No caso desse trabalho, eu tive que entrar em acordo tanto com os donos da galeria como com os vizinhos, que participaram da intervenção, cedendo os espaços para a reforma que envolveu quebra de muros e comunicação entre espaços. No final, a galeria foi virada completamente às avessas e todas suas áreas internas passaram a ser externas, restando apenas um escritório onde se mantiveram os galeristas e funcionários. Quanto ao título, ele queria nomear um trabalho que estava interessado em revolvimentos de fronteiras, em novas ordens geográficas e territoriais, e sentidos de organização. Por isso está relacionado ao Deus Atlas, que está ligado à desordem e às forças indômitas de organização da natureza e que, diante dos cataclismas iniciais da terra, foi condenado a sustentar eternamente o mundo em seus ombros.

AP: *Gentileza*, feito em A Gentil Carioca em 2005, é um trabalho que também opera esse revolvimento de fronteiras.

RL: *Gentileza* foi uma experiência anterior ao *Atlas*, e tratava de questões de vizinhança numa escala mais doméstica, menos geográfica. Baseou-se num acordo com vizinhos de porta, ocupantes de dois sobrados geminados no centro do Rio de Janeiro: a galeria A Gentil Carioca e um estúdio de gravação de música. Os sobrados estão localizados no chamado

“Saara”, uma região ocupada por comerciantes árabes, libaneses e armênios, num labirinto de ruelas tomadas por lojas e pedestres, onde se pratica o comércio formal e informal. Ali, as relações de vizinhança são alargadas por uma promiscuidade espacial em que não se vê a separação exata entre uma loja a outra. Neste contexto, o que eu fiz foi abrir as paredes entre a galeria e o vizinho. A atmosfera aberta, iluminada e “branca” da galeria contrastava com a escuridão e a introspecção do estúdio, onde paredes e piso foram cobertos com diferentes materiais para obtenção do isolamento acústico. Com a intervenção, um espaço invadiu o outro. O título do trabalho faz alusão ao nome da galeria e também a um tipo de negociação muito reivindicado no Brasil, que é a “troca de gentilezas”, algo que pode sugerir desde a cordialidade na relação entre vizinhos, na equivalência entre “dar e receber”, como pode também assumir uma conotação pejorativa, ao apontar para a ambigüidade e a dissimulação da vida pública.

**AP:** As mesmas complicações parecem estar sendo encontradas agora em Los Angeles.

**RL:** Não são bem as mesmas, pois as complicações afinal aparecem por onde não se espera. Se a maioria dos museus não admite intervenções na sua arquitetura, por exemplo, e se fazer um trabalho em local público demanda autorizações que podem não ocorrer ou têm um custo que pode exceder o limite orçamentário, há trabalhos que não têm nenhum desses entraves mas que acabam embargados. O que ocorreu em Los Angeles foi que minha primeira proposta, desenvolvida durante seis meses, consistia na criação de um sistema que estava intimamente relacionado a uma característica peculiar do prédio em que o Redcat está instalado. Por ter uma fachada toda irregular revestida de chapas de titânio com ondulações e cortes angulares, o edifício de Frank Gehry acaba provocando a concentração e reflexão dos raios solares em todo o seu entorno, que por sua vez incidem fortemente sobre os edifícios vizinhos, causando super aquecimento, queima de carpetes, derretimento de cones de tráfego nas ruas, atrofiamento de árvores, etc. Eu me concentrei nesse caráter selvagem e destruidor do edifício, como uma metáfora para uma série de questões que iam além dele. Los Angeles é uma cidade em pleno deserto, onde se cava em busca de água e energia de todos os lados, indo até além do estado do Colorado em busca de recursos hídricos. E havia todo o histórico de “revitalização” de *downtown*, os inúmeros teatros falidos por debaixo das vastas avenidas e prédios espelhados. Então montei todo um sistema com o entorno arquitetônico do edifício do Redcat, tentando fazer um “diálogo reflexivo” entre as arquiteturas, como se um prédio falasse e o outro respondesse, através da disposição de espelhos em pontos estratégicos da vizinhança que refletiriam a luz. Essa luz refletida convergeria para o ponto de captação de placas solares, posicionadas na marquise do Redcat, que traduziriam esta energia térmica em energia foto-voltaica, que por sua vez alimentaria um potente conjunto de refletores acesos dentro da galeria. Pleno de

metáforas de contenções e dispersões, o esquema armaria uma espécie de anti-entropia, tentando traduzir uma linguagem em outra, um excesso em outro, para então trazer a luz de volta ao seu emissor, concentrando-a no campo da arte, no campo da “representação” dentro da pequena galeria.

AP: Mas afinal esse trabalho não será realizado?

RL: Não, esse projeto acabou sendo recusado. Segundo as curadoras, os Estados Unidos tem regras muito rígidas sobre a ocupação dos espaços públicos, inclusive os expositivos, que não permite esse tipo de trabalho. Após algumas outras tentativas, aceite a proposta de refazer o Falha, um trabalho realizado anteriormente em 2003 e que parece fazer sentido neste novo contexto. Falha é um monumento que não consegue ficar em pé: uma espécie de chão articulado, portátil, dobrável, que pode ser aberto e estendido sobre qualquer área. Ele é flexível, adaptável e instável como o solo que estamos acostumados a pisar. A experiência de todo artista brasileiro é a de ter que refazer o chão onde vai pisar a cada novo trabalho. eu sempre associei isso a uma fraqueza institucional que não nos dá condições estáveis de produção e recepção no Brasil, e a cada nova proposta temos que refazer o próprio ambiente para o trabalho existir, pois esse parece se desfazer a cada momento. Ao final, a questão se revelou mais ampla e é curioso que em minha primeira mostra em solo americano eu deva levar meu próprio chão para pisar.