

# *CARTA TERRESTRE*: COMO PENSAR O GLOBAL A PARTIR DO LOCAL. OU VICE-VERSA.

Hugo Fortes

Artista visual e Professor Associado na ECA-USP. Livre-docente (2016) e Doutor (2006) em Artes Visuais pela ECA-USP. Realizou doutorado sanduíche na Alemanha (2004-2006) como bolsista DAAD

[hugofortesberlin@yahoo.com.br](mailto:hugofortesberlin@yahoo.com.br) ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-4515-2521>

## RESUMO

O artigo apresenta uma narrativa sobre a instalação performática *Carta Terrestre*, apresentada pelo autor no *Festival de La Tierra*, na Venezuela e no Paço das Artes, em São Paulo. O trabalho discute a noção de território contemporâneo, que ultrapassa as fronteiras físicas, geográficas e políticas, reconfigurando-se a partir de uma teia de afetos potencializada pelos contatos virtuais na internet. A percepção do local é atravessada por uma sensação de globalidade na medida em que o indivíduo se conecta afetivamente com o outro. O trabalho artístico nutre-se dessa experiência e fomenta, ele mesmo, a possibilidade de surgimento de novas conexões entre os indivíduos que o experimentam.

Palavras-chave: *território, instalação, performance*

## ABSTRACT

The paper presents a narrative about the performative installation *Terrestrial Letter*, presented by the author at the *Festival de La Tierra* in Venezuela and at Paço das Artes in São Paulo. The work discusses the notion of contemporary territory, which goes beyond the physical, geographical and political boundaries, reconfiguring itself as a web of affections enhanced by virtual contacts in internet. The perception of the site is contaminated by a sense of globality, as the individual affectively

connects with the others. This artwork is inspired by this experience and fosters, itself, the possibility of emergence of new connections between the individuals who experience it.

Keywords: *territory, installation, performance*

Havíamos acabado de voltar do Chile quando a mensagem de Ana Alenso chegou. Conhecemos esta jovem curadora e artista venezuelana em Santiago, através de sua participação no Festival de Performances Ensemble of Women, do qual Síssi Fonseca, minha mulher, também participava. O convite para Santiago tinha vindo através do artista Jorge Opazo, que havíamos conhecido alguns anos antes em Berlim, durante meu doutorado-sanduíche. Em sua mensagem, Ana Alenso nos convidava para participar do *Festival de La Tierra*, em Maracaibo, na Venezuela, que era organizado por ela e que aconteceria dali a um mês. Excitados com a notícia, que logo nos faria embarcar para nova viagem, começamos a aprontar as malas e as ideias.

Ao iniciar assim meu texto, como quem escreve uma carta a um amigo, não pretendo fugir dos protocolos de uma linguagem acadêmica, mas sim afirmar algumas questões fundamentais para a poética deste trabalho. Afinal, *Carta Terrestre* fala de afetos e de relações pessoais, mas também de territórios, do distanciamento, da comunicação, de fronteiras e de suas dissoluções. Não se trata de um trabalho autobiográfico ou confessional e sim de uma reflexão a respeito dos indivíduos, suas relações e os espaços geográficos, políticos e mentais que habitam. Entretanto, não nego que é a partir de um olhar pessoal que este trabalho se estrutura e se afirma, buscando transformar em poética as percepções que recolho de minha presença no mundo.

*Carta Terrestre* surge em um contexto em que o artista está conectado com seus pares em diversas partes do globo e em que seus deslocamentos tornam-se cada vez mais frequentes. Esta nova forma de habitar o espaço, que oscila entre o local e o global, é o que inspira o processo criativo desta obra. O trabalho busca

contrapor a artificialidade da divisão política e burocrática dos territórios geográficos com a questão do rompimento de fronteiras através de ligações interpessoais.

A obra consiste de uma instalação performática construída através da utilização de terra de diferentes cores, envelopes, pastas de arquivos, sacos plásticos, caixas e outros materiais de escritório, além de uma projeção de imagens e um microfone. Proponho aqui este conceito de instalação performática, já que embora exista como instalação, sua configuração é modificada através da intervenção da performance. O trabalho possui portanto três momentos distintos em sua configuração: antes da performance, durante seu desenvolvimento e após sua realização. Embora sua fruição possa se dar em qualquer um destes momentos, é através da performance e as modificações que ela propõe na insta-

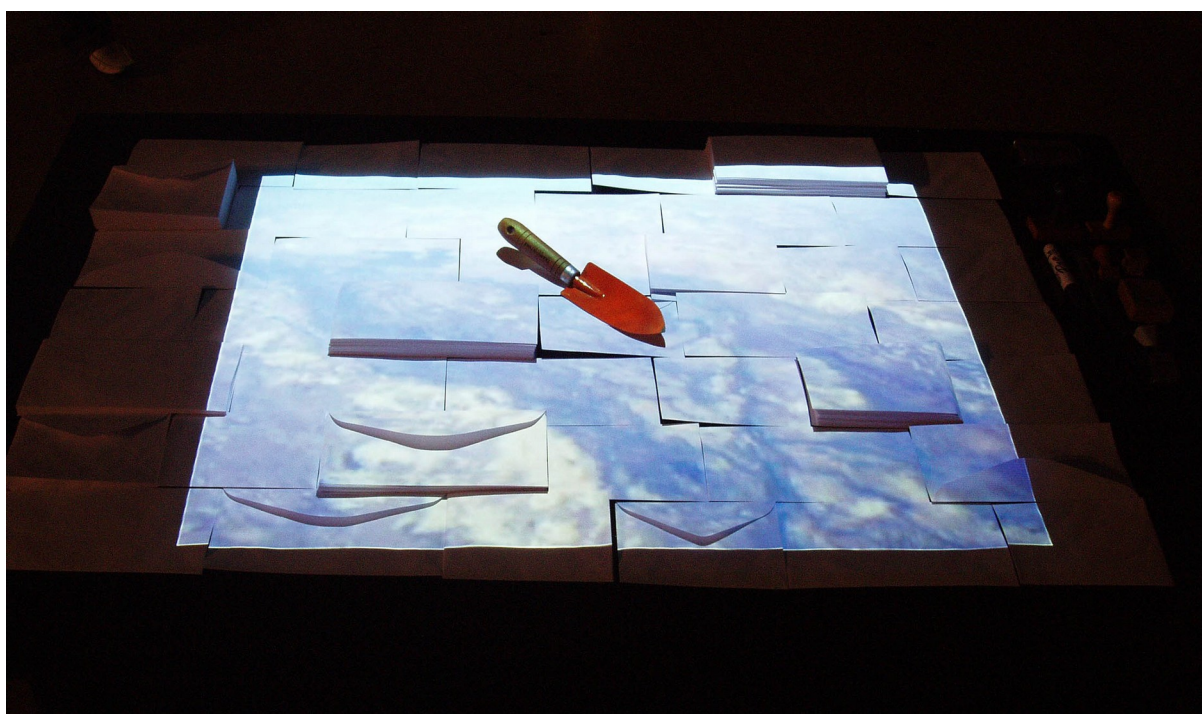


Figura 1: *Carta Terrestre*. Instalação Performática de Hugo Fortes. *Festival de La Tierra*.

lação que suas questões poéticas tornam-se mais claras. A própria ideia de transformação faz parte da poética da obra. De certa forma, esta concepção de

trabalho se aproxima do conceito de "instauração", que é geralmente mencionado quando se fala do trabalho de Tunga. O trabalho portanto se instaura em um determinado espaço e é modificado ao longo do tempo pelas ações performáticas, podendo adquirir diferentes configurações.

*Carta Terrestre* foi montada em duas situações diferentes: a primeira no *Festival de La Tierra*, no Centro Cultural Lia Bermúdez em Maracaibo, na Venezuela; e a segunda na exposição *Ritos Baldios*, no Paço das Artes, em São Paulo. Em cada uma dessas situações o trabalho tomou feições diferentes, respondendo ao entorno simbólico e à situação expositiva. No *Festival de La Tierra*, na Venezuela, as questões políticas ganharam destaque, em função do trabalho ter sido desenvolvido no contexto da ditadura chavista. Já em sua versão apresentada no Paço das Artes, o caráter afetivo das relações interpessoais e as questões ligadas à materialidade da instalação foram ressaltados.

Em sua primeira versão, na Venezuela, o trabalho consistia de uma instalação previamente montada que durante a ação ia sendo desfeita e reconstruída com outra configuração. Inicialmente a instalação apresentava-se em duas partes bastante separadas. De um lado havia uma mesa sobre a qual estavam dispostos envelopes brancos, uma pequena pá de jardim e carimbos. Sobre os envelopes era projetado um vídeo formado com uma sucessão de imagens em vista aérea de terrenos e plantações, evidenciando seu caráter geométrico e subdividido. Estas imagens haviam sido captadas em uma viagem anterior ao Chile. Atrás da mesa estavam empilhadas pastas de escritório e caixas de arquivo. Do outro lado, a cerca de um metro da mesa, e paralelamente a ela, havia no chão um retângulo do mesmo tamanho da mesa, montado com terra e areia de diferentes cores. Estes desenhos remetiam à ideia da delimitação territorial, assemelhando-se às composições geométricas das vistas aéreas dos terrenos, que eram retratados pelo vídeo projetado sobre a mesa.

Ao iniciar a performance, dirigia-me a um microfone proximo instalado e começava a ler em voz alta trechos de e-mails trocados com amigos e conhecidos de diversas partes do mundo. As mensagens eram lidas em suas línguas originais – português, inglês, espanhol, francês e alemão – e eram o resultado de minha comunicação com pessoas residentes em países como Brasil, Alemanha, França, Armênia, Japão, Filipinas, Chile, Venezuela, Estados Unidos, Irã, Argentina, Inglaterra, Grécia, entre outros. O teor das mensagens incluía tanto cartas pessoais para amigos, como textos mais profissionais, que versavam sobre exposições e eventos internacionais dos quais participei. Os e-mails selecionados para a leitura não foram produzidos especialmente para a performance, mas integravam minha correspondência cotidiana com estas pessoas. Após ler algumas mensagens, eu iniciava a movimentação da performance, dirigindo-me ao retângulo de terra colocado sobre o chão. Pouco a pouco, ia retirando a terra deste retângulo, com o auxílio de uma pá, e colocando-a dentro dos envelopes que estavam sobre a mesa. Alguns dos envelopes eram carimbados e endereçados. Os desenhos geométricos originalmente presentes no retângulo de terra eram paulatinamente desfeitos à medida que a performance

avançava, tornando-se um terreno mais orgânico e indiferenciado. Da mesma maneira, a aparente ordem inicial sobre a mesa com envelopes ia sendo transformada em uma configuração mais caótica, à medida que os envelopes preenchidos com terra iam sendo colocados sobre ela. Além dos envelopes, também foram colocadas sobre a mesa caixas de arquivo, pastas de escritório e folhas de plástico preenchidas com a terra. A ação de preencher os envelopes, caixas e pastas e colocá-los sobre a mesa era intercalada por novas leituras de outras mensagens em diferentes línguas.

A ação prosseguia por cerca de uma hora, até que toda a terra estivesse acondicionada nos envelopes, caixas e pastas e a mesa estivesse repleta. No local do antigo retângulo com terra foram também colocados envelopes e pastas, reproduzindo o contorno original do retângulo, porém apresentando uma maior integração de materiais entre a mesa e o chão. A ação de acondicionar terra em arquivos e envelopes remete aos procedimentos burocráticos e artificiais estabelecidos pelo homem na definição forçada de suas fronteiras nacionais, políticas, geográficas e sociais. A demarcação de limites atinge aqui um grau absurdo, já que isola pequenas quantidades de terra em materiais de escritório, criando micro-propriedades que não podem ser habitadas e nas quais a terra não tem utilidade nenhuma. Por outro lado, a aparente ordem racional que a delimitação de fronteiras geralmente procura impor, é aqui quebrada à medida em que os envelopes, caixas e pastas são preenchidos com terra, dando origem a uma configuração mais caótica e mais orgânica. A movimentação do performer também estabelece a comunicação entre dois planos físicos e simbólicos: o plano da mesa, representando a ordem racional humana e seus procedimentos burocráticos e sociais, e o plano do chão, simbolizando a natureza e seus recursos vitais que servem como objeto das disputas territoriais humanas.

Os confrontos entre natureza e cultura, espaço geográfico aberto e propriedade territorial, refletem-se também na configuração formal do trabalho. Inicialmente a terra de diferentes cores apresenta-se diagramada geometricamente e com a ação do performer esta matéria começa a se misturar, tornando-se informe. Embora seja contida dentro dos envelopes e pastas nos quais é acondicionada, já



não é mais possível identificá-la em suas cores ou diferenças matéricas<sup>1</sup>. A relação entre matéria e forma que surge aqui me leva a pensar sobre esta questão ao longo da história da arte. Tradicionalmente nas artes visuais, a matéria deveria ser domesticada pela forma, enformada, formalizada, alcançando assim uma possibilidade expressiva e representacional. Sob uma ótica metafísica, como nos apresenta Platão (BUCKINGHAM, 2011, p. 50-55), as formas habitariam o reino das ideias perfeitas, às quais o homem só se aproximaria através do exercício da razão, e não através do contato com a matéria. Tal pensamento sem dúvida influencia o desenvolvimento da história da escultura que valoriza inicialmente mais as formas, os contornos e os limites ao invés do material e suas propriedades. A formalização de uma matéria, além de atingir possibilidades representacionais, também proporcionaria a conservação e eternização daquela forma fixa, que deixaria de ser material oriundo do mundo natural para se inscrever como obra artística no mundo cultural.

O interesse pelo simbolismo do material em detrimento da forma, bem como pelas matérias não totalmente formalizadas ou até mesmo informes vai ganhar relevância na história da arte somente a partir da modernidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, com o surgimento de movimentos como os da arte conceitual, da arte povera, da performance, entre outros (FORTES, 2006). Materiais líquidos, pastosos, dispersos, etéreos e efêmeros começam a surgir na arte, em proposições que buscam acessar outros sentidos além da visão e às vezes envolvem o espectador em uma atitude participativa. Em meu próprio trabalho como artista, interessei-me primeiramente pela fluidez da água, para depois experimentar materiais sólidos, porém dispersíveis, como a terra, como no caso de *Carta Terrestre*. A terra, aqui, aparece de duas formas: inicialmente formalizada e organizada por cores e formas geométricas, remetendo à ideia de territórios, e posteriormente dispersa e misturada através da ação do performer.

Sobre este contraponto entre matéria informe e espaço geometrizado, podemos lembrar ainda das considerações de Michel Serres (1991) a respeito da importância da geometria na definição da propriedade. Serres nos conta que no Egito antigo, após o término das cheias do Nilo, os funcionários reais também

chamados de harpedonaptas, agrimensores ou geômetras mediam as terras que haviam sido inundadas para novamente traçar os limites dos campos a serem cultivados, de forma que a vida pudesse voltar ao normal. O estabelecimento dos limites e fronteiras tinha por objetivo evitar as contendas entre vizinhos opondo-se ao caos imposto pela natureza, e instituindo assim as noções de direito civil e de propriedade. Para Serres, o direito e a geometria nascem conjuntamente,

os dois nascem com a noção de limite, de borda e de definição, com o pensamento analítico. A definição da forma precisa implica as propriedades, para a geometria, as do quadrado ou do losango, e para o direito, o proprietário: na mesma palavra e na mesma operação, o pensamento analítico se enraíza, de onde saem dois ramos, o direito e a ciência (SERRES, Michel, 1991, p. 68).

Serres aproxima portanto as propriedades matemáticas das propriedades dos territórios, fazendo ver que a ciência não se apresenta isenta de interesses políticos e sociais. Assim, o traçado geométrico não se apresenta como pura configuração formal, mas como atitude reguladora de estabelecimento dos limites dos comportamentos sociais e fixação de fronteiras. Igualmente, geometria aqui não é pura ciência abstrata, mas símbolo das divisões sociais. Além disso, tanto as noções do direito de propriedade como da ciência agrimensora fundam-se a partir da *physis*, do mundo natural. São justamente estas noções que interessam a *Carta Terrestre*. Ao tratar de temas relativos à natureza, ao longo deste trabalho, busco compreender a paisagem e seus habitantes não apenas em sua exterioridade estética, mas como espaço contaminado pela atividade sociopolítica e pelo pensamento científico. Assim, as imagens aéreas que vemos projetadas sobre os envelopes em *Carta Terrestre*, que se refletem no arranjo geométrico de terras de diferentes cores no chão, não constituem um puro exercício formal, mas buscam revelar estas delimitações políticas do território e a artificialidade que a paisagem natural ganha ao receber a intervenção do homem.

Ao falar do surgimento da noção de propriedade, Michel Serres (1991) ecoa o pensamento de Rousseau (1753) que também atribui à instituição da propriedade como o momento fundante da sociedade civil e do consequente



surgimento da desigualdade social. "O primeiro que, tendo cercado um terreno, lembrou-se de dizer isto é meu, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil" (ROUSSEAU,. apud FORTES, 1989, p. 59). Assim, a noção de fronteira e demarcação de território apresenta-se como fundamento para a vida social, opondo-se à indiferenciação e à falta de limites existentes no mundo livre da natureza. Em linhas gerais, para Rousseau (1753) a relação entre Natureza e Cultura é vista como oposição. A instituição da propriedade e o desenvolvimento da sociedade teriam contribuído para afastar o homem de seu meio natural, corrompendo-o. Rousseau projeta um passado imaginário no qual o homem, ainda não organizado em sociedade, teria vivido em completa harmonia com a natureza, extraíndo dela o que fosse necessário. Este homem seria o "bom selvagem", ainda não contaminado pela cultura e pela civilização. Entretanto, gradativamente, o homem teve que se associar com outros homens para vencer as dificuldades da vida no espaço natural, e com isso passou a estabelecer regras de comportamento e delimitações de territórios. Se esta associação por um lado auxiliou-o a conquistar o progresso e impor-se sobre a terra, por outro lado, deu início à desigualdade social. A instituição das noções do Direito Civil teria como objetivo manter um certo equilíbrio nas tensões sociais. Rousseau elabora ainda a noção do *Contrato Social* que consistiria de "encontrar uma forma de associação que defenda e proteja a pessoa e os bens de cada associado com toda a força comum, e pela qual cada um, unindo-se a todos, só obedece contudo a si mesmo, permanecendo assim tão livre quanto antes" (ROUSSEAU apud FORTES, 1989, p. 98). Embora tal *Contrato Social* permaneça como utópico, as instituições da sociedade civil deveriam através da política buscar alcançá-lo, almejando a diminuição da desigualdade social.

Pensar a terra como este local onde se dá a definição da propriedade e discutir a artificialidade dos limites territoriais são questões que nortearam a criação de *Carta Terrestre*. O trabalho foi inicialmente pensado dentro da especificidade do *Festival de La Tierra*, para onde foi criado. O *Festival de La Tierra* foi promovido pelo governo ditatorial de Hugo Chávez, que embora se apoiasse em um ideário pretensamente socialista, também se destacou por seu caráter populista e

autoritário. Em minha estadia na Venezuela, que ocorreu logo depois do plebiscito que disse não à prorrogação do mandato de Hugo Chávez (que, no entanto permaneceu no poder mesmo assim por muitos anos), pude perceber um clima tenso no ar. Além de notar a ostensiva presença de militares no aeroporto que revistaram minhas malas, também fui advertido ao dar entrevistas para a televisão local de que ali não se poderia falar de política. Ao promover um festival sobre a terra, o governo venezuelano poderia ter como intenção velada um certo ufanismo, que destaca o território nacional como diferenciado dos demais. Ainda que não se apresentasse de maneira totalmente engajada ou assumisse claramente uma postura política, *Carta Terrestre* buscava encontrar outras maneiras de pensar a terra, procurando fazer com que o aspecto natural deste material e a teia de afetos humanos se sobrepusesse à demarcação territorial e burocrática, sem, no entanto, ocultá-la.

Por se tratar de uma performance com diversos elementos, reunindo diversas linguagens e momentos diferentes, a recepção da obra pode apresentar inúmeras possibilidades de leitura, desde níveis mais formais enquanto concepção visual e cênica, até níveis mais conceituais, a partir da significação simbólica dos materiais e procedimentos envolvidos na ação. Ao longo de seu desenvolvimento ocorreu a interação com o público, o que não havia sido previamente imaginado, porém isto trouxe um dado novo e enriquecedor ao processo. Após alguns minutos de performance, juntaram-se algumas crianças e adultos que começaram a preencher elas mesmas alguns envelopes e pastas, colaborando para o desenvolvimento da performance e transformando o trabalho em uma ação coletiva. A ideia de trabalho conjunto foi totalmente integrada à performance, já que seu objetivo principal era refletir sobre os limites e territórios, quer sejam políticos ou sociais, coletivos ou individuais, públicos ou privados, burocráticos ou pessoais. A participação do público no momento de desconstrução/reconstrução da instalação passa a simbolizar também a potência do indivíduo como construtor de uma teia de afetos que se sobrepõe às delimitações políticas e territoriais.

A leitura das mensagens em diferentes línguas durante a performance, contrapõe-se ao processo mecânico de preenchimento dos envelopes, ao mesmo tempo em que insere um dado pessoal em um processo marcadamente social e político. A língua aqui, ao invés de apresentar-se como barreira, aparece como possibilidade de comunicação entre os povos. Quando anteriormente falei sobre a oposição entre natureza e cultura, buscando destacar os aspectos naturais da terra em contraposição a sua delimitação territorial através da cultura política, não pretendi dizer que a natureza seria boa e a cultura má, mas sim procurei entender como ambas essas coisas estão intrincadas. Assim, a linguagem como elemento mediador da cultura dos homens, permite a formação de pactos entre eles, da mesma forma que também pode ser utilizada como elemento de dominação. A linguagem é também território, porém o domínio de diferentes linguagens e a intensificação da comunicação pode ampliar os espaços e visões de mundo.

Como já foi dito, os textos que leio enquanto preencho envelopes com terra durante a performance são oriundos de e-mails trocados por mim com pessoas de vários países sobre diversos assuntos. Os e-mails, que originalmente eram privados, tornam-se públicos ao serem proferidos em voz alta pelo performer buscando destacar o indivíduo e sua rede de relacionamentos sociais. Afinal, como se constrói minha experiência de mundo senão através de minha subjetividade e vivência individual? Por mais que minha vida se encaixe dentro de limites sociais, territoriais, nacionais, políticos é através de meus contatos com o mundo e com meus semelhantes que se dá minha experiência. Assim, mesmo que o público da performance não compreenda todas as línguas que são faladas ali, ele pode perceber que há um diálogo com pessoas de lugares distantes, que estão além das fronteiras do território político-geográfico.

A comunicação pela internet ampliou as possibilidades de contatos entre as pessoas, assim como alterou nossa percepção do espaço do mundo. Se anteriormente a paisagem se constituía daquilo que meu olhar abarcava e se condicionava ao território habitado, hoje em dia há uma convivência entre a experimentação do espaço local e o mergulho na globalidade virtual. É comum que

muitas vezes estejamos mais conectados com pessoas que estão do outro lado do mundo do que com nossa vizinhança. Também tornou-se muito mais comum a possibilidade de viagens internacionais, possibilitando que o indivíduo faça seu próprio recorte do mundo, desenhando assim sua própria cartografia de afetos. No caso dos artistas, estes deslocamentos espaciais tem sido cada vez mais incentivados através das residências artísticas. Assim, pensamos o mundo através de uma visão global, porém sem prescindir de uma ótica local. Para Edgar Morin "hoje cada um de nós é como o ponto singular de um holograma que, em certa medida, contém o todo planetário que o contém". (MORIN apud SANTOS, 2002, p. 314). Não vivemos mais isolados em territórios puramente geográficos, mas podemos alcançar outras partes do globo em segundos, ainda que virtualmente. Milton Santos destaca que, embora atualmente todos os lugares possam ser virtualmente mundiais, "também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais. A uma maior globalidade, corresponde uma maior individualidade". (SANTOS, 2002, p. 314). É esta individualidade em meio a globalidade que *Carta Terrestre* busca trazer à tona ao reunir em um mesmo espaço as conexões virtuais de uma rede de afetos, as imagens aéreas de territórios sobrevoados e o contato sensorial com o elemento terra. Se anteriormente o crescimento dos meios de comunicação era visto como algo que simplesmente proporcionasse uma massificação globalizada e homogeneizante, hoje sabe-se que mesmo que haja uma integração maior das localidades a um contexto mundial, a realidade de cada lugar ainda exerce papel importante na percepção do espaço. O acesso a meios de comunicação interativos, como a internet, possibilitou um aumento de possibilidades de contato entre indivíduos e locais distantes, ampliando suas visões de mundo e proporcionando uma compreensão híbrida entre o espaço físico e o espaço virtual.

Ao descrever nossas formas contemporâneas de experimentar o espaço terrestre diante da virtualidade tecnológica, o sociólogo Massimo di Felice (2009) chama este habitar de atópico. O habitar atópico não se prende a um local específico, não está circunscrito à percepção de um *genius loci* incrustado no mundo físico,

mas constitui-se a partir de uma paisagem híbrida na qual as imagens próximas e distantes, sensoriais, indiciais, representacionais, virtuais ou sintéticas tornam-se intercambiáveis.

O advento das redes digitais marca o fim do território e inevitavelmente provoca a crise do projeto e da ação política, assim como definida na sociedade analógica. Mas, ao mesmo tempo, determina outra forma de relação com o espaço e outro tipo de dinamismo dialógico, no qual o sujeito e a paisagem passam a se comunicar e a interagir criativamente por meio da mediação digital. (FELICE, M. 2009, p. 240)

As redes criam, portanto, possibilidades de expansão além dos territórios políticos e geográficos, possibilitando a criação de espaços híbridos que reúnem o virtual e o real de forma quase indistinguível. Di Felice nos conta ainda que Heidegger (1977) já havia definido a modernidade como a "época das imagens do mundo", isto é, uma época em que o mundo já seria compreendido através da imagem construída pela ciência, porém no mundo contemporâneo, a estas imagens somam-se aquelas produzidas pelos meios de comunicação. Atualmente as imagens virtuais misturam-se ao espaço físico experienciado, criando uma sensação de espaço cambiante e fluido. Telas digitais estão por todos os lados e, embora eu possa estar preso ao chão em um certo espaço determinado, as imagens que visualizo, as pessoas com que me comunico ou os pensamentos que projeto podem estar em locais distantes ou até produzidos artificialmente.

Assim, ao procurar compreender a paisagem contemporânea, seus territórios e conexões, não me bastam simples imagens representacionais, quer sejam elas virtuais ou inscritas na realidade física, mas é necessário pensar sobre essas relações e as apreensões que o sujeito faz de seu espaço no mundo. *Carta Terrestre* busca dar conta desta complexidade ao misturar em um mesmo trabalho artístico fotografias aéreas projetadas, composições com o material terra, palavras que se propagaram pelo meio digital e são proferidas sonoramente, objetos do mundo administrativo e a ação física do performer que altera as formalizações estáticas e estéticas através de uma energia transformadora. Em *Carta Terrestre* busco compreender como se insere o indivíduo neste mundo



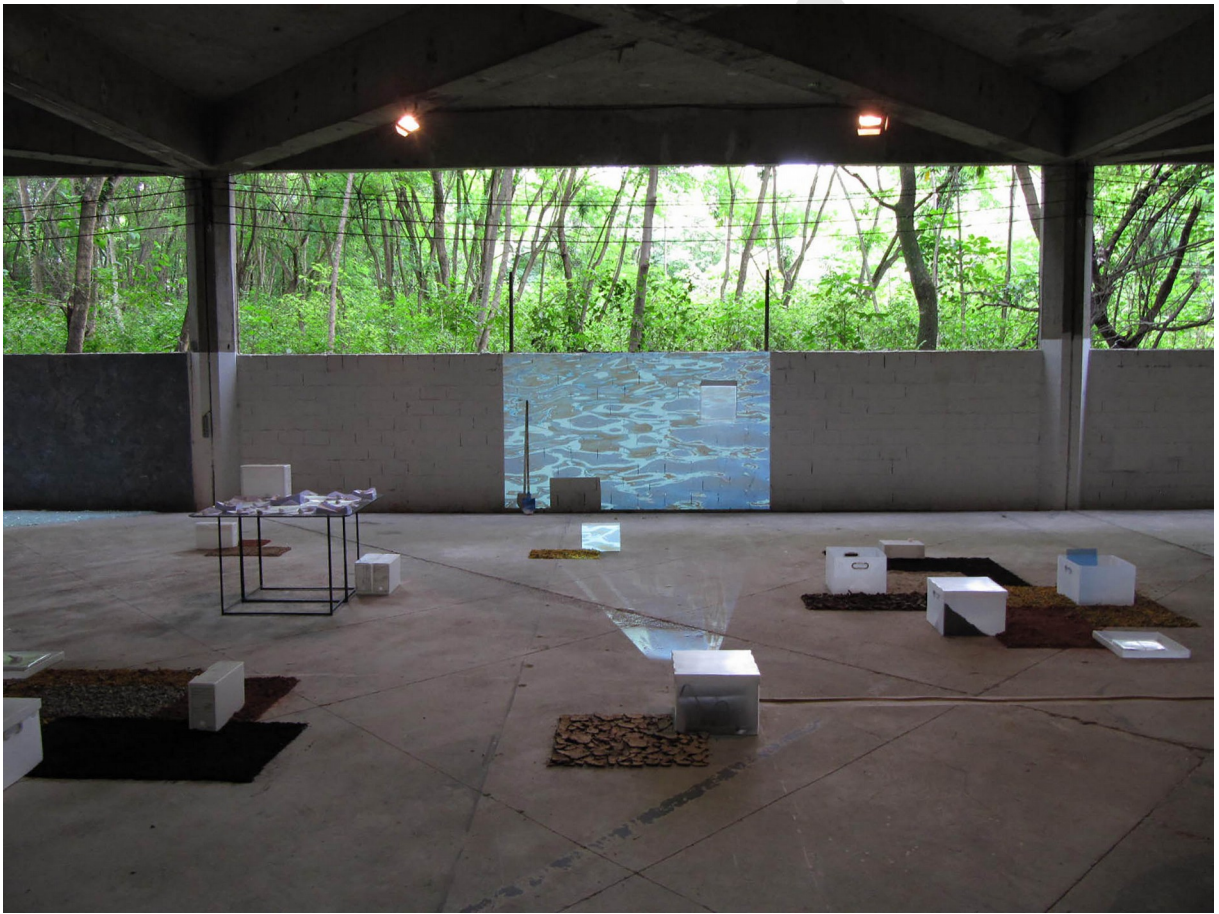


Figura 2: *Carta Terrestre*. Instalação Performática de Hugo Fortes. Exposição *Ritos Baldios*, Paço das Artes, São Paulo, 2012. Fonte: Fotografia do Autor, 2012.

complexo em que os territórios escapam aos limites político-geográficos e nossa experiência com os lugares é mediada pelas imagens da distância e pelas viagens, reais ou virtuais.

Em seu famoso livro, "Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade", Marc Augé (1992) pretende compreender a contemporaneidade através da instituição do conceito de não-lugar. Para Augé, a supermodernidade estaria marcada por três tipos excessos, a superabundância factual, a superabundância espacial e a individualização de referências. A superabundância factual se revelaria através da sobreposição de temporalidades e do excesso de informação a que estamos expostos, tornando nossa experiência no mundo atravessada por percepções de um tempo não-linear. A superabundância de



espaços refere-se à ampliação de nossa consciência dos espaços do mundo, que vão além do que nossa vista alcança, podendo englobar desde as macro-percepções do espaço terrestre através de satélites até mesmo a multiplicação dos espaços através das imagens e telas virtuais, fazendo com que o espaço do "aqui" inclua também os espaços do "lá". O que tradicionalmente definiria um lugar seria seu caráter histórico, identitário e relacional. "Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar." (AUGÉ, 1992, p.73). Os exemplos de não-lugares que Marc Augé nos oferece incluem espaços transitórios como aeroportos, hospitais, salas de espera, hotéis, supermercados, terrenos baldios, etc. Entretanto, o conceito de não-lugar não se destina a descrever um novo tipo de lugar específico, mas sim destacar a relação que temos com estes espaços que não se firmam por características identitárias ou históricas. Assim, até mesmo um lugar histórico e antropológico pode se transformar em não-lugar através da relação que temos com ele, que se dá de maneira transitória e efêmera e pela sobreposição de temporalidades ali presentes. "O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente - palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação" (AUGÉ, 1992, p. 74).

O autor destaca ainda a importância contemporânea das viagens e dos deslocamentos na construção dos não-lugares. O viajante está sempre de passagem pelo mundo, e o constitui através de uma coleção de imagens materializadas ou imaginadas, somadas a sua narração através de palavras, que nem sempre correspondem totalmente àquilo que descrevem. Imagens e palavras, além de referirem-se aos locais que descrevem, estão presentes elas mesmas nos espaços contemporâneos, mesclando-se ao mundo sensível e abrindo caminhos para a constituição de não-lugares. Assim, encontramos palavras em placas de trânsito que se referem a outros lugares, imagens em movimento em telas em aeroportos, anúncios publicitários por todos os lados misturados à paisagem vivenciada ou até mesmo as imagens e mensagens de nossos amigos e famil-

iares em nossos celulares enquanto nos deslocamos. Nossa percepção dos espaços embaralha-se, transformando os lugares em não-lugares transitórios, que só se constroem de forma fugidia através de uma percepção individualizada e solitária. Se os lugares perdem suas referências sólidas, os territórios já não podem mais ser definidos apenas através de uma decisão política, que traça desenhos geométricos no mapa e obriga os indivíduos a viver dentro das fronteiras rígidas da propriedade.

*Carta Terrestre* se nutre destas percepções para a constituição de sua poética. Nesta obra, a noção de território está em constante movimento, de forma que as percepções dos lugares sejam sempre atravessadas pelos não-lugares, pelas sensações de trânsito e de sobreposição de espaços virtuais e locais, pelo atrito entre a matéria do mundo e as imagens e textos que o refletem. A vivência entre não-lugares e o constante deslocamento é o que leva o artista a criar essa obra. Como já expus no início deste texto, o convite para a realização desta obra veio através de uma artista venezuelana que conheci no Chile. Minha ida ao Chile, por sua vez, se deu através de um contato com um artista chileno que havia conhecido quando residi na Alemanha para realizar meu doutorado. A partir desta estadia no exterior, conheci pessoas de todo o mundo e iniciei uma longa jornada de viagens constantes para diversos países. A conexão com essas pessoas prosseguiu através da internet e pude experienciar com grande propriedade este aspecto transitório e movente da contemporaneidade. Assim, é através de uma coleção de textos e imagens sobre lugares e nossas relações com eles que constituo esta instalação performática. A própria configuração formal da obra reflete a transitoriedade contemporânea, já que *Carta Terrestre* foi concebida como uma obra que pudesse viajar, para ser montada em lugares que eu ainda não conhecia, tendo que se adaptar as condições locais e os materiais ali encontrados. Assim, diferentemente de uma escultura, pintura, fotografia ou outra obra em suporte mais convencional, essa instalação performática não possui uma forma ou dimensão fixa, ou um contorno totalmente definido. Sua



Figura 3: *Carta Terrestre*. Instalação Performática de Hugo Fortes. Exposição *Ritos Baldios*, Paço das Artes, São Paulo, 2012. Fonte: Fotografia do Autor, 2012.

poética articula-se sobretudo através de uma rede de relações entre espaços, materiais e procedimentos, que embora possuam uma definição estrutural, podem sofrer alterações em seus aspectos formais.

Na segunda montagem de *Carta Terrestre*, que aconteceu no Paço das Artes, em São Paulo (2012), cinco anos depois de ter sido apresentada na Venezuela, a obra se modificou bastante, incorporando materiais e significações do entorno, relacionando-se com a arquitetura e simbologia do local onde foi exibida. Embora tenham sido mantidas as premissas básicas que constituem a obra, suas dimensões ampliaram-se consideravelmente e foram incorporados outros textos durante a performance, além de novas imagens e materiais que constituíram a instalação. O contexto e o local em que foi apresentada foi decisivo para a consti-

tuição de seus aspectos poéticos e formais. *Carta Terrestre* foi apresentada dentro do evento *Ritos Baldios*, que se instalou durante um fim-de-semana no subsolo do Paço das Artes. O evento *Ritos Baldios*, do qual fui um dos idealizadores, foi uma proposta coletiva de ocupação do subsolo do Paço das Artes com a realização de instalações efêmeras e uma ampla programação de performances que pretendia ativar este espaço da instituição.

O subsolo do Paço das Artes é um espaço que deveria ser utilizado para exposições, porém, cuja construção nunca foi totalmente finalizada, tendo ficado abandonado por muitos anos. O espaço é bastante rústico, com as colunas de sustentação em concreto, porém sem fechamento lateral de paredes ou divisões internas. O subsolo se abre para áreas gramadas e um jardim, além de espaços que contém apenas terra, assemelhando-se a um terreno baldio. Não há condições de se realizar uma exposição tradicional neste espaço, a não ser que se faça um grande investimento de montagem, já que o espaço permanece aberto ao vento e intempéries, não há segurança e alguns pequenos animais como lagartos e insetos transitam livremente pelo local. Geralmente o subsolo tem sido utilizado mais para eventos esporádicos, que não dependem de grandes estruturas de montagem e exibição museológica. O evento *Ritos Baldios*, no qual *Carta Terrestre* foi montada, surgiu a partir de uma proposição de um grupo de artistas, com o intuito de reunir em um fim-de-semana instalações e performances que dialogassem com o estado precário do espaço, refletindo sobre a ideia de terreno baldio e sobre os espaços urbanos abandonados. O projeto inicial surgiu das discussões dos artistas Lynn Carone, Hugo Fortes, Síssi Fonseca, Mauro de Souza, Julieta Machado, Fulvia Molina e João Carlos de Souza, que posteriormente convidaram outros artistas para participar. Ao final, Lynn Carone e eu assumimos a liderança e organização geral do evento.

O termo *Ritos Baldios* surgiu nas discussões do grupo a partir das referências ao evento performático *Mitos Vadios* realizado em 1978 em um estacionamento, por artistas como Ivald Granato, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Aguilar, entre outros. Pretendíamos ocupar este espaço pouco usado do Paço das Artes com trabalhos que discutissem seu abandono e sua paisagem precária. Acreditei que

remontar *Carta Terrestre* ali seria muito apropriado, já que este espaço se configurava como um não-lugar, um espaço transitório e livre para experimentações, um local que de certa maneira havia sido abandonado pelo poder político e no qual as fronteiras do território se apresentavam de forma mais fluida. Além disso, havia um interessante diálogo com a paisagem ao redor, onde havia partes do chão em terra batida, grande quantidade de árvores e uma arquitetura imponente, porém em condições precárias.

A instalação *Carta Terrestre* no Paço das Artes se expandiu bastante, ocupando uma área de cerca de 10,0 x 8,0 m. Ao invés de uma mesa e um espaço retangular com terra do mesmo tamanho, foram criados vários espaços como "ilhas" que abrigavam composições geométricas com terras de várias cores, areias, flores e caixas de arquivo, além da própria mesa. Grande parte dos materiais utilizados nestas composições foi recolhida ali mesmo no entorno do Paço das Artes, apenas alguns materiais foram trazidos de outros locais. Além das terras e areias, utilizei também flores amarelas, que se encontravam aos montes ao redor do espaço. Ao invés de projetar as imagens aéreas de terrenos sobre a mesa, que pelo baixo contraste não apresentariam boa resolução devido à alta luminosidade do local, optei por substituí-las por imagens de reflexos de água, que foram projetadas na parede do fundo do espaço. Também foi acrescentada uma grande pá, que ficava apoiada nesta parede sobre as imagens. Além disso acrescentei uma grande quantidade de caixas de arquivo, conferindo uma aparência mais arquitetônica à paisagem da instalação. A introdução das flores, das imagens de água e da paisagem local, na qual podiam se ver árvores ao fundo proporcionou um maior estímulo à percepção sensorial dos materiais naturais em contraste com a rigidez brutalista<sup>2</sup> da arquitetura abandonada e a plasticidade organizada dos materiais de escritório.

Também foram introduzidas algumas alterações na performance. Os textos que eram lidos passaram a incluir também alguns pequenos trechos poéticos de minha autoria, misturados a certidões de propriedades de terrenos, contas de consumo de alguns endereços, além dos e-mails trocados com pessoas de várias partes do mundo, que já haviam sido utilizados na Venezuela. Desta forma,



procurei introduzir aspectos mais poéticos aos textos, juntamente com outros textos burocráticos, que giravam em torno da noção de propriedade. Como dado autobiográfico, havia também o fato de que eu e minha esposa havíamos acabado de herdar um terreno de meu sogro recém-falecido e estávamos às voltas com os procedimentos de inventário e transferência de propriedade. Assim, o contraste entre a busca por uma vida mais orgânica e próxima ao natural e o enfrentamento dos limites burocráticos da propriedade apresentava-se a partir de nossa própria vivência.

Ao invés da participação do público que ocorreu na Venezuela, a versão de *Carta Terrestre* do Paço das Artes apresentou uma performance mais solene e solitária, e o público fez silêncio para apreciá-la. Porém, houve uma participação não prevista, desta vez por parte de não-humanos: formigas que habitavam aquele espaço começaram a carregar as flores amarelas da exposição, fazendo longos rastros e contribuindo para a dissolução das fronteiras dos territórios. Tal participação fez-me pensar novamente no embate que temos entre o mundo da cultura e o da natureza e que embora o homem busque traçar seus territórios e se diferenciar dos animais, nossa vida se desenrola no mesmo espaço que habitam esses seres. As questões entre as relações entre homens e animais foram também investigadas por mim em outros trabalhos, que apresentarei mais adiante.

*Carta Terrestre* é, portanto, uma instalação performática aberta, que se estrutura a partir de um roteiro pré-estabelecido, que porém pode sofrer alterações de acordo com a situação. Este roteiro estabelece os principais materiais, configurações formais gerais e as ações norteadoras da performance, porém não se trata de um mapa rígido a ser seguido à risca. Poderíamos falar de um mapa mais fluido, que não apresenta delimitações de territórios definitivos, mas apenas indica caminhos e se refaz em conjunto com a experiência vivenciada no lugar em que ocorre. Podemos tomar a metáfora dos mapas, não apenas para falar de territórios, mas para a própria estrutura da performance.



Vilém Flusser já nos advertiu que ao compreender o território através de mapas, nossa tendência é inverter a relação entre a natureza e sua representação, buscando no espaço do mundo suas cor-respondências para validar os mapas, esquecendo-nos de que o mapa é que é a representação da natureza, e não o contrário. (FLUSSER, 2011, p.31). Assim como os mapas, as imagens de um determinado local ou os textos que o descrevem podem ser tomados como o local em si, embora nunca correspondam totalmente àquilo que representam. A produção cultural e imagética a respeito da paisagem, ainda que encontre um lastro no mundo natural, se distancia dele, ao mesmo tempo que o recria. O território em *Carta Terrestre*, embora se insira no campo da cultura enquanto trabalho artístico, se apresenta em muitas representações sobrepostas, quer sejam elas imagens físicas, virtuais ou textuais, mas deve ser também vivenciado através do contato físico com a terra e a ação transformadora da performance. O mapa, ou seja, a imagem abstraída da natureza, reaparece simbolicamente em *Carta Terrestre* através das imagens de territórios, porém ao invés de servir como pura abstração cultural, deve ser misturado à terra mundana, voltando a tornar-se matéria. Os limites, quer sejam do pensamento abstrato, científico, político ou das convenções estéticas, buscam ser dissolvidos e transpassados. O chão da natureza passa a ocupar o alto da mesa burocrática da cultura humana; envelopes, caixas e arquivos voltam a ser matéria e a terra se espalha por todos os lados entre a forma e o informe. Os limites da ação artística não se traçam claramente, apenas buscam um terreno fértil onde possam prosperar.

A carta de *Carta Terrestre* é ao mesmo tempo aquela que descreve o território, cartografando-o, mas também aquela que rompe seus limites, estabelecendo pontos de contato entre locais e sujeitos distantes. Carta que não é mais carta, mas sim mensagem digital, que chega em tempo instantâneo e sincrônico, sobrepondo temporalidades e proporcionando simultaneidades assimétricas. A cartografia de que falo aqui é, portanto, uma cartografia de afetos, entrelaçada à percepção dos territórios geográficos e humanos, e, devolvendo ao mundo um bloco de sensações artísticas.

Ao buscar compreender o homem contemporâneo e suas preocupações com o outro e suas apreensões das sensações, Suely Rolnik nos oferece a imagem do cartógrafo sentimental. Para a autora, "paisagens psicossociais são cartografáveis" e a cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos". (ROLNIK, 1989, p. 1). O cartógrafo, embora possua certos procedimentos, modifica-os de acordo com seu embate com o mundo, recriando-o e recriando-se. O artista, assim, produz sua arte para inventar cartografias e desta forma:

ele se utiliza de um "composto híbrido", feito do seu olho, é claro, mas também, e simultaneamente, de seu corpo vibrátil, pois o que quer é aprender o movimento que surge da tensão fecunda entre fluxo e representação: fluxo de intensidades escapando do plano de organização de territórios, desorientando suas cartografias, desestabilizando suas representações e, por sua vez, representações estacando o fluxo, canalizando as intensidades, dando-lhes sentido. (ROLNIK, 1989, p.3 )

Emaranhando suas teias de afeto, o artista transpõe territórios e atravessa fronteiras metafóricas e reais. Seu trabalho artístico age como conector entre indivíduos e paisagens, tornando-se um lugar da troca de vivências e sensibilidades. O global que me atravessa manifesta-se no local que habita em mim.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade, tradução de Maria Lúcia Pereira - Campinas, SP : Papirus, 1992.

BUCKINGHAM, Will et. al. O Livro da Filosofia. São Paulo: Globo, 2011.

DI FELICE, Massimo. Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Anablume, 2009.

FORTES, Hugo Fernando Salinas, Junior. Poéticas Líquidas. A água na arte contemporânea. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP. 2006.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. Rousseau: o bom selvagem. São Paulo: FTD, 1989.

FORTES, Luiz Roberto Salinas. O Iluminismo e os reis filósofos. São Paulo: Brasiliense, 1981.

FLUSSER, Vilém. Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011.

ROLNIK, Suely. CARTOGRAFIA ou de como pensar com o corpo vibrátil. In: Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2006.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

SERRES, Michel. O contrato natural. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Artigo submetido em 21 de Janeiro de 2017  
Aceito para publicação em 15 de Fevereiro de 2017-03-09

## NOTAS

---

1 Matéria: a palavra matéria é aqui utilizada no sentido da variedade e da qualidade da matéria em questão. O uso da palavra matéria, ainda que não dicionarizado, é bastante usual no jargão das artes visuais.

2 Arquitetura Brutalista ou Brutalismo é um estilo arquitetônico moderno que se manifesta a partir de meados do século XX e tem como característica principal o uso do concreto aparente. Fonte: FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo. A última trincheira do movimento moderno. *Arquitextos*, São Paulo, ano 01, n. 007.09, Vitruvius, dez. 2000 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>>.