

CARTÓGRAFOS E INVENTARIANTES: listas como pesquisa em artes cênicas

*CARTOGRAPHERS AND EXECUTORS:
lists as research in performing arts*

*CARTÓGRAFOS Y EJECUTORES:
listas como la investigación en las artes escénicas*

Vinícius Demarchi Silva Terra
Marina Souza Lobo Guzzo

Vinícius Demarchi Silva Terra

Graduado em Educação Física, com mestrado e doutorado em Educação pela Unicamp. Atualmente é professor adjunto da Unifesp, campus Baixada Santista, no curso de Educação Física. Atuou como assistente técnico da Gerência de Estudos e Desenvolvimento do Sesc SP e membro pesquisador do CORPO – Grupo de Pesquisas Corpo e Educação (FEF/Unicamp).

Marina Souza Lobo Guzzo

Graduada em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas e em Educação Física pela Unicamp, com mestrado e doutorado em Psicologia Social pela PUC-SP. Atualmente é professora da Unifesp, Campus Baixada Santista. É coordenadora do N(i)D – Núcleo Indisciplinar de Dança e pesquisadora do Laboratório Corpo e Arte.



Resumo

Chama atenção o número de trabalhos recentes na cena contemporânea que apresentam em seu processo de criação o uso de listas, inventários e mapeamentos limitados por números, aqui compreendidos como listas cartográficas. Provocados pela radicalidade e qualidade dessas obras, partimos deles para ensaiar sobre a necessidade dessas cartografias listadas na cultura contemporânea.

Palavras-chave: arte contemporânea, cartografia, método, pesquisa em arte.

Abstract

It is noteworthy the number of recent works on the contemporary scene that present in their creation process the use of lists, inventories and mappings limited by numbers, here understood as cartographic lists. Impressed by their radicality and quality, we use those works to think about the recent need of these listed cartography in contemporary culture.

Keywords: contemporary art, cartography, method, research in art.

Resumen

Nos llama la atención el número de estudios recientes en la escena contemporánea que presentan en su proceso de creación listas, inventarios y mapeos limitados por números, entendidos en este artículo como mapeos cartográficos. Motivados por su radicalidad y calidad, nos basamos en ellos para ensayar su necesidad en la cultura contemporánea.

Palabras clave: arte contemporáneo, cartografía, método, investigación en el arte.

Gestos, hot, casas, lugares

Chama atenção o número de trabalhos recentes na cena contemporânea que apresentam em seu processo de criação o uso de listas, inventários e mapeamentos limitados por números, aqui compreendidos como listas cartográficas. Tocados por sua qualidade, provocados pela radicalidade de suas finas misturas e crenes de que tal profusão e simultaneidade indiciam uma

tendência artística, partimos deles para este artigo. Entre os trabalhos estão: 100 gestos, da Cia. Dani Lima (RJ); Hot100, de Cristian Duarte (SP); 1000 casas, do Núcleo do Dirceu (PI); e 100 lugares para dançar, de Marina Guzzo e Vinícius Terra (SP). Sendo assim, não pretendemos escrever sobre os trabalhos, mas a partir deles, seguindo pistas históricas para melhor compreender esse peculiar movimento da cultura.

Sobre os trabalhos, cabe apenas destacar alguns pontos comuns, que nos ajudam a posicioná-los política e esteticamente: estão em produção atualmente no Brasil, apresentam os processos de formação dos artistas como parte da obra, declaram seus referenciais acadêmicos, fazem pesquisa de múltiplas linguagens, utilizam-se da internet como plataforma de trabalho e têm foco no corpo, na dança e/ou na cidade. É interessante ressaltar que cada um acontece de maneira diferente, parte de um lugar diferente e apresenta seus “resultados” em mídias diferentes.

Provocados pela pergunta do pensador colombiano Jesús Martín-Barbero (2003) – “Mas quem disse que a cartografia só pode representar fronteira e não construir imagens das relações e dos entrelaçamentos, dos caminhos em fuga e dos labirintos?” (p. 12) – e pela “vertigem das listas” do italiano Umberto Eco, para quem só uma sociedade em crise tem necessidade de fazer listas (ECO, 2010), nos propusemos pensar sobre os métodos de criação movidos pela seguinte pergunta: as listas contemporâneas indicam uma crise da representação artística? Sem a intenção de explicar seus porquês ou a pretensão tola de desvendar cada trabalho, seguimos uma aproximação mais sutil, caminhando na trilha histórica para encontrarmos outros momentos históricos cujos “caminhos em fuga” e “labirintos” foram postos à baila frente a uma crise, apontando, talvez, novas fronteiras e horizontes possíveis de investigação.

Neste breve percurso histórico, escolhemos destacar o papel central dos mapas, das derivas e das listas na invenção de métodos e jogos para pensar o corpo dos situacionistas nos anos 1970, que igualmente provocou e influenciou a produção artística e científica. Também destacamos as listas de Umberto Eco, referência comum para os trabalhos artísticos escolhidos neste artigo e para o método de organização que ele propõe para pensar uma sociedade em crise. Percebemos que os limites entre criar e cartografar, listar e se inspirar, organizar e conhecer foram/são tênues e caminharam/caminham juntos.

Antes do salto, segue uma breve descrição do nosso ponto de partida, as listas cartográficas, da forma como seus próprios autores se apresentam nos respectivos *sites*, seguindo o modo simples (e nem por isso fácil) de se trabalhar com as listas:

1) 100 Gestos – Cia. Dani Lima (<http://100gestos.blogspot.com/>). O projeto tem como mote inicial a ideia de inventariar e mapear o imaginário corporal que construiu o século xx. No *blog*, além de informações sobre o projeto, a companhia e as atividades compartilhadas, há um banco de imagens, fruto de pesquisa do grupo, que apresenta uma série pensada a partir da linha do tempo, com imagens de dança, arte, corpo e história do conhecimento. É importante ressaltar que a companhia realizou em 2009 o espetáculo *Pequeno inventario de lugares comuns*, que já trabalhava com a ideia de “organização” de objetos, cores e danças.

2) Hot100 – Cristian Duarte (<http://www.lote24hs.net/hot100/info.html>). Tendo como ponto de partida a obra *The hot one hundred*, do artista britânico Peter Davies, o espetáculo propõe uma troca entre lista e forma, orientado pelos estudos de Umberto Eco em *A vertigem das listas*, que reflete sobre como a ideia de catálogos, listas, enumerações e inventários mudou ao longo dos séculos e como isso foi expresso na literatura e nas artes visuais. A lista proposta nesta peça não garante lugar fixo. Tomando como assunto e material coreográfico *100 trechos-obras de 100 coreógrafos*, o trabalho encara a criação e a performance como um dispositivo para se pensar em forma, criação, produção, autoria, excesso, contexto e resolução.

3) 1000 casas – Núcleo do Dirceu (<http://1000casas.nucleododirceu.com.br/>). O projeto consiste em uma pesquisa e um processo de criação, que acontecem concomitantemente, na região do Grande Dirceu, periferia da cidade de Teresina, Piauí. Entre 2011 e 2012, o núcleo propôs-se uma visita a 1.000 casas em diferentes localidades da região. As ações apresentadas/desenvolvidas em cada casa são pretextos para um diálogo entre os artistas e a comunidade sobre a função do espetáculo e o lugar do espectador, levando em consideração os desejos, as expectativas e o entendimento particular da necessidade e da fruição de arte no cotidiano dessas pessoas. A ação performática que acontece em cada moradia não está apoiada em um assunto – transformado em tema ou ponto de partida para a obra. Artista e espectador são cocriadores no evento, responsáveis

pelo que está sendo gerado, e colaboradores em um fazer que foge ao controle da convenção, da regra artística que normalmente separa um do outro.

4) 100 lugares para dançar – Marina Guzzo e Vinícius Terra (<http://100lugaresparadancar.org/>). Trata-se de uma cartografia da dança na cidade de Santos/SP composta por 100 minivídeos disponíveis no *site* e em instalações que transformam a arquitetura e os espaços do prédio (como do Sesc Santos, para onde foi originalmente criado) em palcos inusitados.

Mapas, derivas, listas

Durante os anos 1970, “o tema dos mapas como meios de comunicação e como linguagem gráfica já tinha crescente espaço” no campo científico, o que levou, da década de 1980, a um “questionamento do conceito e do estatuto de objetividade dos mapas” (GOMES, 2004, p. 69). Assim, o mapa volta a ter um papel de mediador entre a realidade e a imaginação do possível, conforme Tiberghien (2007). Em sintonia com esse entendimento dos mapas como suporte e linguagem, alguns artistas contemporâneos aproximaram-se da cartografia tentando criar novas formas de medir e racionalizar o mundo, trazendo a potência sintética da arte para a cena.

Segundo Costa (2011), foi somente nos anos 1960 e 1970 que a produção artística voltou novamente sua atenção à cartografia, tratando esteticamente de ícones, mapas, bandeiras e símbolos vinculados à geopolítica. Um dos precursores dessa apropriação estética dos mapas foi o artista Jasper Johns, que em *Map* (1961) recriou o mapa geopolítico dos Estados Unidos e produziu uma pintura enérgica que desorienta o olhar perscrutório e analítico daquele que observa sua imagem cartográfica. Apesar de preservar as proporções e escalas dos estados, Johns reinscreve a posição do espectador diante de seu *Map*: ao invés de procurar fronteiras, divisas ou orientações, somos tomados pela volúpia da pintura e simplesmente convidados a vê-lo, senti-lo, fruir das cores e de seu movimento de maneira mais subjetiva, reposicionando o mapa entre o objeto familiar e um traço imaginário. Em 1967, Johns passou a ser consultor artístico e cenógrafo de Merce Cunningham, a partir de *Walkaround time* (1968), que mostra as primeiras afinidades de ideias entre a dança contemporânea e esses novos olhares para a cartografia.

No período, em que ocorriam a revolução cultural e a crise da arte contemporânea, houve uma radicalização das ideias de mapeamento e de suporte artístico. Como os limites entre a arte e a vida tornaram-se cada vez mais porosos, coube ao artista a prontidão para agir no mundo e forjar novas fronteiras entre as pessoas por meio da sua ação. Para os situacionistas¹, a prática e as intervenções na cidade tinham como alvo a crítica da vida cotidiana e, por isso, a arquitetura e o urbanismo fizeram parte de sua plataforma de ação:

Sabe-se que no princípio os situacionistas pretendiam, no mínimo, construir cidades, o ambiente apropriado para o despertar ilimitado de novas paixões. Porém, como isso evidentemente não era tão fácil, nos vimos forçados a fazer muito mais. (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 18)

Essa forma de cartografar estava embasada nos conceitos de *psicogeografia*, de *deriva* e, sobretudo, de *situações*, que se estruturavam a partir de perambulações “insubmissas” e regras provocativas (e bem humoradas) de desorientação, cujo objetivo era trazer à tona a paixão e as emoções relacionadas à cidade. Em suma, o jogo era seu método de intervenção. Em sua crítica da geografia urbana, Debord sugere a construção de mapas das influências da natureza, do clima e do relevo sobre os afetos – os mapas psicogeográficos, cujo próprio nome conservava uma incerteza bastante agradável, segundo seu autor. Como exemplo dos jogos psicogeográficos, Debord propunha regras para a ocupação de uma rua, sugerindo a construção de uma festa; ou ainda narrava jogos elementares que ensinavam a técnica de andar sem rumo – a deriva²:

Há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Harz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente

1. Conforme JACQUES (2003), a “Internacional Situacionista (IS) – grupo de artistas, pensadores e ativistas – lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não participação, a alienação e a passividade da sociedade. O principal antídoto contra o espetáculo seria o seu oposto: a participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura. O interesse dos situacionistas pelas questões urbanas foi uma consequência da importância dada por estes ao meio urbano como terreno de ação, de produção de novas formas de intervenção e de luta contra a monotonia, ou ausência de paixão, da vida cotidiana moderna” (p. 13).
2. Compreendemos o conceito de deriva como uma recriação politizada de uma ideia que se origina na poética *flânerie* de Baudelaire e da alegoria do *flâneur* de Walter Benjamin (1994).

todas as indicações. Esta espécie de jogo é um mero começo diante do que será a construção integral da arquitetura e do urbanismo, construção cujo poder será um dia conferido a todos. (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 42)

A subversão dos mapas proposta pelos situacionistas ecoa nas reflexões sobre os mecanismos de controle atribuído aos mapas por Martín-Barbero:

[...] quando a estabilidade do terreno dos referentes e das medidas é esburacada pelo *fluxo* da vida urbana, pela *fluidez* da experiência cosmopolita, os mapas nos impediriam de fazer nosso próprio caminho ao andar, de aventurar-nos a explorar e traçar novos itinerários, evitando o risco de perder-nos, sem o qual não há possibilidade de descobrir(-nos). (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 11-12)

Debord (2003) frisa o caráter extracotidiano exigido daquele que se propõe derivar, ou ainda construir novas cartografias, que reverberam princípios técnicos de improvisação e *site-specific* presentes na performance e na dança contemporânea:

Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. (DEBORD *apud* JACQUES, 2003, p. 87).

Os situacionistas marcaram de maneira definitiva as novas relações do corpo com a cidade, sugerindo novas formas de pensar a cartografia a partir de jogos e ações efêmeras. Este movimento, apesar de teoricamente ter acabado no início dos anos 1970 com a dissolução do grupo, fundou não apenas matrizes teóricas, mas novos modelos de ação que tencionaram as fronteiras entre arte, política e cartografia.

Apesar de aparentemente encapsuladas pelo tempo, tais formas disruptivas de ação fermentaram no subsolo e ganharam potência e novas roupagens a partir dos anos 1990, com a consolidação de novos rizomas³ e usos da internet. Na virada do século xx para o XXI, os processos urbanísticos

3. Para uma discussão pormenorizada do conceito de rizoma, ver DELEUZE; GUATTARI, 1997.

passaram a ser pensados e estudados como fluxos e a relação com o espaço físico começa a ser desmaterializada pelas redes de informação, que (re) criam territórios a partir da produção de subjetividades, como é o caso das redes sociais. A própria ideia de espaço passa a ser ressignificada e entendida como lugar – e também como não lugar, conforme a antropologia da supermodernidade (AUGÉ, 1994). Tal experiência contemporânea provoca no campo da arte (e também da ciência) outros desejos de cartografar, baseados nessa nova configuração urbana e social.

A emergência de um ambiente virtual foi o maior impacto tecnológico para as artes do cartografar. Em sua própria origem, o virtual guarda o complexo sentido de potência e devir, da mesma forma que sugere mutação e inacabamento, ou seja, um campo aberto de atualizações (LÉVY, 1996), fortemente vinculado ao presente. A emergência do virtual (e da internet) não foi o simples surgimento de um novo suporte com possibilidades artísticas, mas uma nova camada tectônica da cultura, paradoxalmente espessa e cheia de brechas. Se a arte contemporânea já questionava a materialidade da obra, bem como sua institucionalização, com a internet tal impulso ganhou novas alavancas: as possibilidades de circulação, mobilidade, convergência, conectividade, mixagem, simultaneidade, recombinação, compartilhamento e colaborações fertilizaram a produção criativa, da mesma forma que criaram novos poderes, fronteiras e corporações, fomentando os complexos debates sobre autoria, democracia e segurança.

Se antes da internet os situacionistas provocaram novas formas de produção cartográfica, fazendo uma apologia da vida pública, das derivas e paixões, na sociedade contemporânea o ambiente da internet se imiscui nesses conceitos, trazendo com ele o temperamento privado e íntimo da vida. O ambiente virtual ressignifica não só o espaço público, mas sobretudo o privado, uma vez que este passa a ser compartilhado em busca de vínculos e medido por índices sociométricos de status. Ao mesmo tempo que as relações se liquefazem (BAUMAN, 2001), também perde sua dureza a racionalidade conceitual e abstrata. No labirinto da internet, a banalização e o esmorecimento dos conceitos parecem dar lugar às afinidades eletivas, às comunidades de interesse, à praticidade das listas, mais circunstanciais e bem menos pretensiosas, eternas e absolutas que as categorias, classificações e estilos modernamente construídos para dar sentido e ordem à vida.

Umberto Eco (2010) recoloca os limites tênues entre o prosaico e o poético presente na leitura das listas, assim como nos lembra sobre os jogos de deriva que Debord propunha com as diferentes possibilidades de contemplar os mapas:

[...] a gula por listas nos leva muitas vezes a ler também as listas práticas como se fossem listas poéticas – e, de fato, aquilo que distingue uma lista poética de uma prática é, na verdade, muitas vezes apenas a intenção com que a contemplamos. (ECO, 2010, p. 371)

A leveza e a amplitude das listas contrastam com sua construção numérica, vertical e hierarquizada. As listas são cheias de regras, seriação e hierarquia, mas quando migram para a internet passam a ser datadas e insubmissas. De fato, uma das principais características das listas é seu apelo ao presente. Basta pensarmos nos termos “lista classificada”, “lista de discussão” ou “lista de espera” para entendermos o porquê de sua prontidão e efemeridade: são irrefutáveis e, por isso, distanciam-se dos conceitos e da ciência. Esse movimento de pulsação irresoluto faz parte da arte de listar e, segundo Eco, se nada muda nas listas, é porque paramos de interagir e, em última instância, de viver.

Para o pensador italiano, as listas precisam ser pensadas como a própria origem da cultura, pois estão vinculadas a nossa capacidade de nomear, ou seja, dar ordem ao caos, dar finitude ao infinito, compreender o incompreensível. A intensidade das listas marca grandes períodos de revolução cultural justamente pela insuficiência e/ou crise da linguagem, que já não consegue mais exprimir a experiência vivida. Numa época em que a vida está na superfície e “o mais profundo é a pele” (VALÉRY *apud* DELEUZE, 1992, p. 109), criam-se as listas, linguagem das coisas, do *prêt-à-porter*:

A seu modo, as listas práticas representam uma forma, pois conferem unidade a um conjunto de objetos que, por mais desconformes que sejam entre si, obedecem a uma pressão contextual, ou seja, são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de um determinado projeto... Uma lista prática nunca é incongruente, desde que se identifique o critério de inclusão que a regula. (ECO, 2010, p. 116)

As listas situam-se como pontos de fuga no labirinto das redes, ou, por oposição, como pontos de investida de seu autor frente à dissolução/resolução das identidades do virtual. A necessidade contemporânea das listas, seja para o membro de uma rede social ou para um artista em processo de criação, é movida por um mesmo desejo: o desejo da infinitude, de infinitos recomeços e conclusões que elas nos permitem. Para Eco (2010), gostamos de todas as coisas que acreditamos não ter limites pelo simples fato de nos permitirem fugir da ideia de morte.

Nas listas cartográficas produzidas na arte contemporânea vimos números organizando séries hipertextuais e composições abstratas, apoiando-se em Algarismos quiçá casuais, mas que simbolicamente trazem a ideia do homem (1), da eternidade (0) ou do infinito (00 ou ∞) juntos. É como espectadores movidos por estas imagens e ideias que encerramos este artigo, convidando o leitor a experimentar os 100 gestos vertiginando a dança, as hot100 memórias vertiginando a cena, as 1.000 casas vertiginando os artistas, os 100 lugares vertiginando a paisagem. Diferentes das cartografias modernas, estas novas tencionam os perímetros do corpo com aqueles das memórias e da cidade, borrando um pouco os limites do que outrora foi objetivado como corpo.

Referências bibliográficas

- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Paz e Terra, 1994.
- COSTA, L. C. A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP, 20., 2011, Rio de Janeiro. **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: ANAP, 2011. CD-ROM.
- DEBORD, G.-E. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In: JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 39-42.
- _____. Teoria da deriva. In: JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 87-91.
- _____. De l'Architecture sauvage. In: JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 18.

- DELEUZE, GILLES. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- ECO, U. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GOMES, M. C. A. Velhos mapas, novas leituras: revisitando a história da cartografia. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 16, p. 67-79, 2004.
- JACQUES, P. B. (Org.). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LÉVY, P. **O que é o virtual?**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.
- TIBERGHYEN, G. **Finis terrae**: imaginaires et imaginations cartographiques. Paris: Bayard, 2007.

Recebido em 15/02/2015

Aprovado em 08/04/2015

Publicado em 30/06/2015