

Idealização, produção, coordenação artística e de mapeamentos - Felucia Tezelli  
 Mapeamento do território - Felucia Tezelli, Gabriela Leiras  
 Artista/ativista - Felucia Tezelli e Gabriela Leiras  
 Artistas/ativistas - Cacá Fonseca, Cintia Ribas, Coletivo Multiplicação, Elenize Duzeniski, Felucia Tezelli, Gabriela Leiras, Goto, Goura Natal, Grupo ContraFilié, Ines Linke, Iracema Bernardes, Janete Anderman, Janice Martins Appel, Juan Parada, Pedro Britto, Rodrigo Soares, Teresa Siewczak  
 Ministrantes de oficinas - Ademair Brasiliero (Magro) e Iracema Bernardes  
 Vídeo - Felucia Tezelli  
 Registros fotográficos - Amanda Barrai, Felucia Tezelli e Goto  
 Assessoria de imprensa - Fernando de Proença

**Jardinagem e áreas verdes em Curitiba, um mapeamento do território considerando a perspectiva da experiência artística (Parte 1. Goto, 23/03/2015)**

**1. Panorama geral**  
**1.1. Sobre o mapeamento**

No âmbito do projeto Jardimagem: territorialidade, temporalidade, ato político o mapeamento aqui proposto, em fase inicial, apresenta conjunturas históricas, características da geografia urbana, contextos sociais, hábitos coletivos e ações singulares relacionados às práticas de jardinagem existentes em Curitiba; faz uma breve contextualização sobre arte associada ao uso de elementos vegetais; e, complementarmente, apresenta potenciais locais na cidade para inserção de propostas artísticas e outras experiências associadas à jardinagem. Como todo mapeamento, é uma interpretação do território. Aqui, a indicação de espaços, pessoas e acontecimentos se faz na identificação de padrões/gens de lugares e de costumes, como relatos de ocorrências em campo ampliado.

Este mapeamento é e será atravessado também pelas linguagens ou métodos de cada artista ou participante do projeto, cada qual com uma trajetória singular associada à questão da jardinagem e territorialidade, sendo que o diálogo desses backgrounds pessoais com a complexidade territorial específica da cidade gera também uma situação experimental singular. Nesse contexto, o trabalho de mapeamento é também uma mediação ou interlocução prévia com os artistas convidados de outras cidades que tenham pouca ou nenhuma vivência territorial relacionada a Curitiba, e para quem é oportunizado uma estada na cidade de 3 a 5 dias para a realização de seu trabalho. Esse diálogo visa apresentar informações antecipadas sobre a territorialidade específica que possam ser convergentes aos interesses e à linguagem do interlocutor, como numa "cartografia sob demanda", um "mapeamento dialógico prévio" ou uma "pré-visualização territorial personalizada": o que do território se deseja como situação relacional para o campo de interesse de linguagem do artista? Quais filtros de critério usar? Interlocução essa que pode ocorrer também no sentido inverso, numa proposta artística emergindo das informações do mapeamento ou do contato direto com o território.

O mapeamento, aqui, pois, para além dos dados objetivos da geografia física e das informações contextuais consolidadas de interpretação do território, está sujeito também ao atravessamento dessas subjetividades, afetividades, psiquismos, imaginários, memórias, vivências e coletivismos das população, jardineiros e artistas conectados pelo projeto. E a expectativa em relação às linguagens artísticas é que haja interlocução com a singularidade territorial da cidade, suas urbanidades e microterritorialidades, visando alguma ação direta sobre o território urbano, fazendo uso de elementos vegetais, práticas de jardinagem ou estabelecendo outras conexões de significado associadas ao contexto das áreas verdes na cidade.

**1.2. Sobre arte e jardinagem**

Na etimologia da palavra jardim, a ideia de algo fechado, ou terreno cercado para cultivo. Na acepção tradicional, o jardim é compreendido como um paisagismo complementar à arquitetura ou como proposta de integração ambiental de uma obra urbanística, podendo estar associado a distintos estilos ou funções, como o persa, zen, desértico, tropical, inglês, francês, modernista, botânico, etc. Complementarmente ele pode ser percebido a partir de diferentes usos: um jardim para contemplação; para retro intelectual ou espiritual; para estímulo sensorial; para relaxar ou re-energizar o corpo; para cultivo de ervas medicinais, flores, hortaliças e árvores frutíferas; para compor uma extensão ambiental da residência; para criar área de lazer no espaço urbano. Em algumas culturas orientais o jardim tradicional é compreendido como arte ligado ao ambiente.

Muitos desses jardins exibem esculturas como complemento paisagístico. Outros são planejados como ambiente artístico num sentido mais amplo, como o Parque dos Monstros, projetado por Pirro Ligorio

(Lazio, Itália); o Parque Güell, de Antoni Gaudi (Barcelona, Espanha); o jardim de esculturas cerâmicas de Francisco Brennand na Oficina Brennand (Recife-PE). O espaço aberto foi também incorporado ao circuito de arte como local especial para exibição de esculturas e, posteriormente, como local para intervenções artísticas de caráter ambiental: Parque de las Esculturas (Santiago, Chile), Jardim de Esculturas no Parque Ibirapuera (São Paulo-SP), Inhotim (Bumadinho-MG), Museu do Açude (Rio de Janeiro-RJ), Parco Arte Vivente (Turim, Italia), Yorkshire Sculpture Park (West Bretton, Reino Unido), Fields Sculpture Park (Ghent, EUA), Gibbs Farm Sculpture Park (Makarau, Nova Zelândia).

O fascínio de artistas por jardins, plantas, flores, formas e cores da natureza já inspirou muitas obras consagradas na história da arte, como as exuberantes pinturas de girassóis e outras flores de Van Gogh, as ninfeias de Monet, os elementos ornamentais de arquitetura e artes decorativas do Art nouveau. Antes, o imaginário fantástico do Jardim das Delícias, de Hieronymus Bosch. Na década de 1960, a arte experimental ampliou e diversificou os campos de linguagem e a relação da arte com a natureza adquiriu perspectivas mais difusas e conceituais de acontecimento, principalmente com a land art. Mais tarde a própria vegetação foi integrada como matéria para a reflexão e prática artísticas - da land art à plant art - e a arte abriu-se para relações processuais com sistemas alimentares, restauração ambiental e ativismo ecológico. Nesse contexto firma-se a possibilidade do artista como jardineiro. Diferentes situações relacionais entre cultura e natureza passaram a ser investigadas e ativadas pela arte: a Teoria das cinco peles (1968-1972) de Friedensreich Hundertwasser; Time Landscape: Greenwich Village, New York (1978), de Alan Sonfist; algumas das obras de Séria Silueta, de Ana Mendietta (1973-1980); 7.000 carvalhos (1982), de Joseph Beuys; Campo de trigo - uma confrontação (1982), de Agnes Denes; as obras de Andy Goldsworthy; Revival Field (desde 1990), de Mel Chin; On tropical nature (1992), de Mark Dion; Greenhouse (1993), de Avital Geva; Grande Budha (1985/2000) e Mesa (1997/1999) de Nelson Felix; as propostas artísticas de Ines Linke e Louise Ganz (desde 2005). Jardimagem libertária (Curitiba, desde 2007), projeto Intervenções Florestais - Residência Artística Terra UNA (desde 2008), a Geodésica Cultural Itinerante (desde 2011).

**1.3. Sobre áreas verdes, jardins, jardinagens, jardineiros, artistas.**

Retornando aqui ao projeto, uma questão: por que não só jardimagem, e sim também áreas verdes? Porque há muitas convergências de contexto possíveis e abranger essas dimensões é interessante para a investigação artística. Além do mais, Jardins fazem parte das áreas verdes de uma cidade, sejam eles jardins residenciais ou parques urbanos, em áreas privadas ou públicas, sejam resultado do trabalho individual ou coletivo, trabalho voluntário ou remunerado. E por que "jardinagem e áreas verdes" e não "jardim e áreas verdes"? Pois se quer enfatizar a prática e seus personagens e não unicamente o espaço. Muitas outras convenções e saberes podem ser conectados, sejam de ordem botânica, geográfica, agrícola, paisagística, legislativa, política, artística, sejam saberes acadêmicos ou populares. O sistema de produção denominado agricultura de jardinagem, adequado a pequenas e médias propriedades, de gestão familiar, e que faz uso exclusivo de mão de obra, sem uso de máquinas. Agricultura e comércio de flores e plantas ornamentais. Um jardim com plantas nativas. Um jardim na fronteira com uma mata nativa. Permacultura em reserva florestal urbana. Um jardim florestal. Um jardim num lote vago. Um jardim em meio à horta. Um jardim em meio à horta como proposta de controle biológico de pragas. Jardinagem como prática anti-stress e meditativa. Um jardim de plantas medicinais. Um jardim de ervas daninhas. Um bosque de plantas exóticas invasoras. Uma jardinagem experimental com plantas alimentícias não convencionais num vazio urbano em área pública (ou privada, ou mista). Um plantio de recuperação ambiental numa ocupação irregular em área de preservação permanente à margem de um rio. Agricultura urbana e hortas comunitárias em áreas livres sob as linhas de alta tensão. Plantio de árvores frutíferas em espaço público. Arborização para controle de microclimas em áreas urbanas centrais. Reflorestamento com bombas de sementes. Sementes crioulas. Índices de permeabilização do solo a partir de diferentes padrões/gens de calçadas e gramados. Um encontro de jardineiros. Uma feira de uma associação de produtores orgânicos. Tradições agrícolas de populações migrantes. Revisão de critérios técnicos para identificação e nomenclatura de áreas verdes. Conceitos sobre jardinagem e paisagismo. Legislações preservacionistas associadas ao zoneamento urbano e ao plano diretor da cidade. Todos esses contextos podem ser apropriados também como situações relacionais para a arte, seja como local da inscrição da proposta artística, hábito a ser re-significado, convenções a serem subvertidas ou recodificadas. Isso para além das relações entre arte e elementos vegetais já pertencentes a própria história da arte: iconografias com elementos vegetais na heráldica, nas pinturas de paisagens e de "naturezas mortas"; na arquitetura e no vestuário; pigmentos naturais de origem vegetal em tintas; happening e land art em ambientes de vegetação natural; plantas e arranjos vegetais como matéria prima da arte; novos designs gráficos de embalagens de produtos integrados a sistemas produtivos de slow food.

Temporalidade e ato político são outras características relacionadas à jardinagem. Num tempo presente em que uma das cidades mais populosas do mundo - São Paulo - obriga-se a racionar água; em que o desmatamento na Amazônia, a poluição e o aquecimento global continuam crescentes; num tempo de prenúncio de crise no sistema produtivo alimentar mundial; todo esse entorno de questões e urgências ambientais já seria justificativa mais do que suficiente de "temporalidade e ato político" a motivar também uma ação artística (e este projeto). Entretanto, enquanto arte, há ainda outras nuances de singularidades, subjetividades, objetividades e sensorialidades a serem enunciadas. Inclusive outras temporalidades e sentidos políticos.

Relativizações de critérios, aberturas contextuais e enunciação de interesse postos, adentremos pois no território curitibano.

**JARDIM AMPULHETA – CACÁ FONSECA E PEDRO BRITTO - 2015**

**DA MÁQUINA AO FRACASSO**

Qual a potência de orientar-se por uma cidade modelo no quesito sustentabilidade, assumindo a trajetória de uma máquina transplantadora como guia? Essa inquietação nos desorientou em Curitiba nos primeiros dias da realização do Jardim Ampulheta. Mas sabíamos da existência de uma máquina capaz de realizar transplante de árvores adultas e idealizamos perseguir seus rastros com um indicativo de zelo pelas árvores urbanas. O fato de existir um equipamento exclusivo para mudar árvores dá lugar, aqui, para nós como pista de ateto por existências normalmente relegadas à indiferença. Esperar sobre o valor de manter vivas árvores preexistentes na cidade, plasmou a expectativa de um agenciamento político dissidente da posição hegemônica, veiculada pela produção de territórios urbanos como sinônimo da precipitação do capital. Mas o fracasso da intenção foi delineado pelo histórico da máquina: fora adquirida como contrapartida de um financiamento consignado ao BID (Banco Internacional de Desenvolvimento), no final da década de 80, numa conjuntura marcada pelo endividamento e importação compulsórios, indicativos vitais da virada neoliberal em curso.

A transplantadeira foi uma escolha pessoal do então prefeito Jaime Lerner, seduzido por um catálogo submetido pela ode à mecanização das operações de jardinagem. Escolla emblemática para a cidade propagada pela produção fabril de flores (um milhão de unidades/ano), convertidas em cosmético descartável substituído sazonalmente nas vias públicas. Máquina ineficaz para a diversidade, pois poucas raízes sobreviveram aos seus dentes. Máquina desenvolvida para atuar na indústria do reflorestamento, no manejo de imensos desertos verdes, adaptada para uma modalidade de jardinagem urbana ensejada pela negação da aliteridade e do acidental. Logo percebemos que a cartografia do Jardim Ampulheta guiada pela máquina fracassou, pois sua pista fundamental relevou-se engrenagem colonizadora do território.

**DE OUTROS PRELUSPOSTOS TEMPORAIS**

O pressuposto do Jardim Ampulheta configurava uma tentativa de desconjurar o tempo da cidade, cronometrado pela perspectiva antropocêntrica, mas a transplantadeira enquadrou exatamente o seu reverso: os inúmeros transplantes que já fez constituem maquinações orientadas pelo eco-marketing governamental, financiamento de dívidas públicas e grandes limitações operacionais do equipamento para a realidade urbana. Entretanto, a inquietação do projeto persistia: como instaurar uma temporalidade geológica na cidade a partir do plantio de uma família de árvores longevas? Um jardim como um "contra-cronômetro" vivo, constituído pelo transcorrer de seres aptos a sobreviverem na terra ao longo de tempos dilatados, fantásticos e inestimáveis. Uma proposição em 2015 com potência para os próximos 2015 anos, ou mais. Nossa proposta consistia num conjunto de temporalidades instaurado no presente - como a virada de uma ampulheta - e o reinício simultâneo de contagens progressivas e regressivas. Duas porções temporais de 2015 anos referenciadas pelo pretenso sentido de conectar devires demarcatórios de idades e durações imponderáveis diante do tempo de vida da própria cidade que comemorou em 2015 modestos 322 anos. Tal proposição buscava explicitar dimensões de perenidade e longevidade deflagradas por um modo singular – e atual - de jardinar nas cidades contemporâneas. Reivindicava outras lógicas temporais, distintos dos axiomas do fluxo, da efemeridade e da instantaneidade, tão hegemônicas na contemporaneidade.

Para além da atribuição primária da ampulheta como marcador da passagem do tempo, o jardim ampulheta pode ser compreendido como acelerador de perenidades, em cuja suposta estabilidade, repousa a potência de contrapontos temporais. A proposta tenta questionar a estabilidade aparente das estruturas conformadoras do espaço urbano atual ao confrontá-las com a possibilidade de compartilharem o território com potências de longevidade que ultrapassem o sentido das coexistências territoriais imediatas, adimidas cultural e socialmente.

**UMA MARIARCA BASTARDA**

A perseguição à biografia da transplantadeira nos conduziu a uma dezena de lugares de Curitiba, listados graças à memória do fundador do empreendimento operado por dia dificultada reatua, a inexistência de registros sobre as operações da máquina desde quando foi adquirida, em 1995. Com esta lista, em 06 e 07 de setembro visitamos os lugares e escolhemos implantar a ampulheta na Praça Alto da Bela Vista do Passaúna. Localizada na borda da cidade de Curitiba, a jovem praça é mirante para o um dos principais mananciais do abastecimento de água da cidade, um terreno embrão, espaço público em plena infância.

Neste território localizamos as árvores transplantadas em uma alameda retilínea, com inserção geométrica e equidistante, configurando uma jardinagem ortogonal sintomática da ação mecanizada. A perspectiva crítica em relação aos engendramentos da transplantadeira rejeitou a alameda e nos arremessou rumo a uma jovem e frondosa paineira, localizada ao pé do mirante, numa encruzilhada de 3 vértices: a alameda das transplantadas, o desvio para a colina e o trajeto das crianças que frequentam o Centro de Integração Social Divina Misericórdia durante o contra turno escolar. Escolhemos uma bastarda da genealogia da transplantadeira como matriarca da nucleação ampulheta, e nos rendemos àquela paineira barriguda, cuja natureza prenehe, tronco encurvado e embuchado, foi capaz de estabelecer novos eios para o plantio das sete outras mudas potencialmente longevas. Contrariar a proposição maquinica do projeto e aderir à outra genealogia, imprevisível, sem filiação e com destinos desconhecidos, transfigurou-se nos plantios: reuníamos agora uma paisagem de colina; uma mata encruzilhada; e uma forma remetida a gravidez.

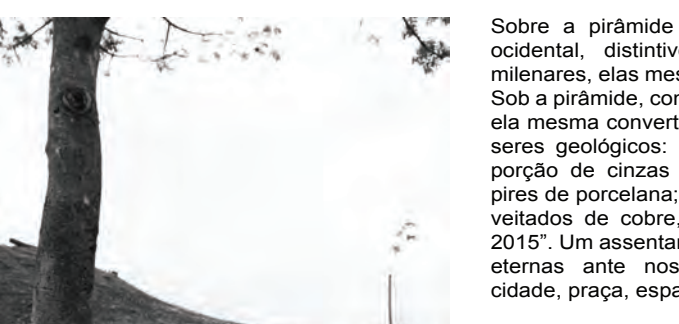
Históricamente, tal paisagem, mítica e fante, encontram-se enraizadas num terreno anteriormente ocupado por famílias, cuja configuração foi enquadrada como precária e informal. A atual praça é área que construíram ali suas habitações. Até 2011, por vinte anos, as famílias sobreviveram sem serviços básicos de infra-estrutura urbana, quando enfim foram realocadas em programas governamentais de habitação, liberando o espaço para construção da segunda maior praça da cidade (1 de 30 mil metros2). Foram removidos 300 caminhões de lixo para emergir a Praça Bela Vista do Passaúna.

Uma vastidão de horizonte, imensidão de espaço público, envolvido por um bairro tipicamente popular, autoconstruído, estampado de bandeiras do Brasil, lajes interrompidas e hipertextualizadas, ruas estreitas, esqueletos e rebolos de pipas em todo espaço aéreo, dá início ao projeto, cuja concepção e construção membrana permeável entre público e doméstico. Território lento, onde a paisagem – em determinado ângulo – encerra seu contato visual com o urbano e passa a recompor-se em contato bucolico com a natureza. Mas ali, no espaço público, na praça Alto da Bela Vista do Passaúna, tais limites entre cidade e natureza repositioanam-se em liminaridades. Tênué distinção, paisagens diacrônicas e espectrais de implicações recíprocas.

**QUE PODE UMA AMPULHETA? “MÁS NÓS VAMOS INSISTIR NÃO É?”**



A ampulheta, dois continentes idênticos, hermeticos, mas conectados por um funil, passaporte temporário uniforme com duração permanente. O jardim ampulheta, dois meios díspares, o subterrâneo e a superfície conectados por troncos, passagem de espaço e conteúdo vital que dá origem ao imprevisível. Um paralelo sem evidência figurativa nem mecânica, apenas uma fabulação potencialmente metamórfica dos relevos temporais, suas curvas e durações. Tais relevos e durações foram acionados pela construção de uma micro pirâmide - cápsula do tempo - um disfarce de preciosidades temporais cuja visibilidade no espaço público implicaria seu desaparecimento instantâneo.



Sobre a pirâmide paira a mítica da ancestralidade não ocidental, distinto egípcio, asteca, máia, sociedades milenares, elas mesmas ampulhetas de outras cosmologias. Sob a pirâmide, construída com a estrutura de uma arapuca, ela mesma convertida numa arapuca do tempo, soterramos seres geológicos: um dente molar do primeiro filio, uma porção de cínizas (cuja química cismou transientes); um pedaço de vidro, um fio de aço, um pedaço de grafite com a perigosa veludade de cobre, impressos com a insignia "ampulheta 2015". Um assentamento de temporalidades potencialmente eternas ante nossa efemeridade enquanto civilização, cidade, praça, espaço público, árvore.



Espécie de oferenda urbana, experimental, comprometida apenas com a ritualística do tempo. Uma encruzilhada, uma matriarca, uma pirâmide, simultaneamente contrapostas a um Centro Comunitário Católico de Assistência Social e a uma Igreja Neopentecosta. A mítica das pirâmides seculares tensionada por uma pirâmide efêmera, enformada em taipa de argila e bambu. O arruinamento previsível como latência da sua materialidade e gestão, antecipeu-se como gesto premeditado, alçando a sua destruição com a duração de apenas 3 dias, cuja quase imediata destruição predatória manifesta-se como sintoma das atuais conjunturas do espaço público contemporâneo. O preceito destino da ampulheta forjada em miniatura de pirâmide, testemunha a vitalidade agônica e dissensual do espaço público frente à alteridade. No entrecruzamento de diversas cosmologias

religiosas, o Jardim Ampulheta, nucleado em torno de uma matriarca bastarda, foi adotado pelo Centro Comunitário Católico. Numa breve visita estabeleceram-se eios vindouros, com a assunção imediata das crianças participantes do projeto como guardiões do Jardim Ampulheta, e após a sua destruição, com a perigosa esperança da Irmã Emily (coordenadora do Centro Católico), enviada na primeira correspondência que trocamos: "Realmente, é um desafio realizar um projeto como esse no "espaço público"....Mas, vamos insistir, não é?". Esta pergunta retorna sobre si, sobre o projeto: o que é ampulheta senão a própria insistência de virar o tempo?

**ENGAJAMENTO COM O MUNDO<sup>1</sup>**  
**Grupo ContraFilié<sup>2</sup>**

Joana – Quando a Galit Eilat, uma das curadoras da 31ª Bienal de São Paulo, nos perguntou, no Simpósio Direito à Cidade, do qual participamos, “o que é arte engajada para o ContraFilié e a quem pensamos que ela beneficia?”, confesso que um certo mal-estar produtivo se instalou em mim. “Arte engajada” me soa como um estereótipo e “beneficiar alguém” como um objetivo mais assistencial do que estético ou político. Até que comeci a entender este engajamento como uma série de operações materiais e imateriais que permitem um “engajamento”. Porque, como diz o Deleuze, “Nós perdemos o mundo, nos desapegamos dele”... ou “Acreditar no mundo é também suscitar novos espaços-tempo...” ou “Acreditar no mundo é acreditar nas possibilidades do mundo, é estar em condições de conectar-se com as suas forças”. A partir daí, pude entender que não precisamos pensar o “engajamento” e o “benefício” como processos externos a nós (para alguém, sobre algo...), mas como experiências que permitam um tipo de travessia, um tipo de percurso no qual “reencontramos o mundo”.

Cibele – Sim, e para essas travessias, uma série de dispositivos são criados. Por exemplo, a partir dos contextos e questões nos quais estamos inseridos, precisamos entender as urgências que dali emergem ou que emergiram para que estivessemos ali. Então, se torna fundamental entender qual o ponto-chave da urgência coletiva, que nos atravessa a todos. Assim, faz parte do nosso engajamento com o mundo, a experiência de atravessar certa questão/problema/urgência/angústia reais para nós, para melhor compreendê-las. Na verdade, esta travessia se trata, justamente, da descoberta “do que engaja”. Talvez seja essa a nossa grande e eterna pergunta mesmo: “o que nos engaja”?

Joana – E nessa travessia, na qual tentamos descobrir “o que engaja”, fica muito forte um certo jogo entre “colocar em crise a própria subjetividade” e os processos de subjetivação aos quais estamos submetidos (com suas formas prontas e estereotipadas) – e este é um trabalho de atenção, prontidão -; e o que Peter Pál Pelbart, por exemplo, dentre outros, chama de “dessubjetivação”. Ele diz assim: “Nôo haveria experiências nas quais o sujeito possa se dissolver, quebra e relação consigo mesmo, perder sua identidade...”. Então, de alguma forma, existe uma tentativa e um desejo de experimentar dispositivos de subjetivação dissidente e, ao mesmo tempo, no mesmo momento dissidente, formas de dessubjetivação, descentralização, desconjogação, etc., ou seja, formas imprevisíveis, que não estejam neste registro do sujeito como centro de tudo. E se, isto mesmo para atravessar... e se engajar...

Joana – A gente pode usar alguns dos nossos trabalhos como exemplo e olhar para os dispositivos que criamos – como ferramentas radicais de auto-educação – buscando investigar onde se produzem e onde acontecem os aprendizados. Me lembro que quando estávamos desenvolvendo o projeto para a 31ª Bienal – sentimos profundamente nossas subjetividades em crise; diversos conflitos aconteciam entre nós, Campus in Camps”, TC Silva”, os integrantes do Assentamento Terra Vista”, durante todo o processo. E foram justamente os embates, as diferenças de concepção, por exemplo, do que é uma árvore e outras, e, no fundo, de modos de vida e existência, o que geraram os aprendizados do que viemos a chamar de Árvore-Escola. Porque, mesmo permeados por todos esses conflitos, que não eram apenas racionais, mas de sensações, percepções, emoções, formas de estar, etc., de repente entendemos que estávamos todos juntos, aprendendo uns com os outros, sob a força de uma árvore: naquele caso, o Baobá. É que ela estava nos conduzindo; todas as diferenças cabiam, porque eram questionamentos muito profundos, humanos (uma árvore é um ser, uma força, um agente, uma pessoa ou um símbolo, uma palavra?).



O grupo ContraFilié criou, entre 2010 e 2011, o Parque para Brincar e Pensar. Em parceria com a comunidade Brás de Abreu (Jardim Mirim, zona sul de São Paulo), o JAMAC (Jardim Mirim Arte Cibele) e diversos parceiros, um terreno abandonado transformou-se em um espaço cheio de brinquedos pensados, construídos e instalados em um processo democrático que, em si, tornou-se um território de invenções.

Joana – Sim, porque quando é só representação, não virá realidade. Será que é por isso que a gente aposta em um certo tipo de imagem, acredita em um certo tipo de imagem, que é uma imagem-densa, uma imagem encarnada? Será que é por isso que usamos um meio-terra como anteparo para a materialização de uma imagem que está dentro da gente, que se realizou dentro da gente como energia, como desejo, como urgência, como devir?

Joana – É a imagem como desejo de realização, como um devir. É a imagem de um devir.

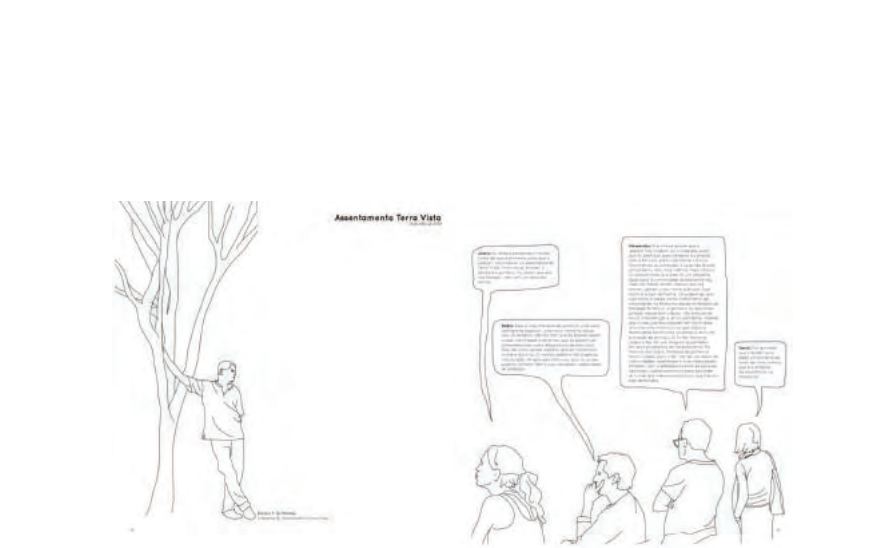
Cibele – E é o nosso corpo realizando este desejo, um corpo impregnado... Então, quando outra pessoa vê aquele corpo, vê um corpo que está em conexão, realizando. Mas algo escapa. Por exemplo, no Monumento à Catraca Instalável, a gente não vê o corpo, mas o fato da catraca estar ali, denuncia o corpo, mesmo na ausência do corpo ele está presente, porque aquilo é evidentemente um gesto; então essa ação denuncia um corpo e anuncia essa corporeidade possível na relação com o ambiente e a cidade, que é a cidade experienciada como arte-fato. É um corpo que age quando no urbano, não é uma máquina, uma abstração, um urbanista abstrato, uma lei X, é um corpo, e é aí que está a potência.

Joana – E é aí que está a imagem densa, porque é um corpo que carrega uma imagem, ao mesmo tempo em que é carregado por ela. É por isso que falamos que a imagem está no corpo: quando conseguimos realizar uma imagem que evidencia que a imagem está no corpo, que um corpo carregava aquela imagem e que foi este mesmo corpo capz de, então, ser o portador da expressão desta imagem no mundo ... um corpo que pode ser coletivo, não precisa ser individual obviamente....

Joana – A imagem é parida... É uma “imagem parida”, e é aí que está a sua potencial!

Joana – Sim! Estamos falando, acima, dentre outras coisas, do rastro de um corpo, mesmo que ausente, como evidência de que há corpos atuando no espaço material, na escala urbana, de forma inusitada. Estes rastros “foram” uma certa emancipação do pensamento daqueles que entram em contato, porque ali algo “escapa”, ou seja, não pode ser totalmente assimilado, e é assim que a força do gesto-imagem persiste como um devir. Este “devir” pode ser compreendido, em última instância, “como a própria capacidade/possibilidade de ‘engajar-se’”. Este é o devir que persiste. E compreender o engajamento como um eterno devir talvez seja o grande benefício.

Cibele – É como um ponto da umbanda, que chama uma determinada força, um orixá, uma entidade: é um modo de produzir arte que vai se engajando, e que, conforme se engaja, quer chamar. Que quanto mais se engaja, mais engaja.



<sup>1</sup> Texto apresentado em conversa aberta realizada no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, em abril de 2015, no contexto do projeto “Jardinagem territorialidade, temporalidade, ato político”, criado pela artista Felucia Tezelli.

<sup>2</sup> Formado em São Paulo, Brasil, no ano 2000, o Grupo ContraFilié é um coletivo de arte-política-educacional que cria possibilidades de praticar o direito à invenção da cidade. Dentre seus projetos, se destacam: Programa para a Desacralização da Própria Vida (2004) e o Rebelião das Crianças (2005), que deu origem ao Parque para Brincar e Pensar (2011) e ao Quintal (2013). O grupo participou de importantes mostras, tais como: 31ª Bienal de Arte de São Paulo, Radical Education (Eslövânia, 2008), If You See Something Say Something (Austrália, 2007), La Normalidad (Argentina, 2008) e Collective Creativity (Alemanha, 2005).

<sup>3</sup> Deleuze, Gilles. Controle e Devir in “Conversações”. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 222.

<sup>4</sup> Pál Pelbart, Peter. “O Aveloso do Nilísmo – Cartografias do Esgotamento”. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p. 208.

<sup>5</sup> Plataforma educativa criada pelas artistas Sandi Hilal e Alessandro Peti no campo de refugiados Deheish (Cajordânia, Palestina), que permite aos refugiados produzirem novas formas de representação dos campos de e si mesmas que escapam símbolos estáticos, tais como os de vitimização, passividade e pobreza.

<sup>6</sup> Místico, compositor, arranjador e um dos fundadores da Casa de Cultura Taíni. Espaço político de produção cultural e educacional, é ponto inicial da Rede Mocambos (de produção de conhecimento e comunicação entre comunidades quilombolas) e da Rota dos Baobás.

<sup>7</sup> Assentamento do Movimento Sem Terra – MST – em Aratoca, sul da Bahia.

<sup>1</sup> Resulta-se que na atualização alguns produtos podem ser rastreados até sua origem, entretanto esse sistema, ao tempo que fornece dados do produtor, também denuncia a escala global do agronegócio que pouco favorece ao consumidor por manter a homogeneização dos produtos.