

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Estudos dos Processos Artísticos

STÉPHANE DIS

STÉPHANE DIMOCOSTAS MARCONDES

FRAGMENTOS DE INTIMIDADE: SINTA-SE EM CASA

Niterói
2014

FRAGMENTOS DE INTIMIDADE: SINTA-SE EM CASA



STÉPHANE DIS

Niterói

2014

STÉPHANE DIS
STÉPHANE DIMOCOSTAS MARCONDES

FRAGMENTOS DE INTIMIDADE: SINTA-SE EM CASA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre, Área de Concentração Estudos dos Processos Artísticos.

Aprovada em agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a VIVIANE FURTADO MATESCO – Orientadora
UFF

Prof.^a Dr.^a BEATRIZ PIMENTA VELLOSO
UFRJ

Prof. Dr. LUCIANO VINHOSA SIMÃO
UFF

Niterói
2014

STÉPHANE DIS
STÉPHANE DIMOCOSTAS MARCONDES

FRAGMENTOS DE INTIMIDADE: SINTA-SE EM CASA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre, Área de Concentração Estudos dos Processos Artísticos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a VIVIANE FURTADO MATESCO

Niterói
2014

□

D611 Dis, Stéphane.
Fragmentos de intimidade: sinta-se em casa / Stéphane Dis. – 2014.
111 f. ; il.

Orientadora: Viviane Furtado Matesco.

Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes) –
Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação
Social, 2014. Bibliografia: f. 105-111.

1. Arte contemporânea. 2. Casa. 3. Corpo. 4. Fotografia.
5. Performance. I. Matesco, Viviane Furtado. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 700

Agradecimentos

Ao meu pai, mãe, irmã e sobrinha que comigo e em mim habitam.

Ao avô Atualpa e avó Nair Marcondes, pelo quintal, terra, árvores e frutos.

Aos dedicados professores Simone Michelin e Carlos Chapéu, por guiarem meus primeiros passos como pesquisadora.

À amiga Thaiza Duarte, Clarice Maciel e Marcelo Figueiredo, por suas sensíveis colaborações poéticas, imagéticas, musicais, de edição e parceria.

Aos artistas colaboradores de *There's no place like home*, essenciais para que essa pesquisa se iniciasse, mesmo antes que eu soubesse.

À professora e orientadora Viviane Matesco, pelos ensinamentos, livros, textos, interesse e confiança no meu trabalho.

Ao Professor Luiz Sérgio de Oliveira, por sua paciência, dedicação, atenção e amizade.

Ao professor Luiz Guilherme Vergara, suas aulas poéticas e encontros (com os) *eclosivos*.

À professora Andrea Copeliovitch, por sua paixão e pureza inspiradores.

À Luiza Nasciutti pela prontidão, fotografias e olhar feminino.

Ao amigo Edu Monteiro, pelas conversas, cliques, incentivos e trocas.

À querida prima Renata, pela amizade, cumplicidade e prestatividade.

À amiga Tati, sem a qual minha vestimenta-abrigo não caberia de maneira tão perfeita e por me abrigar de tantas outras formas.

Ao amigo Rapha, pelas experimentações, olhares, palavras e silêncios.

Ao meu querido Helio, pelo aconchego artístico e não artístico. Pelo estímulo, escuta, leituras e por estar por perto.

À Seara do Caboclo Flecheiro, morada de luz que me guia e ilumina nessa longa caminhada espiritual.

RESUMO

Este trabalho é uma investigação em arte contemporânea voltado para refletir sobre processo artístico e produção de obras que envolvem a questão da casa e a possibilidade de expandi-la a outros espaços.

Ações artísticas efêmeras, realizadas por meio do corpo, dentre outros meios expressivos, permitem problematizar relações existentes entre a impermanência na performance e o registro da fotografia.

Encontramos na imagem poética da casa, conforme Gaston Bachelard, múltiplos significados, e sobretudo a dialética do interior e exterior. Assim como semelhanças e diferenças a esse respeito nas obras de Marina Abramovic e Brígida Baltar são comentadas.

Experiências em espaços exteriores não artísticos, interiores artísticos e interiores não artísticos, bem como deslocamentos de recursos expressivos de uma obra para outra, são articulados em um texto de artista.

Palavras-chave: arte contemporânea; casa; corpo; fotografia; performance.

ABSTRACT

This work is an investigation in contemporary art directed to reflect on artistic process and production of works that involve the issue of the house and the possibility of expanding it to other areas.

Ephemeral artistic actions, carried through the body, among other expressive means, allow problematizing the relationship between the impermanence of performance and the registry of photography.

We found in the poetic image of the house according to Gaston Bachelard, multiple meanings, and especially the dialectic of inside and outside; as well as similarities and differences in this respect in the works of Marina Abramovic and Brígida Baltar, which are discussed here.

Furthermore, experiments on non-artistic outside spaces, artistic inside spaces and non-artistic outside spaces, as well as displacements of expressive resources of a work to another, are articulated in an artist's text.

Keywords: contemporary art; house; body; photography; performance

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo 1 “Não há lugar como nossa casa”?	09
1.1. Em busca da casa	09
1.2. Encontro de espaços: o interior e o exterior	14
1.2.1. <i>Ação de Permutação, 2013</i>	19
1.2.2. Experiências em escadas	25
1.2.3. <i>No meio do Caminho, 2012</i>	34
1.2.4. <i>Sapatinhos Vermelhos, 2013</i>	38
1.2.5. <i>Abra em caso de emergência, 2012</i>	46
<i>(Sinta-se em casa), 2014</i>	46
1.2.6. <i>Nº 147</i>	54
<i>Sem título, 2014</i>	54
<i>Sonhos na altitude clara, 2014</i>	54
1.3. Performance, <i>experiência</i> artística e etc.	60
Capítulo 2 Das relações entre Performance e Fotografia	65
2.1. Ausência e presença	65
2.2. O olhar do outro, fechar e abrir	70
2.3. Usar ou não usar imagens? Algumas palavras sobre a delicada questão do registro na performance	74
Capítulo 3 Das minhas e de outras casas	82
Considerações Finais	102
Bibliografia	105

Introdução

Esta pesquisa baseia-se em determinada metodologia prática, no que diz respeito às obras de arte observadas, mesclada com embasamento teórico advindo dos esforços de compreensão nos estudos do Mestrado em Estudos Contemporâneo das Artes na Universidade Federal Fluminense. O investimento em ações artísticas tendo o corpo como meio expressivo primordial reporta-se ao intuito de investigarmos e explorarmos os ambientes de maneira que estes possam ser compreendidos enquanto espaços afetivos, tal como o espaço de nossas casas. Nessa jornada, a participação de artistas e colegas pesquisadores foi fundamental no fortalecimento de nossas convicções quanto à viabilidade da questão central: estabelecer relações com determinados espaços “apropriando-me” deles e tomando-os como uma extensão da casa - lugar de intimidade e abrigo - numa dupla via de acolhimento.

O início da pesquisa surge com a exploração de memórias do tempo passado na infância, fazendo uso de palavras impressas e de recursos do universo fotográfico, tendo o negativo como ancoragem metafórica e também material plástico. A continuidade dessas especulações alcançam tempos mais recentes, contudo incrementadas por intermédio de ações corporais e de recursos fotográficos e videográficos. Atualmente, a estruturação dos trabalhos mescla as imagens e objetos com fundamentos poéticos vindos de literaturas de extratos diversos.

Embora a pesquisa tenha tido início no curso de Mestrado, parte da investigação de uma de nossas questões mais caras - a casa - brota já na Graduação em Escultura, na Escola de Belas Artes da UFRJ. O trabalho intitulado *Em Negativos*, de 2004, apresenta doze palavras que se reportam à memórias de infância, decalcadas com letras adesivas em doze tiras de negativos fotográficos virgens. Essas

palavras-lembranças⁴, oriundas da casa do meu avô paterno, minha *casa natal*, são especialmente importantes como fundamento das motivações estéticas postas em curso nas obras que discutiremos nesta pesquisa.

Esse termo, *casa natal*, utilizado por Gaston Bachelard em *A poética do Espaço*, obra significativa em nossos estudos, refere-se ao “calor inicial” da vida do homem, a casa que abriga o homem antes que ele seja “jogado no mundo”. A casa natal é a essência da “maternidade”, o “bem-estar” representado, tornado coisa. O homem é protegido pela casa antes de conhecer a hostilidade do mundo, e a casa de meu avô, embora não tenha sido a casa em que eu nasci, morei ou cresci, é a minha *casa natal*. Lá, nos períodos de férias escolares, uma liberdade de casa me acolhia, com quintal e terra, árvores e frutos, gatos, primos e especialmente avô.

Assim como *Em Negativos*, no trabalho posterior, intitulado *There's no place like home*, de 2007, é importante notarmos o interesse na relação afetiva entre homem e casa. No primeiro trabalho, no entanto, a casa ‘aparece’ transcrita por memórias, enquanto em *There's no place like home* se insinua a ausência da sensação de proteção proporcionada pela casa. Trata-se de uma performance realizada em espaço urbano, apresentada como trabalho de conclusão de curso de Graduação e trazia em sua poética a busca da casa, do “sentir-se em casa”, na qual uma caminhada por diversos espaços urbanos realiza-se sem nada encontrar. Essa experiência talvez confirme Michel de Certeau quando afirma, atento às invenções cotidianas, que “Caminhar é ter falta de lugar.”⁵

Entretanto, antes de dar início a nossa ‘caminhada’ textual, já havíamos confeccionado uma vestimenta-abrigo, que acumulava funções de pele e acolhimento, para acompanhar nossos passos. Essa

⁴ Terra Vermelha, Caldo de Cana, Motoca, Piano e Pimpinela, Chapéu de Palha, Bolo de Fubá, Gatos correndo, Laranja com Shoyo, Banho de Caixa d’água, Viagem de Trem, Serigueta, Jararaca e Chão de azulejo.

⁵ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. 15ª ed.. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 183.

ação foi pensada para a câmera de vídeo⁶ intencionando transmitir ao espectador visão mais ampliada dos acontecimentos, já que não havia público convidado na execução da caminhada além dos transeuntes que por ventura cruzaram o caminho.

A caminhada foi realizada em diversos espaços das cidades de Niterói e do Rio de Janeiro, enquanto iam sendo geradas imagens capturadas em dias diferentes. Com a intenção de alterar a temporalidade original da ação, tais imagens foram editadas instituindo-se um tempo contínuo, acrescentando-se efeitos de edição e trilha sonora. Dessa maneira, diversos meios expressivos foram articulados como repertório poético: corpo, indumentária, tecnologia (fotografia e vídeo) e som (música).

Destacamos que apesar de se tratar de uma performance-caminhada veiculada por vídeo, *There's no place like home* foi apresentada como trabalho final da Graduação em Escultura. A proposta de idealizar uma escultura pública foi adaptada para uma escultura-andante pois por evocar a sensação de *não pertencimento a lugar algum* seria inconcebível como uma escultura tradicional. Materializá-la como uma escultura estática, afixada em um espaço, não faria sentido. Afinal, que espaço poderia abrigá-la? O conceito original de *There's no place like home* orientou todas as tomadas de decisão pertinentes à idealização do trabalho, do desenho e confecção da roupa à edição das imagens do vídeo.

Trabalhos mais recentes de nossa produção artística guardam algumas semelhanças com os descritos até aqui, no entanto, consideramos mais proveitoso segmentá-los em três categorias quanto a sua execução.

Na primeira categoria encontramos os trabalhos realizados em espaços exteriores não artísticos, reunindo ações e fotografias pensadas a partir de contextos e espaços urbanos específicos. Tais ações, oriundas da atração por determinados lugares e seus contextos, foram concebidas de acordo com algo que esses locais e situações

⁶ Todo o percurso da performance foi filmado, havendo posterior seleção das cenas e edição do vídeo feita em conjunto com o artista Marcelo Figueiredo.

sugeriam. Nessa categoria inserem-se os trabalhos *Ação de Permutação*, de 2013; *No meio do Caminho*, de 2013, e quatro composições fotográficas feitas a partir de experiências em escadas: *Sem título 1*; *Quando se acumulam as contradições*, *Sem título 1* e *Sem título 2*, todos de 2014.

A segunda categoria abriga obras realizadas em espaços interiores artísticos que, diferentemente dos trabalhos compreendidos na categoria anterior, foram concebidas para acontecerem em locais privados, destinados a eventos artísticos, contudo fora do circuito de arte mais convencional. Tais obras foram idealizadas de forma a adequarem-se a propostas desses eventos. Dentro dessa categoria estão as ações de *Sapatinhos Vermelhos*, de 2013, e de *(Sinta-se em casa)*, de 2014.

Na terceira e última categoria identificamos uma zona de interseção. Nela encontramos obras que foram realizadas em espaços interiores não artísticos. Nesta categoria intermediária, situam-se fotografias resultantes de experiências igualmente vividas em um espaço interior tal como a segunda categoria. Contudo o acesso ao espaço aconteceu de maneira semelhante aos trabalhos da primeira categoria, de modo quase aleatório, como as fotografias colhidas no trajeto de deslocamentos pela cidade. As obras dessa categoria intitulam-se *Sonhos na altitude clara*, de 2014 e *Sem título*, de 2014.

Veremos ainda que a divisão dos trabalhos em três categorias de espaços (exteriores não artísticos, interiores artísticos e interiores não artísticos) trata-se, na realidade, da tentativa de entender melhor a articulação das estratégias expressivas e das expectativas da aspirações artísticas, pois, apesar das obras acontecerem concretamente tanto em espaços interiores quanto em exteriores, simbolicamente acreditamos que ocorram em um espaço íntimo.

Por fim, é importante enunciar que embora haja particularidades quanto à realização de cada um dos trabalhos em suas diferentes categorias, as criações esboçadas acima envolvem, em todos os casos, a busca por tornar presentes características da imagem poética da casa.

Encontramos essas imagens poéticas da casa delineadas na obra do filósofo e poeta francês Gaston Bachelard. Porquanto o estudioso volte-se na obra que usamos como referência para um investimento profundo no campo literário, suas palavras de algum modo podem iluminar nossas intenções voltadas para o campo das artes visuais contemporâneas, uma vez que põem em relevo considerações que, de modos múltiplos, podemos dizer que integram esses campos em nossa prática e pesquisa artísticas.

Por exemplo, para o autor, a casa é um espaço de abrigo e de intimidade, podendo ser expandido e desdobrado para qualquer outro espaço que traga sensações de intimidade, de proteção e de afeto. Nossos esforços na presente pesquisa têm se voltado a explorar determinados espaços e circunstâncias na tentativa de tornar possível estabelecer em tais localidades e situações uma aura de intimidade e aconchego. Nosso intuito seria expandir as sensações benéficas suscitadas pela casa, 'imaginando-a' não em sua fisicalidade mas em seus valores imateriais.

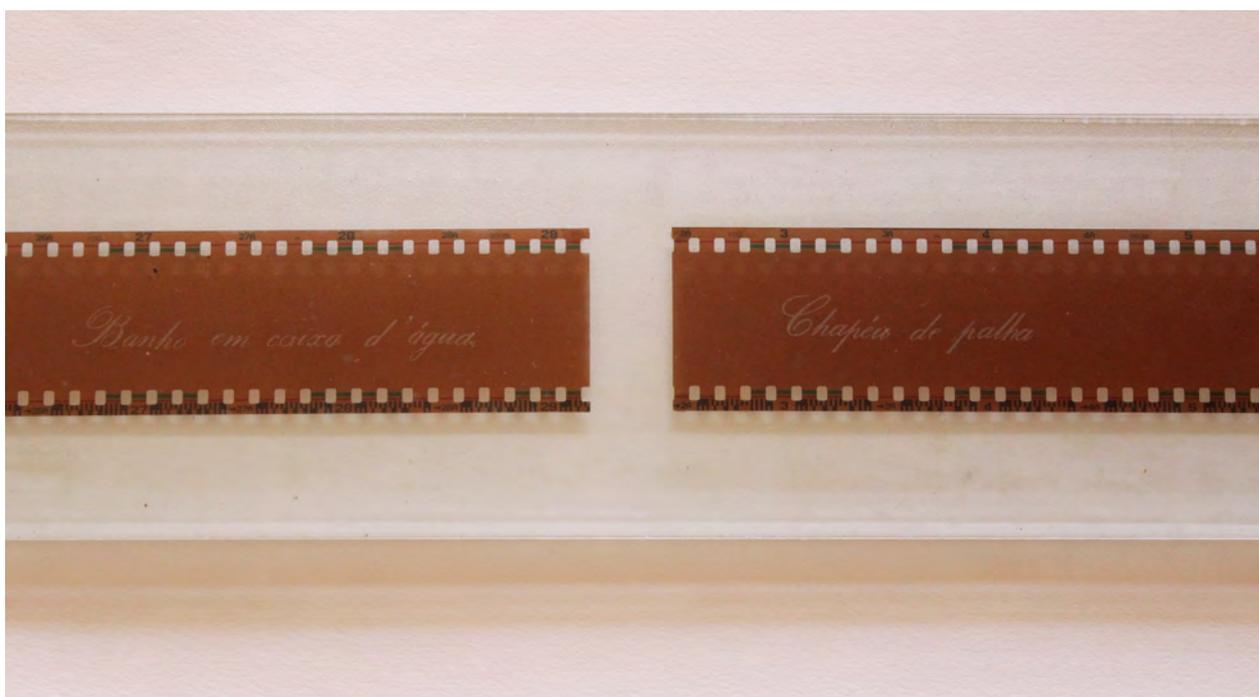
Sendo assim, o primeiro capítulo inicia-se com a articulação da imagem poética da casa e dos espaços interiores e exteriores a partir do modo como Bachelard os elabora. Em seguida, estes ambientes descritos por ele serão articulados com os trabalhos práticos de nossa pesquisa teórica e sua subdivisão em categorias, como espaços interiores e exteriores, artísticos e não artísticos. Posteriormente, teceremos considerações acerca da performance, suas principais características segundo nossa prática e as diversas nomenclaturas utilizadas para denominá-la, tendo como base estudos realizados por Regina Melin e Jorge Glusberg.

No segundo capítulo, primeiramente focaremos a questão da *presença* e *ausência* na fotografia, discorrendo a respeito do referencial na fotografia, recorrendo para tanto a questões desenvolvidas por Philippe Dubois em *O ato fotográfico*. Em seguida, passamos a uma reflexão acerca do sujeito na arte contemporânea, a partir do pensamento desenvolvido por Tânia Rivera no texto *O retorno do sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte*

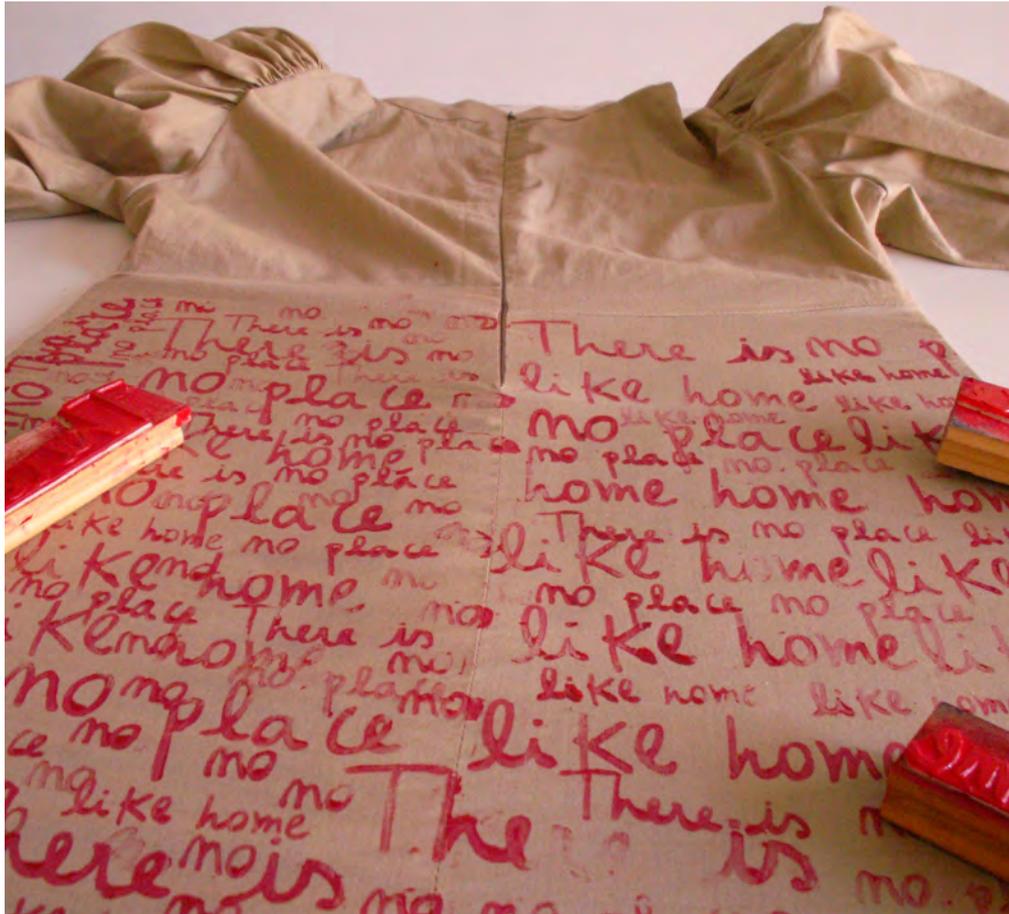
contemporânea. E ainda, sobre o sujeito e o corpo, nos servirá de parâmetro para reflexão o texto *O eu é o corpo*, de Maria Rita Kehl. Para finalizar o segundo capítulo, abordaremos a questão do registro fotográfico em ações efêmeras, expressando nossa opinião nos apoiando na prática artística desenvolvida concomitantemente à Dissertação, servindo-nos do conceito de *comissura* de Kristine Stiles.

No terceiro capítulo, rematando nossas breves observações sobre a casa como espaço de abrigo íntimo, refúgio e proteção, traremos à reflexão algumas obras das artistas Marina Abramovic e Brígida Baltar. Artistas que manejam poéticas que, mesmo quando não se atêm à casa, trazem-na em sua *essência*. Lugar aconchegante, onde tudo nos pertence, sendo próximo e pessoal.

Sendo assim, veremos que a intenção de nossa investigação apoia-se na busca pela casa em sua condição simbólica, fazendo do corpo o meio para a realização de ações efêmeras no campo da arte, e da poética das imagens, instantes dessa caminhada.



Stéphane Dis
Em negativos (detalhe), 2004
objeto
Foto Stéphane Dis



Stéphane Dis
There's no place like home (detalhe), 2007
veste e carimbo
Foto Stéphane Dis

Capítulo 1

Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo.

(Gaston Bachelard)

“Não há lugar como nossa casa”? ⁷

1.1. Em busca da casa

A imagem poética da casa, segundo o pensamento de Bachelard, traduz sentimentos como os de intimidade, proteção e primitividade. A casa é o primeiro universo do homem, o seu berço e canto no mundo, o *não-eu* que protege o *eu*. A casa abriga e protege o homem, permite-lhe sonhar, dando refúgio também a seus devaneios. Por essa razão, ela se torna também um devaneio e uma imagem imperecível na vida do homem. Na formação da imagem poética da casa misturam-se memória e imaginação, logo, ao evocarmos lembranças da casa, nunca somos totalmente fiéis aos fatos, pois invadidos pela emoção nos tornamos também um pouco poetas.

As lembranças são retidas no espaço, mais do que no tempo, e muitas lembranças são abrigadas pela casa. E se a casa tem porão e sótão, cantos e corredores, essas lembranças são ainda mais caracterizadas; o sótão cobre o homem da chuva e do sol, lá é onde se encontram as lembranças mais claras e racionais e os projetos intelectualizados. Já no porão, estão as lembranças mais inconscientes, mais irracionais das profundezas, como os medos, loucuras, segredos e dramas.

⁷ Versão em português da frase “*There’s no place like home*”, frase título do meu trabalho, fala da personagem Dorothy, do filme *O Mágico de Oz*.



Stéphane Dis
There's no place like home, 2007
 performance e vídeo
 still de vídeo

Se, por um lado, a casa pode ser tamanha fortaleza, ser abrigo, guardar segredos, lembranças, inspirar poesia, a angústia de sua ausência pode ser igualmente fértil, como em *There's no place like home*⁸, citado anteriormente. Concebidos após uma vivência no exterior, a performance e o vídeo, concretizados no ano de 2007 contaram com a colaboração de sete outros artistas⁹ para a feitura da vestimenta, a captação de imagens, a edição do vídeo e criação da

⁸ O vídeo encontra-se no DVD em anexo e pode também ser visto em: <http://www.youtube.com/watch?v=fA9sPghil9w> Data de postagem: 27/08/2007.

⁹ Vestido: estilista Tatiana Trindade. Filmagem: Bruno Jacomino, Caroline Valansi, Isabela Roriz e Thaiza Duarte. Música: Clarice Maciel. Edição: Marcelo Figueiredo e Stéphane Dis.

trilha sonora.

Como nos referimos anteriormente, *There's no place like home*, de 2007, foi concebido como uma escultura andante. A pele e o corpo são prolongados pela veste construída para o trabalho: um vestido “cor de pele” com mangas “bufantes” e gola estendida até a altura dos olhos, cobrindo a boca e o nariz. As mangas alargam os ombros, enquanto a gola, que sobe até a altura dos olhos, dificulta a respiração, a comunicação e a visão dos passos a ganhar o chão. Para escrever a frase *There's no place like home* (em vermelho sangue), foram encomendados carimbos com a frase em letra manuscrita, estampada após a costura do vestido. Os pés calçam sapatos vermelhos brilhantes e têm sua caminhada dificultada, uma vez que a altura da gola impede que o olhar fite o chão que é pisado, enquanto o salto alto do sapato complementa a insegurança dos passos.

Em busca do sentir-se em casa, *There's no place like home* foi concebido como uma performance-caminhada que se realizou por espaços públicos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. No Rio de Janeiro, percorrendo o Morro da Conceição, a “SAARA” e o Campus Universitário da Ilha do Fundão; em Niterói, andando pelas praias de Itaipu e Icaraí, pela Estrada da Cachoeira etc. O vídeo resultante dessas ações teve sua primeira exibição concomitantemente a outra execução da performance-caminhada, desta vez ambos foram apresentados como trabalho de conclusão do curso de Graduação em Escultura, na Escola de Belas Artes da UFRJ, no campus da Ilha do Fundão, em 2007. Esse vídeo voltaria a ser utilizado na realização de outro trabalho, *Sapatinhos Vermelhos*, de 2013, contudo, utilizando o recurso do *loop*, como veremos adiante. Da mesma forma, nessa ocasião foram novamente utilizados o vestido e os sapatos.

A casa, imagem poética de espaços de abrigo, é o elemento chave da performance, assumindo considerações de Bachelard:

Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através da tempestade do céu e a tempestade da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser jogado no mundo (...) o homem é colocado no berço da casa.¹⁰

Em *There's no place like home*, no entanto, é justamente a ausência da casa o impulso gerador da criação. A “falta” da casa e o desejo de encontrá-la disparam uma caminhada por onde inscrevo meus passos e angústia pela cidade.

Uma outra consideração de Bachelard a respeito da relação do homem com o espaço merece atenção. O autor afirma que o interior do homem (o seu íntimo) é imenso, infinito, vasto, e por essa razão liga-se a outros espaços igualmente imensos, tais como os desertos, os mares, as planícies e as florestas. O autor prossegue enunciando que os espaços imensos não se encontram somente na natureza, e atribui valor de imensidão também a espaços aos quais *nos ligamos afetivamente*. Tais espaços, habitados por nós, passam a nos “pertencer”, pois como a casa, nos abrigam, e, dessa maneira, tornam-se uma expansão de nós mesmos. Tal expansão, paradoxalmente, é denominada pelo autor como *espaço íntimo*.

É a nossa ligação com os espaços externos que os fazem imensos, nós os ‘expandimos’ para além de sua estrita materialidade, e eles, simultaneamente, nos fazem expandir, aumentam a nossa *imensidão*, tal como sugere o autor: “os dois espaços, o espaço íntimo e o espaço exterior, vêm constantemente estimular um ao outro em seu crescimento.”¹¹

É como se o espaço íntimo se fundisse aos espaços exteriores aos quais estamos afetivamente, ligados, e esses espaços se tornassem um só: o *espaço afetivo ou íntimo*. Assim, nosso íntimo

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*, P. 26. São Paulo, Martins Fontes: 1993.

¹¹ Idem. P. 205.

passa a estar dentro e fora dele mesmo, podendo estar ativamente sensibilizado não somente no âmbito da casa, mas em qualquer outro espaço, desde que haja uma ligação afetiva entre o íntimo (interior) e o espaço exterior.

No trajeto de busca da essência da casa, paradoxalmente, a atenção voltou-se para outros espaços, e dentre eles, inclui-se o espaço urbano. Para o filósofo Marc Augé, devido à correria do dia-a-dia, o espaço urbano torna-se um “não-lugar”¹²; lugares de passagem, espaços de anonimato no cotidiano que não possuem quaisquer tipos de características pessoais. Dentre os espaços considerados por Augé como não-lugares estão os supermercados, os aeroportos e as ruas. Se considerarmos a concepção do autor, o espaço urbano pode ser visto como um não-lugar. Tendo em mente as expansões recíprocas do espaço íntimo e do espaço exterior sugeridas por Bachelard seria possível conceber o espaço urbano como um espaço íntimo em constante e mutante transformação? Como transformar espaços impessoais, como as ruas e outros lugares, em espaços íntimos?

Talvez seja possível dizer que a prática artística examinada ao longo dessa pesquisa esteja permeada por esta inquietante mescla de espaços em contaminação, e que nosso intuito de torná-los, de certa maneira, abrigos íntimos, delineia nosso desafio mais importante. Veremos adiante como aconteceram tais práticas e estratégias de aproximação utilizadas.

¹² Ver AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas. São Paulo. Papyrus. 1994.

1.2. Encontro de espaços: o interior e o exterior

Tentamos esclarecer na introdução do presente texto uma distinção quanto à espacialidade dos trabalhos práticos, trazidos à reflexão na pesquisa. Essa distinção torna-se significativa na medida em que há trabalhos realizados tanto em espaços interiores quanto em espaços exteriores, assim como para ambientes destinados à realização de exposições ou eventos artísticos e para ambientes não exatamente convencionais para produções artísticas.

Espaços interiores e exteriores, mal ou bem definidos, seja em termos racionais, fisicamente, ou mesmo pela imaginação, em termos subjetivos, podem ser diluídos ou embaralhados, uma vez que o valor das coisas, por ser conferido pelo homem, pode ser tomado como imprevisível. Assim, o mesmíssimo objeto, espaço ou memória pode possuir diferentes valores para diferentes pessoas, sendo, portanto, impossível medir-lhe o valor definitivamente.

Em *A poética do Espaço*, Bachelard dedica um capítulo inteiro à dialética do interior e exterior¹³, onde aponta a oposição das imagens do interior e do exterior. Ele assinala que a primeira oposição se dá pela geometria, ou seja, na delimitação do espaço físico, podendo-se dizer que o primeiro espaço é (pensado como) fechado, e o segundo, (como) aberto. Se for possível prosseguir arriscando uma analogia elementar e reconhecer que o espaço interior (fechado) é o espaço que nos protege, e que o espaço exterior (aberto) nos expõe, poderíamos exemplificar dizendo que a casa protege o homem, enquanto a rua, a floresta, ou o mar o deixam exposto a perigos. Contrariando a obviedade dessas considerações, Bachelard evoca a imaginação, buscando os devaneios de poetas a respeito do interior e do exterior, que ganham mais nuances que as citadas até aqui (interior que protege, exterior que expõe). Nos poemas, ao interior e exterior são

¹³ Op. Cit. BACHELARD. Ver capítulo "A dialética do Interior e do Exterior". Pp. 215-234.

dados valores diversos, não se restringindo tais valores a sua geometria. Ou seja, nem sempre é certo dizer que o interior protege e o exterior seja ameaçador, pois a imaginação transpõe as barreiras impostas pela geometria, já que o valor das coisas é atribuído pelo próprio homem. Assim, se por um lado recolher-se em sua casa ou *em si mesmo* ajudaria o homem a se recompor e situar-se no mundo, por outro lado, nem sempre é verdade afirmar que em tais espaços interiores sua segurança se faz garantida. Nem todo espaço interior é acolhedor, há também hostilidade em seu seio que, evidentemente, nos repele. Da mesma forma, o interior do homem é vasto, complexo, podendo por vezes ser hostil. Talvez seja possível dizer que em seu interior o ser seja errante, e que muitas vezes ao mergulharmos em nosso interior, em divagações por exemplo, somos por ele expulsos – por nós mesmos, por assim dizer –, levados para fora. E uma vez fora, (cedo ou tarde, mesmo que inadvertidamente) buscaremos novamente olhar para dentro, *ad infinitum*.

Dito isso, ao classificarmos as obras examinadas na pesquisa em dois grupos, o das realizadas em espaços interiores e o das realizadas em espaços exteriores, talvez estejamos fazendo uma distinção paradoxal, pois, com essa afirmativa, estaríamos especificamente nos referindo ao espaço físico em que as mesmas se realizaram, deixando de lado a dimensão imaterial, simbólica, sensível, tão importante na realização dos trabalhos apresentados quanto o espaço físico utilizado. O paradoxo estaria em podermos dizer que, simbolicamente, a dimensão sensível seria certamente muito mais interiorizada que o espaço das casas nas quais buscamos inserir-nos, embora elas também o sejam, se as levarmos em consideração segundo a mesma dimensão simbólica, como abrigos.

Assim, classificar os trabalhos em realizados em espaços interiores e realizados em espaços exteriores pode parecer ambíguo ou mesmo insuficiente. Entretanto, há nessa distinção o objetivo de facilitar a compreensão do leitor-espectador. Porém, mesmo antes de

serem realizados, seja em espaços interiores e/ou exteriores, os trabalhos já estavam em curso numa intimidade não apenas circunscrita ou referente à arquitetura, mas na interioridade do corpo e do sujeito.

Desde a feitura dos trabalhos propulsores da pesquisa, *There's no place like home*, 2007 e *Em negativos*, 2004, venho colocando em questão dois tipos de espaços distintos entre si, um espaço real, onde é realizada a ação, e um espaço virtual, onde a referência é a casa. Na caminhada de *There's no place like home* um percurso é executado pelo corpo, no entanto, mais importante que a ação externada por esse corpo é a ação simbólica que ali acontece, dentro do corpo que caminha. Ao realizá-la havia a plena consciência de que a casa, o lugar que se buscava, não seria encontrada, mas, por ser uma ação artística, não conduzida pelo racional e sim pelo simbólico, essa racionalidade torna-se irrelevante. Embora a caminhada se dê no espaço real, é impulsionada por uma busca que acontece no plano do simbólico, e não no plano concreto, físico. Portanto, nesse caso, apesar da ação visível acontecer no espaço exterior, podemos dizer que na ocorrência da ação, o espaço interior/íntimo sobrepõe-se e destaca-se em relação ao exterior.

No trabalho *Em Negativos*, algo semelhante acontece. Usando negativos fotográficos virgens, sem que imagens tenham sido captadas pela luz, busco uma maneira de perpetuar memórias afetivas escrevendo neles palavras-lembranças exatamente no lugar onde estariam as imagens, caso tivessem sido captadas no processo fotográfico. Há nesse trabalho dois espaços em questão: a casa do meu avô e minhas memórias afetivas dela. Essa duplicidade de espaços novamente nos remete a espaços internos, sensíveis, simbólicos e imateriais. As lembranças relativas à casa referem-se a um tempo vivido e a sensações que permearam esse período. Quanto à casa propriamente dita, o espaço físico assume o lugar de recipiente simbólico de tais lembranças, é ela que abriga tais sentimentos,

existentes em um espaço interior que transcende o espaço geométrico da casa.

Os trabalhos atuais, desenvolvidos em conexão com a pesquisa de Mestrado, seguem o mesmo fluxo. Como vimos anteriormente, alguns acontecem em espaços públicos, exteriores e outros em espaços privados, interiores. Entretanto, mesmo acontecendo em espaços públicos ou privados, ambos acontecem primeiramente no plano sensível, que qualificamos aqui também como espaço interior/íntimo. Portanto, referem-se em primeiro lugar ao interior do sujeito, e não ao espaço interior da arquitetura.

Esse espaço interior/íntimo é também o local que se deseja “atingir” no espectador e também no leitor. Por meio das ações realizadas e das imagens obtidas no decorrer delas, intenciono fazer repercutir no espectador suas próprias lembranças e sensações de casa, sejam elas causadas pela presença ou ausência da mesma.

Mesmo sem a intenção de aplicar estritamente as reflexões feitas até aqui aos trabalhos comentados, faz-se necessário nos determos um pouco mais cuidadosamente em algumas obras, começando pelas realizadas em espaços exteriores. Em seguida, nos voltaremos para os trabalhos realizados em espaços interiores.

É importante ressaltar mais uma vez que, apesar da remissão aos espaços físicos, os trabalhos são concebidos e se desdobram como acontecimentos, acima de tudo, no espaço interior/íntimo, no interior subjetivo.



Stéphane Dis
Ação de Permutação, 2013
Ação feita em colaboração com Raphael Arah
Sequência fotográfica
Foto Larissa Vasco

1.2.1. Ação de Permutação, 2013

Na páginas 18 vemos uma montagem fotográfica feita a partir do registro da experiência vivida em *Ação de Permutação*, realizada em janeiro 2013 em colaboração com o performer Raphael Arah.¹⁴

Para essa ação nos dirigimos a um local peculiar para meditarmos: duas escadas de uma casa abandonada cujos degraus finalizam-se em paredes cegas, sem que cheguem à casa. Portanto, as escadas que deveriam levar-nos até a casa não conduzem a lugar algum, remetendo-nos a um tipo de tomada de consciência muito significativa em determinadas culturas, algo que pude vivenciar em práticas como o yoga: a importância do *aqui e agora*.

O *aqui e agora*, termo que remete, nos exercícios de meditação, à concentração, pela qual busca-se cada vez mais estarmos conscientes do momento presente. De modo que, em tudo o que se faça e em todos os momentos, é preciso estarmos atentos e termos consciência dos acontecimentos, sensações e pensamentos, para que assim, nossas mentes trabalhem em maior potência, e nos sintamos melhores e mais felizes.¹⁵ Não seria essa também uma das mais importantes funções da casa? Fazer com que nos sintamos melhores e mais felizes? Bachelard nos diz que “Sem ela o homem seria um ser disperso.”¹⁶

O local de *Ação de Permutação*, apesar de suas características ímpares, parece não atrair a atenção de muitas pessoas, pois as que passam por ali ou o fazem do interior de seus carros, onde a atenção é voltada para o trânsito, ou transitam no interior de transportes coletivos, de onde mal se pode ver a localidade. Ademais, por ser um local pouco habitado, há poucas casas e algumas lojas, é raro ver

¹⁴ Ver Pp. 18 e 21.

¹⁵ Para maior entendimento assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=OS5ez7DVzs> e <http://whatmeditationreallyis.com/index.php/lang-en/dare-to-meditate.html> (Em 06 de junho 2014) .

¹⁶ Op Cit. BACHELARD. P. 26.

alguém transitando a pé, e mais raro ainda ter alguém que vá até as escadas, a não ser para *pichação* ou *grafitagem*. Por esse motivo, nossa presença atraiu a atenção dos passantes, fossem de dentro dos automóveis ou caminhando a pé. Algumas pessoas buzinaaram, outras olharam curiosas, e uma emitiu o som de um mantra. Houve ainda um homem incomodado por ter a tarefa de lavar seu carro obstruída pois, a água para fazê-lo vinha do poço artesiano que fica abaixo das escadas.

Apesar dos acontecimentos ao redor, buscamos estar atentos a nossa ação, meditando naquele *aqui e agora*, que não levaria a lugar algum, a não ser ao íntimo de cada um de nós.

A ação, realizada sem a presença de um público convidado, posteriormente pôde ser veiculada ao espectador por meio de imagens fotográficas nas quais é possível identificar algumas etapas da meditação praticada no local.

As fotografias foram capturadas simultaneamente à meditação, havendo posterior seleção das imagens e a realização de montagem fotográfica.¹⁷

Na ocasião, propus que escrevêssemos algo sobre a experiência vivida nas escadas, e assim o fizemos. Minhas impressões chegaram ao papel nos seguintes termos:

¹⁷ Fotógrafa: Larissa Vasco. Ver na Revista Gambiarra: http://www.uff.br/gambiarra/edicao_05/edicao_05/imagens/acao_de_permutacao.mp4 Consulta em 16 de junho de 2014.

Preito ao tempo e à *presença* em favor de uma apreensão lenta e profunda do espaço. Espaço incorporado, corporificado, percebido. Micro-resistência à aceleração contemporânea, anti-espetacularização. Elogio à vagarosidade e ao “*ócio*”. Passagem para lugar algum – *aqui, agora*.

Convite à pausa.

A pé, de encontro a este estranho escondido pela velocidade da passagem, o vestimos para desnudá-lo. É possível notá-lo, sem que haja movimento em sua quietude?



Stéphane Dis
Ação de Permutação, 2013
Ação feita em colaboração com Raphael Arah
Sequência fotográfica
Foto Larissa Vasco

Nas linhas que se seguem, podemos conhecer como Arah expressou sua oportunidade de experimentar a proposta:

ex

pe

ri

ên

cia

ex-pe-ri-ên-cia

algo que está por vir mas já vivo

não tem começo nem fim ser e estar

estados presença ausência presença

fico passo fico

olho sou olhado me

olho enquanto olho

olho enquanto me olho

olho

escuto

escuto

escuto

alguém chega

alguém parte

alguém fica

fico



Stéphane Dis
Sem título, 2014
Fotografia (díptico)
36 cm x 48 cm
Foto Edu Monteiro



Stéphane Dis
Quando se acumulam as contradições, 2014
Fotografia (díptico)
30 cm x 70 cm
Foto Edu Monteiro

1.2.2. Experiências em escadas

Sem título, 2014

Quando acumulam as contradições, 2014

Topofilia 1, 2014

Topofilia 2, 2014

Sem título 1 (caracol), 2014

Sem título 2 (caracol), 2014

Bachelard, pensando a casa como um ser da natureza e comparando-a ao homem, aponta dois polos de verticalidade, ou valores íntimos, contidos na casa: a terra e o céu. A terra corresponde ao porão, onde fixam-se os medos, segredos e loucuras do homem, que ficam ocultos no subterrâneo. O céu corresponde ao sótão, onde encontram-se os sonhos clareados pela racionalidade e intelectualidade, tais sonhos são projetados e planejados racionalmente para serem posteriormente edificadas. Entre as polaridades mencionadas, há um andar ou dois, onde para subir ou descer até elas, é preciso usar escadas. As escadas, por levarem a espaços com nuances próprias de suas polaridades, diferenciam-se entre si, tendo características próprias de acordo com o sentido ao qual conduzem. Nas palavras de Bachelard:

Entre o um e o três ou quatro estão as escadas. Todas diferentes. A escada que conduz ao porão, *descemo-la* sempre. É a descida que fixamos em nossas lembranças, é a descida que caracteriza seu onirismo. A escada que sobe até o quarto, nós a subimos e a descemos. É um caminho mais banal. É familiar. (...) Finalmente, a escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Ela traz o signo de ascensão para a mais tranquila solidão.¹⁸

Alguns trabalhos comentados na presente pesquisa foram desenvolvidos a partir de escadas. No entanto, as escadas exploradas possuem uma característica singular, diferenciando-se das escadas mencionadas por Bachelard e da maioria das que conhecemos. Apesar de ser possível subir e descer por elas, não conduzem a um porão, sótão ou qualquer outro lugar.

Em outra oportunidade, no início de 2014, retornei à Estrada da Cachoeira e às mesmas escadas da casa abandonada trajando tanto o vestido quanto os sapatinhos concebidos para *There's no place like home*. Diferentemente da experiência anterior, *Ação de Permutação*, na qual o objetivo foi realizar uma meditação na companhia do artista Raphael Arah, a intenção nesta nova oportunidade foi explorar mais intensamente a potência simbólica de tais escadas, fazendo uso do dispositivo fotográfico¹⁹. Para tanto, dessa vez, as fotografias não são meros registros, mas os próprios fios condutores da poética. As imagens são pensadas e idealizadas previamente em sequências fotográficas e ângulos que favoreçam o entendimento do que se passa entre sujeito, corpo e o espaço. Esses trabalhos assumiram forma expositiva configurando-se como dípticos fotográficos: *Sem título e Quando se acumulam as contradições*, ambos de 2014.²⁰

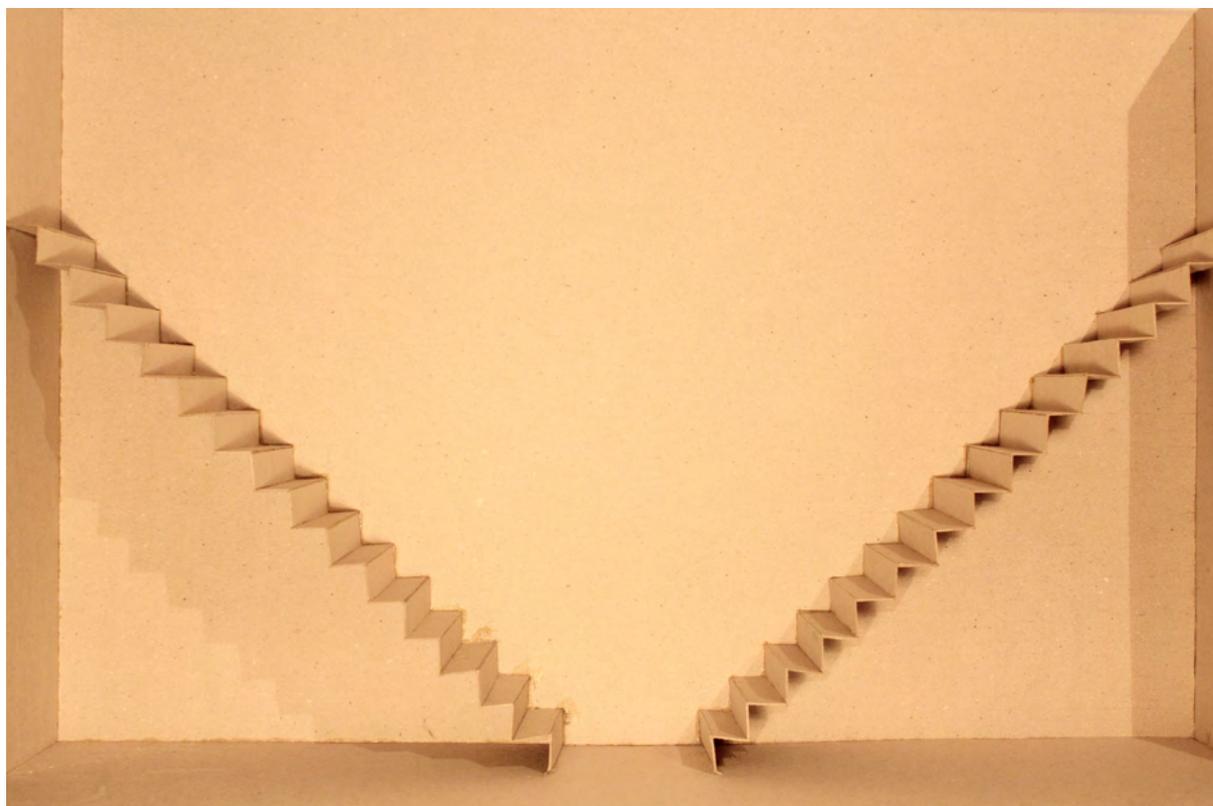
Dispostas em V, subo e desço cada uma das duas escadas. Ora encolho-me no topo de uma, ora sento-me nos degraus da outra, etc.

¹⁸ BACHELARD, Gaston. In *A poética do espaço*. P. 43.

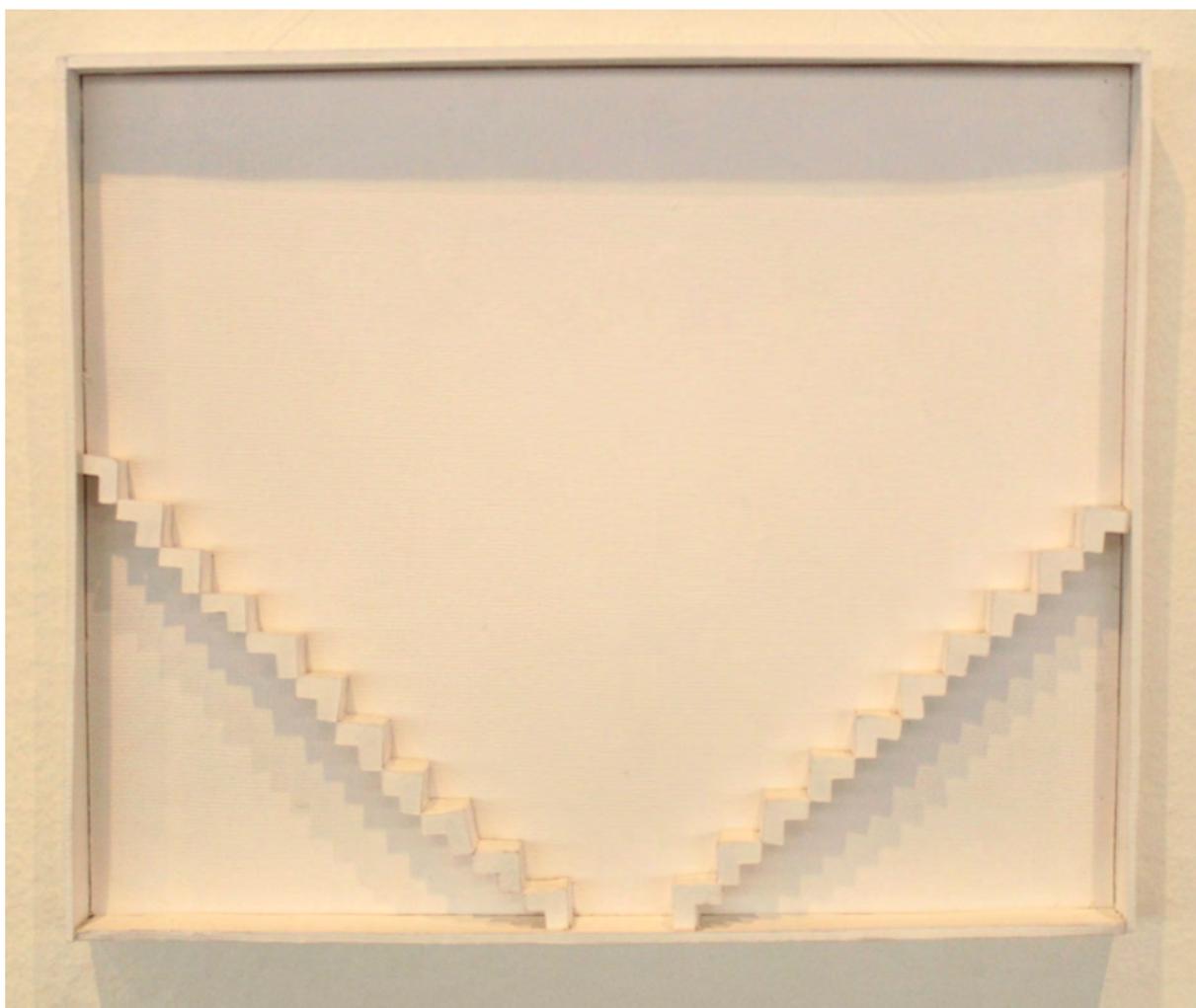
¹⁹ Fotos de Edu Monteiro com orientação da artista.

²⁰ Ver Pp. 23 e 24.

Aproprio-me ritualmente desse espaço de passagem tornado caro. Apesar da falta de ancoramento sugerida por ele, ali me abrigo. Faço desse espaço de ausência de estabilidade, um refúgio onde meu corpo é abrigado no corpo das escadas. Fundimo-nos, somos um só. Após tantos encontros, passagens e pensamentos, a escada se tornou um espaço íntimo, uma extensão do meu espaço interior.



Stéphane Dis
Topofilia 1, 2014
Maquete em papel paraná
55 cm x 85 cm
Foto Stéphane Dis



Stéphane Dis
Topofilia 2, 2014
Maquete em papel paraná
21 cm x 25 cm
Foto Stéphane Dis

Além da ação e das fotografias, construí ainda duas maquetes²¹ desse local, a primeira feita em papel paraná, medindo 85 cm x 55 cm e a segunda, medindo 25 cm x 20 cm, feita em papel telado branco²². Apesar de serem construídas como maquetes, foram concebidas como *objetos-extensão* da ao, uma forma de “apropriao” das escadas e de “transportá-las”. Trata-se ainda de uma maneira de apresentá-las ao espectador, de certa forma, preservando algo do volume tridimensional suprimido pela imagem fotográfica.

Dando prosseguimento as nossas reflexões sobre as ações em que foram explorados elementos arquitetnicos como as escadas na presente pesquisa, seria importante mencionar outras imagens fotográficas realizadas igualmente na Estrada da Cachoeira, em Niterói. Esses trabalhos, resultantes de experiência análoga, assumiram forma expositiva configurando-se como dípticos fotográficos: *Sem título 1* e *Sem título 2*, ambos de 2014²³:

Ao passar pela estrada avistei uma escada que, de maneira semelhante à escada dos trabalhos anteriores, não conduz a uma casa, ou a qualquer outro lugar ou passagem. O ‘fim’ dessa escada leva a um emaranhado de plantas aninhado numa enorme pedra que circunda a estrada. Sendo assim, que funo tal escada poderia cumprir agora? Seria um mirante? O que seria possível observar ocupando-se daquele ponto de vista? Alguém subiria naquela espécie de escada?

A coincidência de duas escadas com características semelhantes na mesma estrada impediu-me de ignorar o local. Essa, uma escada em “caracol”, de ferro. Diferente das escadas duplas da casa abandonada, cujos degraus de cimento encontram-se em bom estado, a escada caracol, chumbada a uma coluna de cimento, encontrava-se em estado de degradao, transmitindo instabilidade e insegurança. Seus degraus triangulares de ferro estavam enferrujados e alguns já não possuíam a plataforma do piso, apenas a estrutura externa, como se fossem

²¹ Ver Pp. 27 e 28.

²² Papel para desenho com textura semelhante à tela de pintura.

²³ Ver Pp. 31 e 32.

molduras triangulares, triângulos vazados. Vistos de baixo para cima lembravam móveis de Calder e, ao colocar-me sobre elas, senti que o local poderia ser tão instável quanto trabalhos do escultor americano. Portanto, não foi possível subir até o último degrau. Afastada do chão, fui emoldurada pelas curvas espirais de sua estrutura-caracol, semelhante a uma concha vazia, dilacerada, desgastada pela erosão do mar e do tempo. Mas, ali não há mar, a paisagem é composta por pedra, fios de eletricidade, estrada e automóveis.

Do ângulo em que as fotografias foram capturadas, meu rosto desaparece coberto pela gola do vestido estampado com as repetidas palavras da frase *there's no place like home*. Mas ali não há casa. Há apenas linhas e formas geométricas suspendendo um corpo a subir e a descer os degraus de um caracol vazio.



Stéphane Dis
Sem título 1, 2014
Fotografia (díptico)
26 cm x 50 cm
Foto Edu Monteiro



Stéphane Dis
Sem título 2, 2014
Fotografia (díptico)
26 cm x 50 cm
Foto Edu Monteiro

NO MEIO DO CAMINHO

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA

TINHA UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO

TINHA UMA PEDRA

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA.

NUNCA ME ESQUECEREI DESSE ACONTECIMENTO

NA VIDA DE MINHAS RETINAS TÃO FATIGADAS.

NUNCA ME ESQUECEREI QUE NO MEIO DO CAMINHO

TINHA UMA PEDRA

TINHA UMA PEDRA NO MEIO DO CAMINHO

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE²⁴

²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. No meio do Caminho. In *Reunião* (10 livros de poesia). 3ª edição. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1978. P. 12. O poema foi escrito aproximadamente em 1928. Programação visual do estêncil assim como usado no trabalho comentado a seguir.

1.2.3. *No meio do Caminho*, 2012

No meio do caminho é uma intervenção na qual, fazendo uso de estêncil²⁵, transcrevo o poema *No meio do Caminho*, de Carlos Drummond de Andrade, em uma grande pedra que há no terreno de uma casa à beira da Estrada da Cachoeira, localizada na cidade de Niterói.

Parte dessa pedra se encontra para fora do terreno da casa, atingindo a calçada. Surpreendentemente, há alguns anos atrás, o pedaço que alcançava a rua foi cortado pela prefeitura da cidade. Sem qualquer aviso prévio, quem passou por ali pôde assistir a pedra ser cortada e adquirir marcas que, como cicatrizes, permanecem lá até hoje. Não houve qualquer tipo de consulta aos moradores do bairro ou mesmo à população da cidade. Mais tarde, se descobrisse que sequer os moradores da casa foram avisados.

Após tirar algumas fotografias da pedra dirigi-me à casa para falar com os moradores, a fim de descobrir como a prefeitura agiu ao cortar a pedra e o que a família pensou a respeito.

Tereza e seu filho Gabriel, moradores da residência, atenderam a campanha. Depois de dar esclarecimentos iniciais acerca dos meus interesses e responder algumas perguntas, Tereza relatou a história de sua família e da casa, incluindo o dia em que a pedra foi cortada.²⁶

Dona Flora, mãe de Tereza, que falecera em julho daquele mesmo ano de 2012, viveu sessenta e quatro anos naquela casa. Quando se mudou para lá conheceu uma senhora de cento e quatro anos, que tinha sido escrava, e que contou-lhe uma história a respeito da pedra: antes mesmo da construção da casa de Tereza, uma grande

²⁵ Ver P. 33.

²⁶ A fala de Tereza foi filmada e pode ser vista no DVD que se encontra em anexo.

pedra teria rolado do alto do Morro do Santo Inácio, partindo-se em duas. Uma parte da pedra caiu sobre uma casa construída no local matando todos que ali se encontravam. A parte restante da pedra teria rolado para o outro lado da rua, onde permanece até os dias de hoje, em torno da qual se construiu uma praça que há no local.

Seja verdade ou fantasia, essa história é conhecida por muitos na cidade.

Construído após tal incidente, o muro da casa de Teresa foi erguido ao redor da pedra, integrando a mesma à construção. Sob a pedra há diversos tipos de plantas que crescem livremente — casa que abriga família, que abriga pedra, que abriga planta. No interior do terreno, a pedra ocupa um grande espaço e sua forma assemelha-se à proa de um navio. A pedra projeta uma sombra onde há um pequeno lago com tartarugas e peixes.

Interrogada sobre a postura da prefeitura com relação ao corte da pedra e a razão de tal decisão, somos informados por Tereza que a implosão iniciou-se sem qualquer aviso prévio, espalhando poeira para todos os lados e fazendo com que Dona Flora e família fossem até o quintal para entender o que estava se passando. Segundo os funcionários da prefeitura, a razão da implosão teria sido melhorar o fluxo dos ônibus na estrada, que tinham a passagem reduzida pela presença da pedra, que, assim como no poema, estava *no meio do caminho*.

Na ocasião em que foi cortada havia muitas bromélias no alto da pedra, e estas vieram abaixo por total falta de cuidado. Dona Flora, já bastante idosa, sofreu muito. Tereza, por ver a angústia da mãe e viver nessa mesma casa desde o seu nascimento, sofreu igualmente. A pedra, em sua integridade, era parte da casa e a casa, por laços afetivos, parte de Tereza. Parecia que estavam “arrancando um pedaço delas”, foi o que disse Tereza.

Tereza mostrou-me o quintal da casa — contando as aventuras

de infância que vivera ali com seus cinco irmãos — e também de onde supostamente a pedra teria rolado. Tudo isso com sorriso nos lábios e com olhar nostálgico. Em seguida, nos contou que recebeu uma oferta de compra de sua casa e que devido ao falecimento de sua mãe, iria aceitar. A casa onde nasceu e viveu até então será demolida e transformada em um prédio. Depois de ouvir suas histórias, disse-lhe que gostaria de declamar um poema para ela, o poema de Drummond.

Relato à Tereza o meu desejo de escrever o célebre poema de Drummond na pedra e ela se oferece a juntar-se a mim. Algumas semanas depois o realizamos juntas. Gabriel, filho de Tereza, toma parte na ação. A pedra me leva ao encontro da casa natal de Tereza, que, docemente, me convida para entrar. A história contada por Tereza imbrica-se a minha. Seu amor pela casa e pela pedra, que é parte da casa, é o tipo de envolvimento que eu buscava, sem ter certeza se encontraria. Deixo Tereza em sua casa e retorno a minha. Um ciclo se fecha e é celebrado com poesia.





Stéphane Dis
No meio do caminho, 2012
 Intervenção
 Fotos Stéphane Dis e Gabriel Decnop

Alguns meses depois, passando pelo local, vejo que o poema não está mais escrito na pedra. Foi apagado e novamente restam somente as marcas da implosão. No entanto: “Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas. Nunca me esquecerei que no meio do caminho tinha uma pedra.”²⁷

²⁷ Op.Cit. ANDRADE, Carlos Drummond de.

1.2.4 *Sapatinhos Vermelhos*, 2013

Era uma vez uma pobre órfã que não tinha sapatos. Essa criança guardava os trapos que pudesse encontrar e, com o tempo, conseguiu costurar um par de sapatos vermelhos. Eles eram grosseiros, mas ela os adorava. *Eles faziam com que ela se sentisse rica*, apesar de ela passar seus dias procurando alimento nos bosques 8espinhosos até muito depois de escurecer.

Um dia, porém, quando ela vinha caminhando com dificuldade pela estrada, maltrapilha e com seus sapatos vermelhos, uma carruagem dourada parou ao seu lado. Dentro dela, havia uma senhora de idade que lhe disse que ia levá-la para casa e tratá-la como se fosse sua própria filhinha. E assim lá foram elas para a casa da rica senhora, e o cabelo da menina foi lavado e penteado. Deram-lhe roupas de baixo de um branco puríssimo, um belo vestido de lã, meias brancas e reluzentes sapatos pretos. Quando a menina perguntou pelas roupas velhas, e em especial pelos sapatos vermelhos, a senhora disse que as roupas estavam tão imundas e os sapatos eram tão ridículos que ela os jogara no fogo, onde se reduziram a cinzas.

A menina ficou muito triste, pois, mesmo com toda a fortuna que a cercava, os modestos sapatos vermelhos feitos por suas próprias mãos haviam lhe dado uma felicidade imensa. Agora, ela era obrigada a ficar sentada quieta o tempo todo, a caminhar sem saltitar e a não falar a não ser que falassem com ela, mas uma chama secreta começou a arder no seu coração e ela continuou a suspirar pelos seus velhos sapatos vermelhos mais do que por qualquer outra coisa.²⁸

O fragmento de texto acima é parte do conto *Sapatinhos Vermelhos*, de Hans Christian Andersen. O trabalho apresentado no XII

²⁸ STÉS Apud ANDERSEN, Hans Cristian. In *Mulheres que correm com lobos: mitos e arquétipos da Mulher Selvagem*, de Clarissa Pinkola Stés. Pp. 271-275. Grifos nossos. Escritor dinamarquês, nascido em Odense, em 1805, filho de um sapateiro pobre e doente. É autor de histórias clássicas como *A pequena Sereia*, *Soldadinho de Chumbo* e *Patinho Feio*. Faleceu em 1875.

Festival de Apartamento²⁹, em Uberlândia, Minas Gerais em abril de 2013 ostenta o mesmo título do conto.

Nesse trabalho, durante aproximadamente duas horas, vestindo a roupa confeccionada para a performance *There's no place like home*, de 2007, contei a história dos sapatinhos vermelhos repetidas vezes, enquanto, simultaneamente, o vídeo de *There's no place like home*, era exibido em *loop*.

Conheci os contos de Andersen quando criança, através de leituras feitas por meu pai para mim e minha irmã, mas só tomei conhecimento da história dos *Sapatinhos Vermelhos* anos mais tarde, na época da realização de *There's no place like home*. Na ocasião, não pude deixar de notar alguns pontos em comum em nossos “enredos”, nos quais há, em ambos os casos, sapatos vermelhos, caminhadas sem rumo e ausências de casas.

Por tais semelhanças, quis ‘contar’ as histórias de forma sobreposta, contudo, somente anos depois, em 2013, no *Festival de Apartamento*, foi possível fazê-lo. Nessa ocasião, interessava-me investigar a disponibilidade das pessoas de envolverem-se em atividades “ociosas” e encontros cotidianos, onde o propósito fosse nada além de uma troca imaterial. O que uma “contação” de histórias poderia propiciar?

O *Festival de Apartamento*, um evento itinerante, está voltado para a realização de performances em casas oferecidas por interessados em sediá-lo. Portanto, parecia uma boa oportunidade para explorar questões dessa pesquisa, na qual a casa constitui-se como a principal questão poética que intencionamos desenvolver.

²⁹ O Festival de Apartamento é um evento de performance realizado na moradia de artistas, que, interessados em abrigar o evento, cedem suas casas ou apartamentos para sediá-lo. O evento é organizado pela iniciativa independente de Thaíse Nardim, Ludmila Castanheira e Rodrigo Emanuel Fernandes, sem qualquer recurso financeiro de órgãos oficiais. O evento é inspirado nos *Festival Apartments* (evento internacional de Arte da Performance), realizados na década de 1980. A esse respeito consultar o site do evento: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com.br/>



Stéphane Dis
Sapatinhos Vermelhos, 2013
Ação
Foto Ludmila Castanheira



Stéphane Dis
Sapatinhos Vermelhos, 2013
Ação
Foto Élder Sereni

No aeroporto de Uberlândia fui recebida por Mariane Araújo, uma das artistas participantes do evento, que, por intermédio dos coprodutores do *Festival*, ofereceu sua casa para me hospedar. Seu pai a acompanhava e nos dirigimos para sua casa, onde fui recebida de acordo com a típica hospitalidade mineira: com café, bolo, suco etc., além de uma boa conversa para nos conhecermos. No fim do dia fomos para a Via Lakka, uma casa para eventos artísticos que sediou a XII edição do *Festival*. De acordo com a natureza do evento, aberto à apresentação de artistas de diversas cidades do país, os quais chegaram à casa com algumas horas de antecedência para decidirem onde seriam feitas as performances e a ordem das realizações.

Devido ao interesse em investigar o acolhimento proporcionado pelos espaços, para realizar *Sapatinhos Vermelhos*, planejei ocupar um ambiente como um “canto”, um lugar que propiciasse uma pausa, um abrigo na agitação do evento. Por essa razão, após percorrer a casa, escolhi o único cômodo configurado como quarto, onde havia uma cama e um beliche. Reorganizei o espaço posicionando as camas de frente para a porta, colocando uma cadeira de frente para as camas e de costas para a porta. A porta permaneceu fechada e, pouco a pouco, foi aberta pelos visitantes que preenchiam o espaço iluminado pela tela do computador e por uma luz branda vinda debaixo de uma das camas.

O trabalho aconteceu não somente por intermédio da história contada pela leitura e pela exibição do vídeo, mas por todos os elementos que compunham o ambiente, como a porta cerrada, a meia luz, a disposição dos móveis e, principalmente, a veste confeccionada para *There's no place like home*.

No interior do cômodo, eu expus aos participantes a fragilidade do “desabrigo”, embora amenizado tanto pelo espaço acolhedor de um canto da casa quanto por minha veste-casa. Pode-se dizer que a intenção do trabalho estava voltada para tentar provocar e também perceber, o quão disponíveis as pessoas estariam para um simples encontro afetivo com uma desconhecida. O ambiente estaria

convidativo o suficiente para ali permanecerem?

Ao longo de aproximadamente duas horas de ação, persistindo no propósito decidido anteriormente de contar a história enquanto houvesse pessoas para ouvi-la, notadamente, a porta do quarto foi aberta e fechada inúmeras vezes. As pessoas se amontoavam pelo quarto, deitando-se ou sentando-se na cama, no chão ou permanecendo em pé. Algumas delas voltaram para ouvir a história mais de uma vez, outras dormiram na cama, permanecendo mais tempo no ambiente. Talvez o espaço tenha sido, de fato, acolhedor.

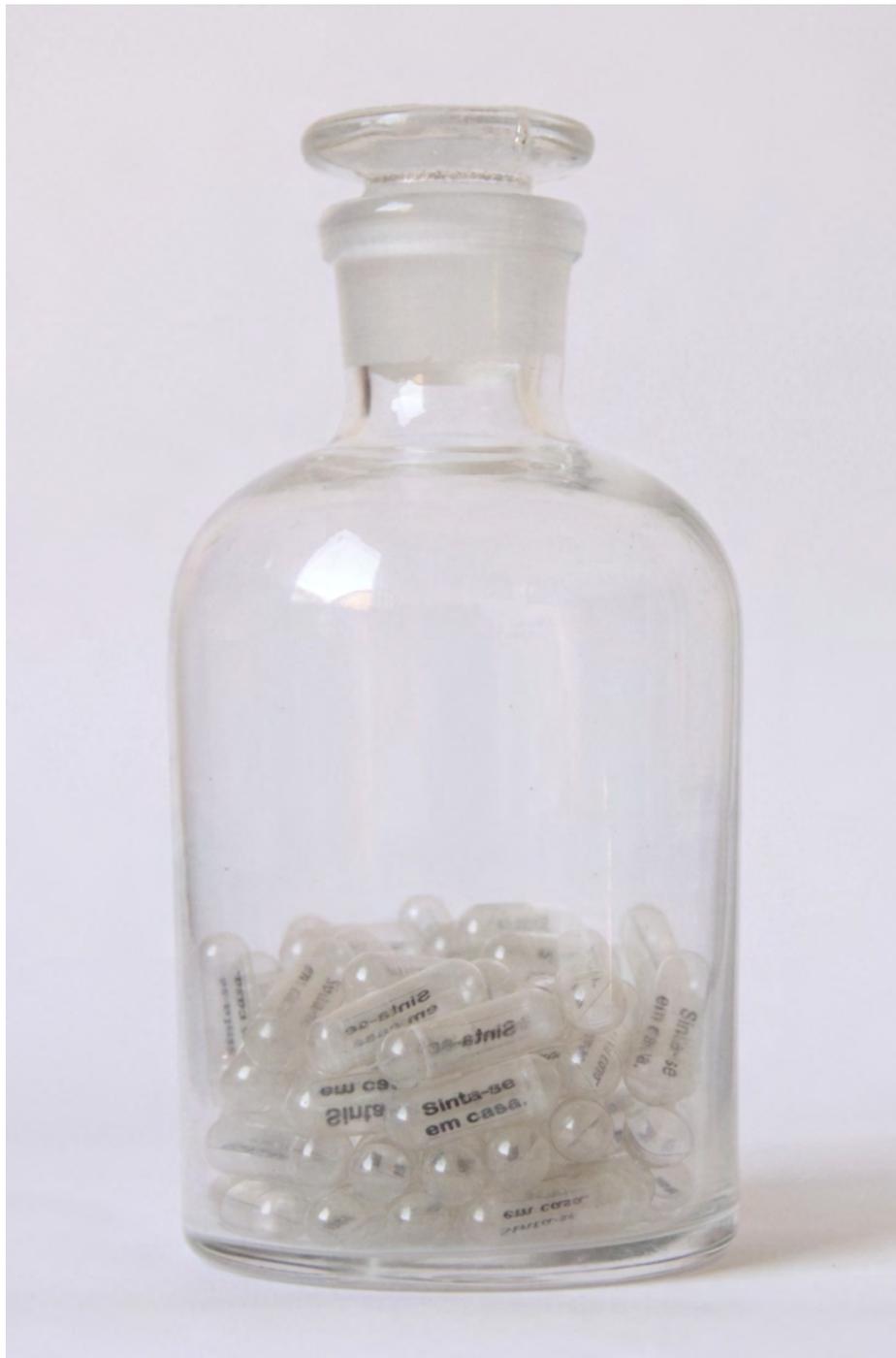
Se é possível dizer que as questões relatadas acima eram as que mais nos interessavam na época, há outras que só foram possíveis notar posteriormente. Na execução da ação *Sapatinhos Vermelhos* três diferentes ritmos e temporalidades se entrelaçam em uma mesma ocasião. No vídeo, realizado seis anos antes, a repetição de uma caminhada incessante é apresentada em *loop*. No *Festival de Apartamento* esse mesmo corpo anteriormente tido como uma escultura andante, agora é confortavelmente alojado em um ambiente acolhedor e devota-se a uma leitura em voz alta, trajando a mesma roupa feita originalmente para uma ação em movimento.

Em *Sapatinhos Vermelhos*, a clássica história de Andersen, uma menina órfã calçando seu par de sapatos vermelhos dança incessante e descontroladamente. Nessa performance, vídeo, ação e leitura do texto, cada qual com sua temporalidade particular, encontram-se mesclados numa nova temporalidade e espaço, entrelaçados principalmente pela relações que se estabelecem a partir da vestimenta, da órfã com seus sapatos assim como da veste e sapatos na obra em questão. Não é difícil notar que em ambos os casos há fortes cargas simbólicas. A menina órfã do conto, antes muito pobre, mesmo após ganhar casa e família sente-se infeliz, pois não tem consigo os extraordinários sapatos, feitos por suas próprias mãos, como pudemos constatar no trecho da história citado anteriormente. A casa que deveria abrigá-la e trazer-lhe conforto, não “satisfaz seu

coração”, nos diz Andersen, pois, para nela viver, foi obrigada a deixar para trás algo que a protegia quando ela não tinha nada além de seus sapatos.

Embora considerando tais semelhanças e tendo em conta a importância da experimentação interdisciplinar para a presente pesquisa, talvez não seja excessivo ressaltar que o funcionamento do trabalho poderia ser melhor compreendido enquanto uma ação performática. Entretanto, ainda assim talvez seja possível pensar que concretizá-la tenha sido enriquecedor para o processo de investigação da pesquisa. Na ocasião foi possível experimentar as relações estabelecidas naquele local, proporcionadas pela oportunidade do evento, cuja característica principal reside no acolhimento de artistas diversos e com variadas formações, trabalhando em uma casa cedida por pessoas interessadas em promover práticas artísticas em suas cidades.

O festival em si apresenta características em comum com nossa pesquisa prático-teórica, e nele foi possível explorar um ambiente desconhecido, com pessoas desconhecidas e ser acolhida. Do festival surgiram novas relações de afinidade, tanto com a dinâmica do evento quanto determinados participantes, resultando, por exemplo, na participação da edição seguinte do Festival, onde voltaremos a investigar as relações do homem com a casa, como veremos no trabalho a seguir.



Stéphane Dis
Abra em caso de emergência, 2012
Objeto
14 cm x 7 cm
Fotos Stéphane Dis

1.2.5. *Abra em caso de emergência, 2012*

(Sinta-se em casa), 2014

Inicialmente, as cápsulas de *(Sinta-se em casa)* de 2014, foram concebidas como parte de uma outra obra, *Abra em Caso de Emergência*, de 2012³⁰. Cabe aqui, quanto a isso, breve esclarecimento enfatizando procedimento recorrente nas obras aqui comentadas. Trata-se da migração de determinados recursos expressivos de uma obra para outras.

Abra em Caso de Emergência compõe-se de uma garrafa dessas usadas por boticários, parcialmente preenchida com cápsulas de gelatina, nas quais se pode ler a frase *Sinta-se em casa*. As cápsulas não foram produzidas em material deglutível, pois as frases foram impressas em acetato. Contudo, quando por ocasião de sua exibição na exposição *Pelas Vias da Dúvida*³¹, no Rio de Janeiro, a reação de alguns visitantes, que se mostraram propensos a consumi-las, suscitou a concepção de uma segunda versão dessas cápsulas, confeccionadas então com material apropriado para consumo humano, sem riscos de intercorrências indesejáveis. O novo trabalho, *(Sinta-se em casa)*, de 2014, além de cápsulas de gelatina comestível com o texto *Sinta-se em casa* impresso nelas, conta também com uma bula contendo informações a respeito da cápsula como a composição, a ação esperada, o modo de uso, a validade, a indicação, os riscos, as instruções de uso e participação, entre outras.

No XIII *Festival de Apartamento*, em janeiro de 2014, desta vez sediado em Miguel Pereira, Rio de Janeiro, levei as cápsulas para distribuir entre os participantes. Elas foram as propulsoras da ação. Como tais, só se tornam objetos propriamente completos, ao serem

³⁰ Ver P. 45.

³¹ Exposição que aconteceu no 2º *Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*, realizado pelos programas de Pós-graduação em Artes do Estado (UERJ/UFF/UFRJ) no Centro Cultural Helio Oiticica, Rio de Janeiro, entre os dias 9 a 11 de outubro de 2012. Ver em <http://pelasviasdaduvida2.wordpress.com/>.

distribuídas ao público. Em torno das cápsulas é que a ação acontece e se expande. Sem elas o trabalho não existiria, assim é possível dizer que as cápsulas são o prenúncio, o “convite” à ação.

A ação iniciava-se com uma abordagem simples, como uma conversa cotidiana. Como nessa oportunidade estavam presentes pessoas vindas de diversos lugares, a pergunta inicial recaía sobre esse provável deslocamento: “Você é daqui mesmo? Onde mora?” Dando curso a um diálogo sobre a casa, que seguia com: “Onde fica sua casa?”, “Você sempre viveu lá, ou teve outras casas?” etc., visando deixar o diálogo fluir de forma espontânea, para posteriormente oferecer a cápsula ao participante, explicando que poderia abrir a embalagem e ingerir a cápsula, caso desejasse. Uma outra opção, expressa textualmente na bula, indica a intenção de continuidade da obra, nos seguintes termos:

INSTRUÇÕES DE USO E PARTICIPAÇÃO

PEDE-SE QUE A MOTIVAÇÃO DO USO DE (*Sinta-se em casa*) SEJA INFORMADA À ARTISTA POR ESCRITO E O ATO DA INGESTÃO DA CÁPSULA SEJA FOTOGRAFADO. AMBOS DEVEM SER ENVIADOS POR E-MAIL PARA: casa.sinta.se.em.casa@gmail.com.³²

Foi possível interagir com doze participantes. No total, três ingeriram a cápsula durante a conversa. A ação foi registrada fotograficamente³³. No entanto, diferentemente de outros trabalhos aqui comentados, talvez seja possível dizer que as fotografias resultantes dessa ação não sejam capazes de “traduzir” o trabalho, pois a essência do mesmo ocorreu ao longo de cada conversa, nos diálogos estabelecidos com as pessoas envolvidas, e tais experiências não podem ser transpostas para imagens.

³² Trecho do texto contido na bula de (*Sinta-se em casa*).

³³ Ver P. 51. Fotos de Helio Branco e Ludmila Castanheira.

Posteriormente ao dia que a performance foi realizada, em 1º de fevereiro de 2014, alguns participantes responderam como solicitado na bula. Nessas mensagens eletrônicas foi possível observarmos um pouco da intimidade das remetentes tanto em imagens quanto em palavras. Veremos dois exemplos a seguir:

Em 22 de fevereiro de 2014 às 23:21, Mariane Araujo escreveu:

Se mostrar franca, cansada. No quarto, onde atravesso as noites, me perdoou. Canso de ser, deito, durmo. Volto. Me mostro e me escondo. Na casa onde não fico, permaneço. Onde casa, perde e ganha sentido de lar. Às vezes quero ficar, às vezes não, quase sempre busco em outro lugar, achando que é mais fácil chegar. Nesses outros lugares, não durmo, perco a vontade de ser fraca. Volto para casa.



Em 16 de março de 2014 às 13:59, Fernanda Morse escreveu:

ganhei a pílula de uma amiga que assistiu a performance no festival de apartamento.

na época, estava preparando a minha mudança do rio para são paulo. guardei a pílula para o momento em que precisasse me sentir em casa. hoje, chegada há uma semana, após arrumar a casa com o Lucas, pessoa encantadora que estou morando, tomei. pulsa chegar e sentir-me acolhida. e abraço todos os rituais desse processo.

segue em anexo um registro modesto.

beijos

fer



O trabalho pode ser reativado a cada nova confecção de distribuição de cápsula, tendo no endereço de e-mail uma ponte de comunicação entre proponente e participante.

Portanto, a cápsula, por ser o objeto responsável pelo desenvolvimento da ação e da materialização do trabalho, é que vem “relatar” ou representar o trabalho a quem não o tenha vivenciado. Ela seria, segundo o termo utilizado por Kristine Stiles, uma *comissura*³⁴, um objeto indissociável ou extensivo à ação da qual deriva. Assim, posteriormente à ação, o trabalho é apresentado como objeto, reunindo um exemplar da cápsula e da bula em “moldura-caixa”, assim como dípticos fotográficos³⁵.

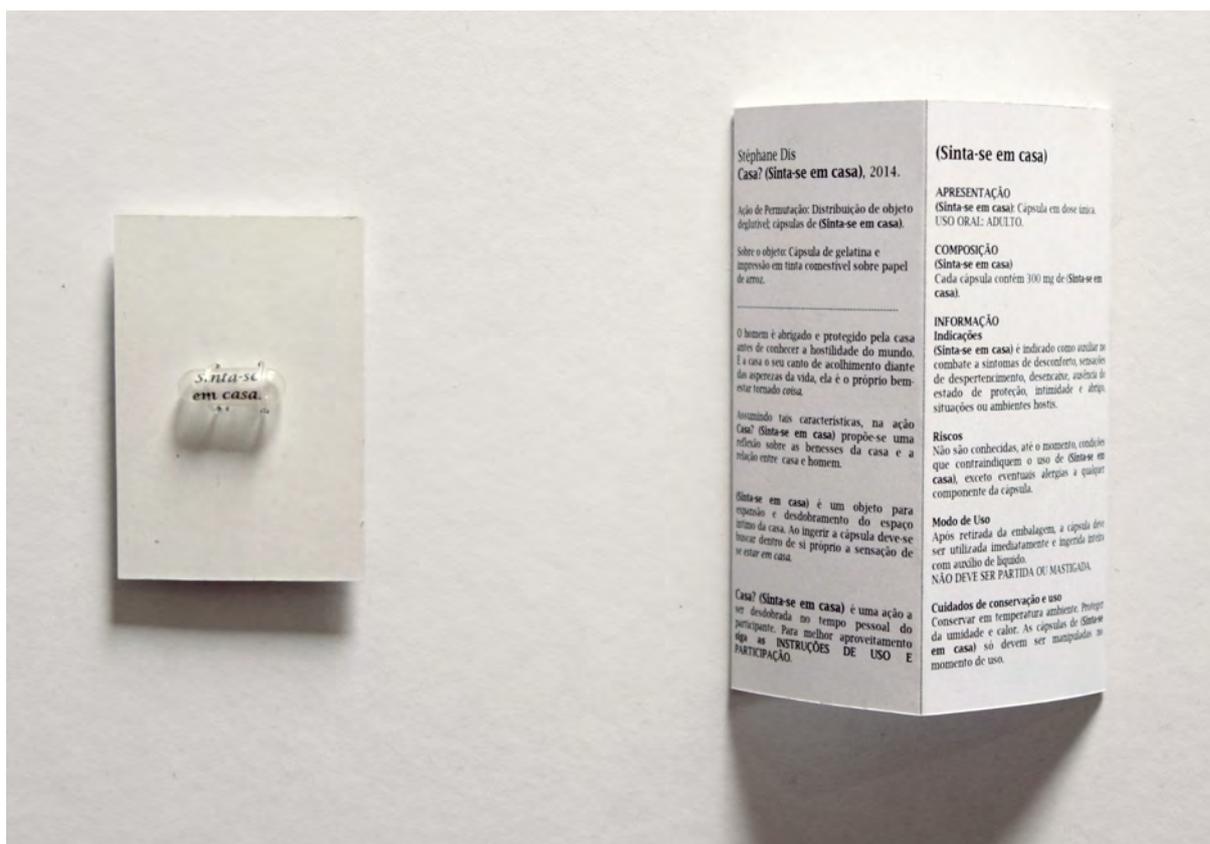
A partir de tais composições intenciona-se criar uma espécie de narrativa virtual, na qual, conduzido pelas imagens, o espectador teria oportunidade de completar a ação em sua imaginação, ainda que sem ter conhecimento da ação realizada anteriormente.

³⁴ O termo é explicitado por Kristine Stiles em seu texto “*Uncorrupted Joy: International Art Actions*”, publicado no catálogo *Out of Actions* organizado por Paul Schimmel. Voltaremos a explorar o termo no capítulo 2.

³⁵ Ver Pp. 52-53. Há uma versão para impressão, publicada na “Página do Artista” da *Revista Poiésis* Num. 21-22. Ver em <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis21-22/pag02-stephane-dis.pdf>

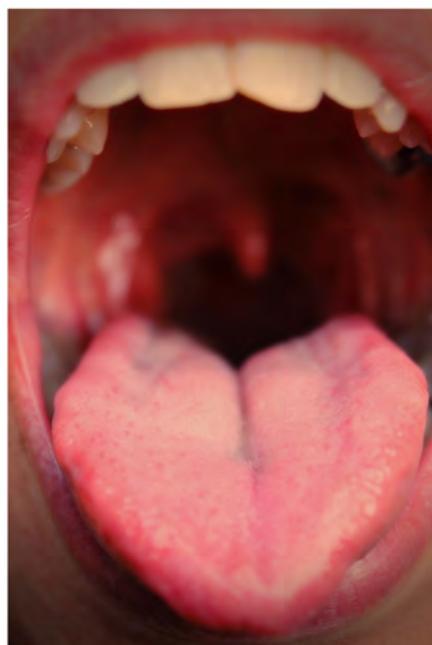


Stéphane Dis
(*Sinta-se em casa*), 2014
Ação
14 cm x 7 cm
Fotos Ludmila Castanheira e Helio Branco



Stéphane Dis
(Sinta-se em casa), 2014
 Objetos usados na ação - Técnica mista
 25 cm x 35 cm
 Foto Stéphane Dis

□



Stéphane Dis
(*Sinta-se em casa*), 2014
Fotografia (Díptico)
25 cm x 35 cm
Foto Stéphane Dis

1.2.6. Nº 147

Sem título, 2014

Sonhos na altitude clara, 2014

Em um trajeto habitual pelas ruas de Niterói me deparei com uma casa antiga e muito bonita, em aparente processo de mudança. Como na mesma rua outras casas estavam sendo demolidas para dar lugar a novos prédios, perguntei ao homem que estava na casa o que seria feito ali. Ele confirmou que a demolição estava por vir e disse ainda que a loja ao lado, que pertencia à mesma pessoa, também seria demolida e que os dois imóveis seriam transformados em um prédio comercial. Como o dono dos imóveis estava na loja, fui até lá para falar com ele, não para me certificar da veracidade da informação, mas para pedir-lhe o obséquio de conhecer o interior da casa e realizar fotografias no local. Por coincidência ou sorte, Renato, dono dos imóveis é também fotógrafo e aceitou meu pedido sem oposição. Ainda assim, expliquei-lhe, em linhas gerais, os interesses envolvidos na presente pesquisa de Mestrado para justificar a solicitação.

No dia seguinte, retornei ao local levando o vestido e os sapatos de *There's no place like home*, na companhia da fotógrafa que ficaria responsável pelas imagens³⁶. Entramos na casa que já se encontrava sem a maioria das portas e janelas. Alguns cômodos tinham sido quebrados e havia movimentação de obra com alguns operários transportando móveis e outros itens de um lado para o outro. Essa casa, localizada no número cento e quarenta e sete da rua Mem de Sá, em Icaraí, funcionava como depósito de uma loja de móveis e utensílios domésticos contígua a ela. Alguns desses produtos podiam ser notados à medida que circulávamos pela casa.

No entanto, antes de se tornar um depósito, aquela foi a casa em que Renato nasceu e viveu até seus vinte anos de idade,

³⁶ Foto de Luiza Nasciutti.

aproximadamente. Seus pais, porém, permaneceriam no local após a mudança do filho. O pai mudou-se de lá após o falecimento da mãe, por volta de 2010.

Depois da entrevista com Renato (registrada em vídeo), seguimos para conhecer a casa e fazer as fotografias. Nem os operários nem Renato pareciam se preocupar com nossa presença. Tivemos livre acesso a todos os cômodos, constatando que a casa era surpreendentemente imensa, além de muito bonita.

Como a casa estava sempre fechada, não era possível notar sua beleza integralmente. O meu vivo interesse por casas e suas histórias fazia com que se tornasse bastante incômodo constatar que ela estaria completamente demolida em poucos dias e que tudo o que foi vivido ali seria transformado apenas em memórias de algo que não mais existirá. Essa casa, tendo os seus dias contados, encarnava a própria efemeridade tornada coisa. Seus cantos registrados por fotografias a eternizariam, “impedindo”, de alguma maneira, o seu desaparecimento ou o afirmariam? Ao mesmo tempo em que as fotografias comprovam que a casa e minha experiência em seu interior foram reais, relembram-nos sua ausência³⁷, manifestam sua condição de algo que “foi”, que agora faz parte de tempos passados, que não existe mais.

Num ambiente que nunca me pertenceu, invento memórias. Ao assistir seu esvaziamento, e ao tomar conhecimento de que suas paredes em breve se tornariam somente pó, penso nas casas como corpos que morrem. Casa vida, casa morte, casa memória, casa ausência. Visitando aquela casa, mesmo que brevemente, penso nos outros espaços-casas cultivados na nossa pesquisa, penso em todas as casas que pretendi habitar. É como se naquela casa todas as outras casas, reais ou inventadas, se fizessem presentes.

É importante ressaltar que, de forma semelhante ao ocorrido tanto no trabalho *No meio do Caminho*, quanto na performance (*Sinta-se em casa*)³⁸, o que se iniciava no diálogo com o dono da casa da rua

³⁷ Voltaremos a esse assunto no capítulo 2.

³⁸ Se aceitarmos que nessa a cada conversa estabelecida com os participantes adentrávamos imaginariamente uma nova casa.

Mem de Sá³⁹ era uma espécie de “pedido de licença” para embrenharmo-nos na vida e na afetividade que podia ser percebida naquele ambiente. Em seguida, transitamos pelos cômodos, conhecendo o imóvel e registrando aquele encontro, passamos a tarde no interior da casa. O resultado dessa experiência foi o conjunto de aproximadamente trezentas imagens fotográficas, das quais três pareceram mais pertinentes para a presente pesquisa.

Na primeira, *Sem título*⁴⁰, o brilho do sapato vermelho aparece em contraste com os “cacos” de casa pelo chão (restos de cimento, tijolos e outros materiais da desconstrução) e acima deles podemos notar as dobras do vestido “que dizem” fragmentos da frase “*There’s no place like home*”. As outras duas fotografias compõem o díptico *Sonhos na altitude clara*⁴¹, e reúnem imagens feitas no sótão da casa, logo abaixo do telhado, onde me posicionei entre centenas de objetos iluminados pela luz do sol.

³⁹ A conversa com Renato foi registrada em vídeo e pode ser vista no DVD em anexo.

⁴⁰ Ver P. 57.

⁴¹ Ver P. 58.



Stéphane Dis
Sonhos na altitude clara, 2014
fotografia (díptico)
30 cm x 70 cm
Foto Luiza Nasciutti

Seja qual for a leitura que se faça de tais imagens, elas parecem sugerir o encerramento de um ciclo das reflexões devotadas às práticas artísticas do nosso percurso⁴² (talvez por terem sido realizadas na única casa que de fato pude inserir-me no exercício das experiências artísticas relatadas até aqui, ou mesmo pela “complexidade vertical” dela).

As casas “oniricamente completas”⁴³, segundo Bachelard, não devem ser planas, porque nelas as emoções permanecem inalteradas. Para serem “oniricamente completas” as casas devem conter porão e sótão e entre eles um ou dois andares, sendo cada andar tomado por diferentes sentimentos. Na casa de número 147 não havia porão, onde, de acordo com Bachelard, se localizam as emoções mais profundas e ocultas. Contudo, talvez pelo fato de estar prestes a se tornar apenas uma lembrança, foi capaz de provocar intensamente nossa imaginação, mexendo em sensações profundas como as referidas por Bachelard.

Como dito acima, nas imagens selecionadas é possível vermos indícios da desconstrução da casa e parte da estrutura do telhado, que “cobre o homem que teme a chuva e o sol”⁴⁴. Pelo “congelamento” da fotografia o telhado permanece intacto, abrigando-me em sua proteção.

Após habitar a transitoriedade da poesia em escadas, pedras e caminhos, parece oportuno finalizar essas breves reflexões com a imagem do abrigo proporcionado por um telhado. Um telhado que, apesar de efêmero na realidade, na imagem fotográfica é perpetuado.

⁴² Os trabalhos não foram apresentados em ordem cronológica, mas seguindo uma lógica que faz mais sentido para o desenvolvimento do pensamento em torno da pesquisa. Nota importante porque aborda a estrutura conceitual da parte da produção artística da autora da pesquisa.

⁴³ Op. Cit. BACHELARD. P. 43.

⁴⁴ Idem. P. 36.

1.3. Performance, *experiência* artística e etc.

A performance é uma linguagem múltipla, bastante abrangente em sua definição. Em sua realização pode conviver com uma grande variedade de elementos expressivos como vídeos, instalações, desenhos, textos, filmes, fotografias, escultura, pintura, etc. Além desses meios, o espaço e o tempo são elementos essenciais em sua feitura, pois trata-se de articular um determinado tempo no espaço, onde espectador(es) e proponente(s) colocam-se em comunicação, seja qual for a configuração escolhida para sua realização. Definida por Regina Melin como “uma categoria sempre aberta e sem limites”⁴⁵, devido a tantas diferentes possibilidades de apresentação, não é possível classificar a performance como uma linguagem única, homogênea. No entanto, há algo que se pode dizer que esteja presente em todas as modalidades de performance. Nas palavras de Melin, tais trabalhos se engendrariam “a partir de um viés que agrupa e estabelece a noção de obra como uma ação, cuja qualidade específica consiste em realizar, fazer ou executar.”⁴⁶

A terminologia empregada para nomear práticas de performance varia enormemente. O termo performance foi adotado na década de 1970, mas desde seus primórdios, e até hoje, empregam-se nomenclaturas diversas, dentre elas, internacionalmente encontramos *happening*, *aktion*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *body art*, etc. No Brasil, para designar esse tipo de trabalho são usados termos como experiência, situação, ação, vivência, etc.

Algumas vezes, ao longo do presente texto, temos nos referido aos trabalhos realizados como *experiências* artísticas, no intuito de destacar a essência dessas operações: a experiência. Como pôde ser observado anteriormente, em nossos trabalhos nem sempre acontece uma apresentação de um corpo em cena, ou de um corpo que apresenta uma cena assistida do início ao fim. Nossos trabalhos são concebidos como ações discretas, intimistas, como palavras

⁴⁵ MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 2008. P. 9.

⁴⁶ Idem. P. 56.

sussurradas ao “pé do ouvido”, tal como pequenas ações que podem muitas vezes passar despercebidas. Tais ações não requerem a atenção de um público coletivo, e sim uma troca feita com pequenos grupos, no fluxo de um acontecimento natural, com “idas e vindas” e “entra e sai” de pessoas que se deslocam e se encontram.

Jorge Glusberg, em *A arte da Performance*, aponta duas conotações para a palavra performance: “a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spetaculum*).”⁴⁷ Justamente essa segunda conotação que diverge do tipo de funcionamento de nossos trabalhos práticos aqui comentados. Enquanto em exposições ou eventos as performances com frequência convocam a atenção de todos os presentes, que se voltam para o lugar em que a performance acontece, nos nossos trabalhos isso não ocorre da mesma maneira, pelo menos não intencionalmente. Neles, para cativar e obter a participação do público (nos casos necessários, pois vimos anteriormente que nem todas as proposições estão abertas à participação), abordamos as pessoas como se faz no dia a dia, sem que haja anúncio ou alarde de sua realização. Não há um espetáculo para ser visto, e sim uma troca a ser realizada entre proponente e participante.

Como dito antes, a performance pode apresentar-se assumindo diversas modalidades e sabemos que nem ao menos necessita que aconteça presencialmente, na presença de um público⁴⁸, podendo, portanto, ser realizada em espaços privados sem que haja qualquer espectador. A performance pode ainda ser realizada diante de uma câmera e veiculada ao público posteriormente por meio de vídeos, fotografias, ou mesmo por roteiros e outras anotações. Assim como, mais frequentemente, ocorre nos trabalhos aqui comentados, utilizamos a fotografia para que as ações, de caráter intimista, sejam vistas por quem não as vivenciou. Algumas das fotografias apenas cumprem

⁴⁷ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011. P. 43.

⁴⁸ MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 2008. Pp. 49-51; 55. Como exemplo de ações realizadas sem a presença de público podemos citar trabalhos de Bruce Nauman realizadas no próprio ateliê do artista, diante de uma câmera filmadora.

função de registro, como documentos da realização do trabalho, outras por terem sido concebidas enquanto imagem, são apresentadas como “extensões” que se prolongam do trabalho, ou seja, como parte constitutiva deles.

Contudo, de certa maneira, em alguns de nossos trabalhos comentados nesse texto comparece a intenção de elaboração de uma cena, tal como em *Sapatinhos Vermelhos* (apresentado no XII Festival de Apartamento, em Uberlândia, MG), e em *Ação de Permutação* (realizado em Niterói, com colaboração de Raphael Arah), descritos acima. No entanto, as “cenas” às quais nos referimos não são grandiosas ou expansivas, mas intimistas, assim como nossos outros trabalhos mencionados.

A ação *Sapatinhos Vermelhos* foi especificamente idealizada para o contexto do evento em que foi apresentada, o *Festival de Apartamento*. A ideia era selecionar um cômodo onde as histórias seriam expostas para uma pessoa por vez, ou para pequenos grupos (duplas ou trios), que pouco a pouco entrariam no quarto.

Nessa ação, o conto de Andersen é apresentado de maneira concomitante ao vídeo *There's no place like home*⁴⁹, e pela sobreposição das duas histórias, novas questões são articuladas.

O que as duas histórias têm em comum? Por que são apresentadas concomitantemente? Por que a ação acontece em um cômodo reservado, onde é preciso se passar pela porta para vê-la e ouvi-la?

As características de *Sapatinhos vermelhos* perfilam-se num tom pessoal, íntimo, onde não há espaço para multidões. O que acontece atrás da porta? Em caso de curiosidade, é preciso entrar no cômodo, aproximar-se e ouvir atentamente. Aos poucos a porta era aberta e as pessoas se aproximavam, mas, ao invés de entrarem em duplas ou trios, como era meu desejo, o quarto chegou a comportar aproximadamente dez ou mais pessoas ao mesmo tempo, algumas permanecendo no cômodo mesmo ao fim da história, ou voltando

⁴⁹ Ver página Pp. 38-44.

posteriormente. O que as fazia ficar ou voltar? O que as histórias ou o espaço suscitaram nos participantes? Como dito anteriormente, a intenção era propiciar um espaço onde fosse possível fazer uma pausa nas obrigações, e dedicar-se a trocas imateriais, como as proporcionadas por espaços íntimos, ou seja, visava proporcionar, por meio da arte, uma experiência sensível.

O termo experiência artística não deve ser entendido nesse texto como uma negação dos fundamentos da performance, mas uma maneira de enfatizar a forma com que a elaboração e execução dos trabalhos é conduzida. Considero as performances comentadas na nossa pesquisa como *experiências* que perpassam e são veiculadas por meio do corpo, diferenciando-se de espetáculos onde o corpo é posto em cena para ser contemplado em ação. No nosso caso, o sujeito, por meio do corpo, propõe ações que se completam com a participação do outro. Os acontecimentos das ações são sutis, acontecendo mais intensamente no *interior* – espaço sensível, invisível, íntimo – do que no *exterior*, ou seja, no corpo físico, possível de ser visto com os olhos.

De forma semelhante, e até mais acentuada, em *Ação de Permutação*, nos encaminhamos para nossa ação de maneira silenciosa. Podemos supor que os passantes não pudessem perceber que o que ocorria nas escadas era uma ação artística, pois, a não ser pelo fato da fotógrafa estar do outro lado da estrada, não havia nada que indicasse aos passantes que a ação se tratava de uma ação artística. Não havia público convidado e as únicas pessoas que assistiram o trabalho acontecer nem ao menos sabiam do que se tratava, ou o assistiram do início ao fim. Tais pessoas eram “público espontâneo”, passantes, que em seus trajetos cotidianos se depararam com nossas figuras em um local inusitado.⁵⁰

Apesar das particularidades divergentes na realização dos trabalhos comentados na presente pesquisa em relação à performance

⁵⁰ De forma semelhante, na série de “*One year works*” de Tehching Hsieh o artista realizou diversas performances feitas sem público definido, algumas vezes sendo registradas pelo próprio artista como na obra *One Year Performance: April 11, 1980 - April 11, 1981*, em Nova York.

como apresentação ou espetáculo, podemos notar que em nossas ações estão presentes de modo significativo, questões e problematizações quanto ao uso da imagem tomadas a partir de situações efêmeras. Por essa razão, nos dedicaremos a tal assunto no segundo capítulo, discorrendo de modo mais atento sobre questões presentes tanto na fotografia quanto na performance.

Capítulo 2

Das relações entre Performance e Fotografia

Partindo de determinados conceitos sobre fotografia desenvolvidos por Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico*, faremos uma reflexão sobre a questão da *presença* e da *ausência* na imagem fotográfica, detendo-nos posteriormente nas mesmas questões em relação à performance. Baseando-nos no pensamento desenvolvido nos textos *O Retorno do Sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea*⁵¹, de Tânia Rivera e *O eu é o corpo*, de Maria Rita Kehl, tentaremos associar determinados problemas abordados pelas autoras à prática artística desenvolvida ao longo da presente pesquisa. Para finalizar o capítulo, discorreremos sobre a questão do registro fotográfico em ações efêmeras, visando refletir sobre o assunto com o auxílio de teóricos como Kristine Stiles, dentre outros.

2.1. Ausência e presença

Talvez possamos dizer que a fotografia, segundo o estudioso francês Philippe Dubois, não constitui-se meramente da imagem que apresenta. Ela seria antes de tudo o ato que a constitui, “uma imagem em trabalho”⁵², uma “imagem-ato”, que abrange em si a experiência de duas temporalidades distintas. A primeira seria a anterioridade do momento em que foi apreendida, capturada em seu tempo e seu lugar, e a segunda, a ocasião em que é apresentada, dada ao olhar do espectador. A fotografia se apresentaria como um “traço do real”⁵³, sendo o *índice* de um acontecimento único que jamais voltará a

⁵¹ RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito. Ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea. In *Revista Polêmica* (Revista Eletrônica da UERJ), 18, caderno Imagem. Endereço eletrônico: www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm Acessado em Abril de 2014.

⁵² DUBOIS, Philippe. In *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. SP: Papyrus, 1994. P.15. Dubois elabora as ideias do filósofo Chales Sander Peirce quanto ao problema do índice para problematizar o alcance da fotografia de maneira aprofundada.

⁵³ Idem. P. 26.

acontecer. Ela testemunharia que o que se mostra na imagem de fato aconteceu, provaria a existência do espaço e do tempo aos quais se refere.

Ainda que o mesmo “clique” seja reproduzido milhares de vezes, a imagem capturada refere-se a um momento singular, único, ocorrido somente uma vez, que jamais poderá se repetir. Assim, a fotografia nos falaria, antes de tudo, de uma *ausência*. O referente *não está mais presente* na imagem exibida, sua aparição contudo foi assinalada pela imagem fotográfica. A fotografia presentifica a ausência de um referente. Ela o expõe como se dissesse “aqui-está”, mas o que exhibe é somente um *fantasma*, algo que aconteceu no passado e jamais voltará a acontecer. Nas palavras do autor: “É a foto que literalmente vai se tornar lembrança, substituir a ausência.”⁵⁴

Em uma outra passagem, Dubois nos diz que “a fotografia, como índice, por mais vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que ela representa e do qual ela emana, ainda assim permanece absolutamente *separada* dele.”⁵⁵ Ao mencionar essa *separação*, Dubois refere-se a um *distanciamento* espaço-temporal entre o índice fotográfico e seu referente. Especialmente em primeiro lugar, porque como dissemos antes, o que a fotografia mostra em sua imagem não se trata especificamente de um referente e sim um signo de seu referente, ainda afastado dele pela distância existente entre a lente e o objeto fotografado. Temporalmente, a distância se dá pelo fato de que a imagem fotográfica apresenta ao espectador algo que sucedeu em momento anterior ao da sua apresentação, sendo impossível haver uma proximidade temporal que faça coincidir os dois momentos.

Durante a produção de nossa prática, que examinamos na presente pesquisa, o uso da imagem fotográfica surge inicialmente para atenuar a ausência causada pela efemeridade que caracteriza esses trabalhos, não somente por se tratar de ações efêmeras e não deixarem vestígios, mas ainda pelo fato de alguns trabalhos não serem

⁵⁴ Op. Cit. DUBOIS, Philippe. P. 90.

⁵⁵ Idem. P. 93. Grifo nosso.

oferecidos a um público convidado, como em *Ação de Permutação*, (embora possa existir um “público espontâneo”, pessoas que, por acaso, passam pelo local e não necessariamente assistem a ação por completo), ou por se tratarem de ações sutis a ponto de poderem passar despercebidas.

O objetivo de realizar as fotografias era, a princípio, obter o registro das ações, preservar algum tipo de evidência mais forte que a palavra escrita ou falada, um índice concreto e material que atestasse a veracidade da experiência e pudesse apreender algo dos instantes em que se sucederam. Por não haver a pretensão de substituir a ação realizada pelas imagens produzidas, parecia pouco interessante expô-las. A distância entre *o que ocorreu* (a experiência) e *o que se apresenta* na fotografia causava resistência em utilizarmos as imagens de forma independente ou mesmo representativa.

Ao longo de nossa pesquisa de Mestrado, após refletirmos sobre as fotografias, passamos a considerar a possibilidade de expor algumas delas como trabalhos autônomos, como as fotografias de *Ação de Permutação*, por exemplo, que, posteriormente, levaram à realização de outras fotografias, como citado acima. Nelas, nota-se que embora a fotografia não seja a experiência em si e sim o referente da experiência, pode conter um significado mais amplo do que o de mero documento ou registro.

Cumprе anotar que essas reflexões devem-se muito à inestimável contribuição de artistas e colegas pesquisadores, tornando possível e de modo mais amplo uma melhor compreensão no funcionamento da fotografia nessas experiências postas em prática em nosso trabalho artístico. O mesmo pode-se afirmar no que diz respeito aos esforços de entendimento requisitados no campo teórico ao longo da pesquisa. São determinantes na decisão de experimentar imagens fotográficas na condição de trabalho autônomo, mesmo que derivadas de ações performáticas. Nesse tocante, talvez fosse oportuno nos servirmos aqui de algumas ponderações de Marcel Duchamp sobre a criação artística:

o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição.⁵⁶

Entendemos que na citação acima Duchamp refere-se ao contato do público com a obra pronta. No entanto, cabe observarmos que, em alguns casos, esse “contato entre a obra de arte e o mundo exterior” em nossos trabalhos antecede mesmo a mostra destes, influenciando nas decisões dessa etapa posterior (a da exposição). A partir da reflexão sobre a condição fotográfica suscitada pela pesquisa, as imagens passaram a ser incorporadas ao trabalho como extensão das ações. Há que reconhecermos que as contribuições mencionadas acima, trazidas por reflexões e discussões, foram cruciais. De outro modo talvez as fotos fossem mostradas apenas como auxiliares na compreensão do texto da pesquisa. Todavia, por notarmos que as fotografias poderiam gerar questionamentos à respeito do que mostram as imagens, suscitando a imaginação do outro, percebemos a sua possibilidade de conduzirem o espectador, mesmo que fragmentariamente, ao que mais nos interessa: a experiência.

Embora as imagens não possuam a *força* do acontecimento, e não tenhamos a pretensão de que seja possível ao espectador absorver, somente pela imagem, *o que foi* a experiência em sua integralidade, acreditamos que seja possível dizer que as fotografias possuam independência poética e que essa autonomia “direciona”, de algum modo, o espectador para o acontecimento. Em *A poética do Espaço* Bachelard afirma que:

O que comunicamos aos outros não passa de uma *orientação* para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente. O segredo nunca tem uma objetividade total. Nesse caminho, orientamos o onirismo, mas não o concluimos.⁵⁷

⁵⁶ DUCHAMP, Marcel. O Ato Criador. In: *A Nova Arte*. BATTCKOCK, Gregory. (Org.) São Paulo. Perspectiva. 2004. P. 74.

⁵⁷ Op. Cit. BACHELARD. P. 32.

Com o apontamento do “aqui-está” as fotografias apresentam as experiências realizadas ao espectador, e o espectador, por sua vez, as completa com sua imaginação e/ou indagações, podendo dar ao trabalho novos significados, algo que Duchamp nomeia “coeficiente artístico”. Segundo ele, o coeficiente artístico é algo presente na criação artística, a “diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou”⁵⁸. Algo que foge ao controle do artista, um elo ‘invisível’ na obra, que faz com que ela possa ganhar tantos outros significados diferentes dos que intencionava o artista.

Ainda sobre o distanciamento a que Dubois se refere, talvez seja possível dizer que há conexões entre essa ideia e o conceito de *perda da aura* da obra de arte desenvolvida pelo filósofo alemão Walter Benjamin⁵⁹. Sumariamente, talvez seja possível dizer que, segundo Benjamin, a *aura* da obra de arte se exprimisse por sua originalidade, que estaria conectada ao espaço e ao tempo (ao “aqui-agora”) em que foi concebida e exibida, por isso, ao ser reproduzida, perderia tal característica ‘aurática’. Para Dubois, o maior encanto gerado pela fotografia seria o fato de que ela apresenta a quem a vê um espaço-tempo que jamais voltará a acontecer. Ou seja, somente no momento do *clique* encontraríamos a *aura* do espaço e do tempo a que se refere a fotografia. Talvez contraditoriamente, devido a esse tipo de *aura* nos atrelamos à fotografia na presente pesquisa. Ainda que de forma insuficiente, a fotografia captura e remete-nos ao instante vivido pela ação concretizada, tornando-se inestimável. De modo que nos parece possível compreender que a *aura*, apesar de não manifestar-se integralmente na imagem fotográfica, ao menos parcialmente ou de modo especial se quisermos, reverbera sua presença por intermédio dos recursos fotográficos.

⁵⁸ Op. Cit. DUCHAMP, Marcel. P. 73

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. Pp.165-196. Quanto a Benjamin e ao alcance de sua renomada obra que trata da reprodutibilidade técnica trazida pela fotografia, não é de nossa intenção, obviamente, esgotar os efeitos provocados no entendimento das práticas artísticas.

2.2. O olhar do outro, fechar e abrir

Tânia Rivera, em seu texto *O Retorno do Sujeito: ensaio sobre a performance e o corpo na arte contemporânea*, levanta considerações que podem ser valiosas em nossas cogitações acerca da performance. Para a autora, a performance se caracteriza não somente pela presença do corpo, mas, principalmente pela questão da *ausência* que a constitui. Essa ausência a que se refere é posta pela efemeridade da performance, que começa a se esvaír já no momento de sua execução – enquanto a assistimos – até tornar-se uma ação no passado. Como no clique fotográfico, que captura seu referente num determinado espaço e tempo, a performance se dá em alguns breves instantes e logo passa a fazer parte apenas de um tempo que ficou para trás e não pode mais voltar. Ainda que se reapresente uma mesma performance e que seja mantida sua concepção original, é provável que haja alterações devido a fatores externos, tais como a reação ou participação do público, a disposição do espaço, etc., que, por conseguinte, irão alterar a realização em si, mesmo que minimamente. Por isso, é certo dizer que cada apresentação é única, e que a performance nunca se repete.

Ainda, segundo a teoria psicanalítica⁶⁰ manejada por Rivera, a presença do corpo na arte, principalmente quando se trata de práticas como a performance, coloca em discussão a própria noção de sujeito, pois, no lugar de um objeto (como uma pintura, escultura ou fotografia), trata-se da exibição de um corpo que, colocado em cena e oferecido ao olhar do espectador, apresenta-se como trabalho. O sujeito, em exibição, aparece na condição de obra, de objeto.

Ao expor seu próprio corpo e oferecer-se ao olhar do outro, o sujeito volta a ser colocado em evidência e levanta questões tanto no campo da arte quanto da psicanálise. Para a psicanálise é por meio do olhar do outro que o sujeito constitui a si mesmo. Nas palavras de

⁶⁰ Teorias sobre o sujeito baseadas nos psicanalistas Freud (1856-1939) e Lacan (1901-1981).

Rivera: “O sujeito é o efeito de um ato que se dá numa trajetória, num circuito que necessita do outro, o convoca e só com ele se completa.”⁶¹

Para compreender melhor essa convocação do olhar do outro na formação do sujeito, discorreremos brevemente sobre determinadas ideias presentes no trecho inicial do texto *O eu é o corpo*, de Maria Rita Kehl, sobretudo quando aborda a imagem corporal e a formação do *eu*, de acordo com noções psicanalíticas, problematizando algumas questões relativas ao sujeito e à imagem do corpo⁶².

Kehl explica que o ser humano, quando bebê, apesar de vivenciar sensações físicas e ter movimentação corporal própria ainda não se reconhece como um ser individualizado, supondo que o bebê veja a si mesmo como um prolongamento da mãe e de todos objetos que lhe dão prazer, tal como a mamadeira, por exemplo. Nesta fase da vida, a teoria freudiana entende que a criança seja um *eu prazer*, pois “enxerga” a si mesma como sendo as coisas que lhe dão prazer.

Em uma fase posterior, em torno dos 18 meses de idade, o bebê ao se olhar no espelho e ver o seu reflexo, identifica a totalidade do seu corpo e constata, por intermédio do reflexo do entorno, que a imagem que ele vê corresponde ao seu corpo; aquela é a *sua* imagem. Reconhecendo sua imagem corporal como sendo autônoma, sem adição de qualquer outro objeto de prazer (como a mãe ou a mamadeira), começa a ser formada a noção do *eu*. Essa fase, o *estádio do espelho*, diferentemente da fase do *eu prazer*, compreende o momento em que o bebê desvincula sua imagem da figura da mãe e de outros objetos que lhe dão prazer, passando a ver-se como um ser humano autônomo.

Diante disso, talvez seja possível dizer que a noção do *eu* seja formada a partir da imagem corporal e do olhar de confirmação do outro. O *eu* não poderia estar separado do corpo, possivelmente por essa razão Maria Rita Kehl afirmaria que: “O *eu* é o corpo.”⁶³.

⁶¹ Op. Cit. RIVERA, Tânia. Grifo nosso.

⁶² KEHL, Maria Rita. O eu é o corpo. In Catálogo da exposição Corpo, Itaú Cultural. São Paulo, 2005. Psicanalista e ensaísta brasileira, Doutora em Psicanálise pela PUC-SP.

⁶³ Idem. P. 110.

Se, de acordo com a teoria mencionada, é certo dizer que o sujeito precisa do olhar do outro para confirmar a si mesmo, seria possível dizer que algo semelhante acontece quando examinamos os efeitos da percepção a respeito da obra de arte? Como dissemos anteriormente, ao apresentar a obra ao expectador, o sentido do trabalho se completa. Ao se expor a obra, surgem reflexões, perguntas e respostas a seu respeito, tanto no âmbito funcional, quanto conceitual. É nesse momento que o trabalho se completa, mesmo sem se esgotar, uma vez que posteriormente, conforme o surgimento de novas percepções, tenderia a ser percebido diferentemente.

Ademais, no caso de ações e performances em que o corpo e não um objeto é entregue ao olhar do público, as posições de *sujeito* e *objeto* se mesclam e são postas em jogo. O sujeito passa também a ser um objeto (singular), submetido a um tipo de *dissolução* que abarca essas condições tidas, em geral, como aparentemente distintas. Gostaríamos de pensar que seja possível afirmar que o mesmo acontece na fotografia, já que nela o corpo, quando presente, apresenta-se de forma análoga ao corpo apresentado na performance: como um *objeto* para ser visto.

Avançando nessa suposição, gostaríamos de arriscar uma comparação algo heterodoxa e inquietante entre o performer e a criança no estúdio do espelho. Seria possível pensar nas imagens de registro de ações performáticas como espelhos criados pelo próprio artista que, por intermédio de fotografias, busca afirmar e reforçar sua imagem? O espectador vê o artista em cena, que por sua vez, só pode ver-se naquela cena por meio do registro fotográfico (ou fílmico).

A imagem apresentada pela fotografia é sempre tardia, enquanto a do espelho retrata o momento exato em que a imagem refletida acontece. Em ambas é possível ver-se a si próprio, mostrar-se ao outro e, por meio desse olhar, voltar novamente para si. O olhar do outro nos completa e convida à atualização. Ao ter a obra em contato com o público, sujeito e obra tornam-se passíveis de alterações. O artista, ao expor sua obra, encontra-se constantemente impulsionado a criar e reinventar sua arte, mesmo que inadvertidamente. Nesse processo de

construção, o artista envolve-se em movimentos de aberturas e fechamentos que muitas vezes imbricam-se ao próprio processo de constituição do sujeito que, segundo Bachelard, é o ser “entreaberto”. Em uma passagem de *A poética do Espaço* o autor afirma que

na superfície do ser, nessa região em que o ser *quer* se manifestar, e *quer* se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com essa fórmula: o homem é o ser entreaberto.⁶⁴

⁶⁴ Op. Cit. BACHELARD. P. 225.

2.3. Usar ou não usar imagens? Algumas palavras sobre a delicada questão do registro na performance

No fim da década de 1960 e início da década de 1970 aproximadamente, junto com mudanças políticas e sociais na Europa e Estados Unidos, em que o sistema capitalista era questionado e combatido, determinados artistas buscavam também novas maneiras de se fazer e pensar a arte. Os museus e galerias de arte passaram a ser vistos com “maus olhos”, como espaços comerciais, algo com o qual esses artistas não queriam se envolver. Como efeito dessas mudanças, o objeto de arte passa a ser visto como algo estrategicamente dispensável. Com as reformulações trazidas pela arte conceitual, a ideia ou conceito torna-se o principal elemento da obra. Todavia, determinados artistas encontram em seus próprios corpos a forma mais direta de não-representação e uma maneira de criar obras que não alimentassem o mercado de arte. Nesse contexto, a produção artística podia acontecer não mais como um produto a ser vendido. Desse modo, a performance, pelo fato de na época ser tida como um acontecimento visual não comercial, ganha força, espaço e inúmeros adeptos a praticá-la.

Contudo, por razões econômicas esse espírito anti-mercadológico não duraria muito tempo. Cerca de dez anos depois, já no final da década de 1970, o “frenesi” em torno da performance perde força, pressionado por outras linguagens mais convenientes ao mercado.

Com essa ligação da performance a uma posição política anti-capitalista, era de se esperar que os artistas se posicionassem contra o registro de suas intervenções, fosse esse fotográfico ou fílmico, pois geraria um produto passível de venda. Esse pensamento estava diretamente imbricado na prática da performance da época, algo que nos dias de hoje faz pouco sentido.

No entanto, o uso de fotografias na performance ainda hoje divide a opinião de artistas e teóricos. A fotografia, conforme visto anteriormente, possui grande importância na poética dos trabalhos realizados na presente pesquisa. Por esse motivo, gostaríamos de

abordar alguns pontos sobre a questão do registro de ações artísticas efêmeras. Para tal, mencionaremos a artista Marina Abramovic e a sua relação com a fotografia em seus trabalhos, recorrendo à reflexão teórica de Kristine Stiles. Para complementar, discorreremos sobre nossos trabalhos práticos em conexão com a presente pesquisa, em que consideramos haver dois diferentes tipos de fotografia, um apenas documental, de registro, funcionando como referência à ação realizada; e outro, considerado como extensão ou desdobramento da ação. Na realização desse última modalidade de trabalho houve maior dedicação na elaboração das imagens, em alguns casos pensadas segundo o tipo de imagem passível de ser gerada pela câmera.

Como vimos anteriormente, a performance surge como gênero artístico independente a partir do início dos anos 1970, integrando elementos híbridos advindos de diversas linguagens. As possibilidades da performance são inúmeras, o que confirma a variedade das obras associadas a essa categoria. Por isso, podemos dizer que a performance não possui uma classificação específica, e defini-la estritamente poderia acarretar a exclusão de outras formas igualmente possíveis como meio expressivo.

Duas das principais características amiúde percebidas na performance é o fato dela se fundamentar na presença corporal do artista, e de ser realizada diante de um público⁶⁵ em determinado espaço-tempo. Esse fato implica que aqueles que não estavam presentes no momento da ação, terão acesso à informação tão-somente por meio de registros obtidos através de fotografias, vídeos, relatos, roteiros ou mesmo desenhos. No entanto, tais informações privam o espectador da experiência direta, alterando a relação entre ele e o trabalho. Os documentos auxiliam a compreensão do trabalho, que será, de certa forma, restrita, pois apresentaria um determinado ponto de vista limitado às características pessoais de quem o documentou, e não o de quem vivenciou o trabalho em sua completude.

⁶⁵ Ver nota 48.

Apesar disso, acreditamos que seja possível pensar as imagens de registro da performance não somente como leituras documentais da ação, mas também como objetos-extensão da mesma. Tal pensamento nos remete a algo ponderado por Kristine Stiles em seu texto *Uncorrupted Joy: international art actions*. Nesse texto, Stiles discorre sobre a dimensionalidade entre ações artísticas e objetos derivados das ações. Ela reflete sobre a ligação existente entre a ação e o objeto, usando para tanto o termo *comissura*, palavra derivada de dois termos latinos: *commissura* e *commitere*, significando algo como junção, conexão entre duas coisas comprometidas entre si⁶⁶, mencionado de forma breve no primeiro capítulo. Para a autora, os objetos utilizados nas ações performáticas podem expressar e comunicar significados da mesma forma que os objetos de arte convencionais (esculturas, pinturas, etc.), podendo ser vistos de forma separada da ação, e observados formalmente. Muitos desses objetos sugerem vestígios de uso ou significados ligados às ações das quais fizeram parte, assumindo a acepção do que Stiles chama de *comissura*. Para a autora, os objetos resultantes das ações carregam o significado das mesmas tanto como obras de arte por si só (enquanto objetos), quanto como maneiras de direcionar os espectadores de volta às ações, em uma cadeia de interdependência.

Portanto, se as imagens fotográficas resultantes de ações performáticas, assim como os objetos utilizados nelas, igualmente remetem às ações e viabilizam expressar e comunicar significados, seria possível dizer que a fotografia é também uma *comissura*?

As fotografias, assim como os objetos, transmitem informações que reavivam a ação performática realizada e resgatam algo que se perdeu no momento efêmero de sua realização. Ainda que a fotografia, da mesma maneira que acontece com os objetos, não seja a ação em si, por ser uma parte dela, torna-se também um meio diferenciado de veicular a ação a quem não a tenha presenciado. Elas, assim como os

⁶⁶ STILES, Kristine. In "Uncorrupted Joy: International Art Actions". P.229. "Commissure is derived from the Latin terms *commissura*, meaning to join together and *commitere*, meaning to connect, entrust or give trust.". Tradução nossa.

objetos, são ferramentas que remetem à história da ação, conectando passado e presente, comunicando ao espectador mensagens que emanam da ação. Stiles afirma que:

O momento temporal da ação desaparece. Mas os objetos que foram usados e fazem parte da ação permanecem. O mesmo pode ser dito a respeito da documentação, que é guardada não apenas pelo colecionador e pelo museu, mas, mais significativamente pelo próprio artista.⁶⁷

O que será feito de tal documentação fica a critério do artista, podendo resultar em catálogo, livro de artista, etc. No nosso trabalho servimo-nos da fotografia de formas diversas, em algumas ocasiões apenas como documentação e/ou auxiliar do processo artístico, enquanto em outras, apresentadas como extensões das ações, ou, conforme a terminologia de Stiles, *comissuras*.

Problematizando o tema, no mesmo texto Stiles anota pensamento divergente de Peggy Phelan quanto a documentação de performances. Segundo Phelan, ao documentarmos a performance, esta passa a ser uma outra coisa que não mais a performance propriamente. Vejamos a seguir:

[A] Performance só está viva no presente. A performance *não pode ser salva, gravada, documentada ou participar na circulação de representações de representações: uma vez que isso aconteça, torna-se algo diferente de performance*. Na medida em que a performance ingressa na economia de reprodução trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da Performance... tornar-se si mesma pelo desaparecimento.⁶⁸

⁶⁷ Idem. P. 234. Tradução nossa.

⁶⁸ STILES apud PHELAN, Peggy. P. 234. "Performance is only life in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. Performance's being... becomes itself through disappearance." Tradução nossa. Grifo nosso.

Acerca desse desaparecimento apontado por Phelan, gostaríamos de mencionar a exposição *Seven Easy Pieces* concebida pela artista Marina Abramovic. Essa mostra, realizada no Museu Guggenheim de Nova York, em 2005, constituiu-se ao longo de sete dias de performances nos quais Abramovic reapresenta performances de autoria de diversos artistas como Vito Acconci, Bruce Nauman, Gina Pane, Valie Export, Joseph Beuys e também uma de sua autoria, realizadas entre os anos 1960 e 1970. No último dia da mostra, Abramovic apresenta uma nova performance sua, criada a partir dos trabalhos reapresentados nos seis dias anteriores. Nas performances reapresentadas Abramovic mantém a estrutura de acordo com o que ficou definido por seus criadores, contudo, altera a duração das mesmas, estendendo-as segundo o horário de funcionamento do museu. Ou seja, a cada dia é possível ao expectador assistir uma reapresentação de performance com duração de oito horas.

O intuito da exposição, segundo Abramovic seria levar as performances ao público fazendo com que as mesmas “revivam” a partir de sua reapresentação, e não da representação por intermédio de registros. Em entrevista concedida à Ana Bernstein, em 2005, publicada no *Caderno Videobrasil 1*, Abramovic se reporta ao assunto:

O destino da performance sempre me intrigou, pois, depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa, porque as testemunhas contam para outras pessoas que não assistiram à ação. É uma espécie de conhecimento narrativo. Ou existem fotografias, *slides*, gravações em vídeo, etc., mas eu acho que essas apresentações nunca conseguem dar conta da performance propriamente dita, fica sempre faltando alguma coisa. *A performance só pode viver se for apresentada de novo.*⁶⁹

⁶⁹ Caderno Videobrasil/ Associação Cultural Videobrasil São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. Volume 1, 2005.



Marina Abramovic
*Rest Energy*⁷⁰, 1980
Performance

⁷⁰ Fonte: http://fredhatt.com/blog/wp-content/uploads/2010/03/MA1980_RestEnergy.jpg . Em 31/07/2014.

No entanto, apesar da declaração de que a performance só existe enquanto ação realizada ao vivo, é interessante observar que tal posicionamento não impede que Abramovic faça uso de diversos recursos de registro, não somente o fotográfico, mas também registros escritos e videográficos. As performances de Abramovic são amplamente veiculadas, sendo possível encontrá-las com facilidade na internet, desde as mais antigas como *Rhythm 0* (1974)⁷¹ às mais recentes, como *The artist is present* (2012), obra que intitula documentário realizado no mesmo ano⁷².

Gostaríamos de abordar algumas questões a partir da performance *Rest Energy* (1980), de Abramovic e seu registro fotográfico. *Rest Energy* é uma das performances realizadas por Abramovic e seu então companheiro Ulay. Na ação, eles ficam de pé, dispostos um de frente para o outro. Abramovic segura o arco, enquanto Ulay aponta a flecha para o coração de sua parceira tensionando a corda da arma. O trabalho durou aproximadamente quatro minutos. Um dado significativo no delineamento poético do trabalho foram os pequenos microfones posicionados junto ao peito dos artistas, registrando seus batimentos cardíacos durante a ação.

Mesmo que não tenhamos presenciado o acontecimento da performance, tomamos conhecimento de sua realização por meio da fotografia e por textos escritos a seu respeito, e estes, certamente, não podem ser comparados à experiência direta de se assistir à realização do trabalho. No contato com a fotografia de registro dessa performance, somente Ulay e Abramovic podem de fato sentir, ou ter lembrança do que sentiram no momento em que a realizavam. O espectador que presenciou a realização também a revive, embora de forma menos intensa que seus autores. Ao restante de nós espectadores, que conhecemos a performance somente por meio da fotografia, pela sugestão da imagem, resta talvez uma vaga ideia do

⁷¹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=BwPTKmFcYAAQ> consulta em 10 de julho de 2014.

⁷² Ver trailer do documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=YcmcEZxdlv4> consulta em 10 de julho de 2014.

que se passou.

No entanto, observando a fotografia de forma isolada, ou seja, pensando nela somente como imagem, podemos pensar que o fato de não termos presenciado a performance, ou de não termos estado no lugar de Abramovic e Ulay, em nada diminui a potência da imagem que se apresenta. A fotografia, nesse caso, constitui-se um meio de veicular a ação, fazendo com que visualizemos detalhes de sua composição e ajuda-nos a imaginar a sensação suscitada pelo trabalho. A flecha apontado para o coração de Abramovic, a mão de Ulay impedindo-a de atingir sua parceira, o olhar fixo de um para o outro, a inclinação dos corpos, suas roupas, etc. Todas essas informações transmitidas pela fotografia contribuem para um outro tipo de compreensão da obra que, certamente, no momento em que foi realizada difere de sua imagem fotográfica, sem no entanto diminuir a força do acontecimento. Pela apresentação da fotografia, o trabalho deixa de pertencer somente à memória pessoal de quem a realizou e/ou presenciou, passando a dispor seus quatro minutos de duração aos olhares de novos espectadores, “eternizando-os”.

De maneira semelhante ao problema relatado acima, ao fotografarmos as ações comentadas nessa pesquisa, inicialmente não havia intenção de usá-las como o trabalho em si. No entanto, ao reconhecemos sua importância enquanto imagem decidimos apresentá-las também como obra, mesmo não havendo pretensão de que elas possam substituir as ações. As fotografias, tanto no caso de nossos trabalhos comentados nessa pesquisa, quanto no exemplo dado acima, além de uma forma de comunicação com o espectador, possibilitam a reverberação de trabalhos efêmeros.

Capítulo 3

Das minhas e de outras casas

Encontramos em *A poética do espaço*, de Bachelard, uma exploração de diversos espaços em que diferentes nuances da imagem poética da casa se fazem presentes tendo seu cerne na intimidade, onde é possível ao ser (homem, coisas, animais) recolher-se em si mesmo, e assim sobreviver às tempestades da vida e do mundo. Tal sugestão encontra-se atrelada ao esforço de reflexão empreendido na presente pesquisa, na qual buscamos experimentações artísticas que sejam capazes de tornar o impessoal, íntimo; o distante, próximo; o hostil, aconchegante, tomando espaços diversos como se fossem casas. De forma simbólica habito diversos recintos, tornando-os moradas temporárias. No ato de inserir-me neles, e com a ajuda deles, a casa se torna um espaço expandido, não limitado a uma referência única. Afinal, o que seria ‘a casa’? Onde ela fica ou está? É possível fixá-la somente a esse ou aquele tipo de espaço?

Vimos que em *A Poética do Espaço* Bachelard não restringe seus estudos à casa propriamente dita e tampouco restringe-se à morada dos humanos. Ele inclui em suas elucubrações os animais e as “coisas” e afirma que além da casa (com seu porão, térreo e sótão), também a cabana, as gavetas, cofres e armários, a concha, o ninho, os cantos, as miniaturas, a imensidão, o redondo e até mesmo o espaço exterior, podem ser tomados como casa. Pois para ele a casa é a imagem da intimidade protegida, um canto no mundo. Ela é o ambiente vital ao qual recorreremos para estarmos em nosso estado natural de bem estar. Tendo essa ideia em mente que vimos desenvolvendo a pesquisa.

A casa, abordada como um âmbito de abrigo e intimidade, um recanto de proteção, é o que impulsiona e permeia a produção dos trabalhos aos quais nos reportamos nessa Dissertação, direcionando a prática artística a uma busca sutil por relações entremeadas por afeto. Em trabalhos anteriores à pesquisa como *Em negativos*, de 2004, e

There's no place like home, de 2007, que consideramos ser o prenúncio dela, registrei memórias afetivas de minha *casa natal* (casa do meu avô paterno)⁷³ e realizei uma performance-caminhada cujo objetivo de encontrar a casa não foi alcançado⁷⁴. Posteriormente, já no decorrer dos estudos, em *Ação de Permutação*, de 2013⁷⁵, compartilho com Raphael Arah as percepções de subir em escadas que não levam a lugar algum. A partir do corte de uma grande pedra, em *No meio do caminho*, de 2012⁷⁶, me aproximei de uma casa desconhecida, travando contato com seus moradores, ouvindo histórias que Tereza e sua família viveram nela, para num “ritual de passagem” juntos transcrevermos o célebre poema de Drummond. Em viagem a Minas Gerais, abrigo-me em um quarto desconhecido e divido com estranhos histórias de caminhadas e sapatos vermelhos⁷⁷. Em Miguel Pereira, em 2014, oferto cápsulas de *Sinta-se em casa* em troca de conversas sobre casas⁷⁸. Em seguida, volto a abrigar-me na veste feita para *There's no place like home* e retorno às escadas acima citadas solitariamente; no mesmo dia visito uma outra escada em caracol na mesma estrada em Niterói⁷⁹. Por fim, também em Niterói, invento memórias em uma casa prestes a ser demolida, concomitantemente conheço-a e despeço-me de sua existência num derradeiro adeus⁸⁰.

Há em tais trabalhos uma busca por tornar próximo e pessoal o que é desconhecido e distante. Criar afetividades com pessoas e situações, habitar espaços que tornem possível a expansão do abrigo proporcionado pela casa, ainda que tais espaços nem sempre sejam física e arquitetonicamente demarcados. Assim, deixo vestígios da intenção da investigação poética: buscar a casa em sua condição *virtual* e simbólica (sua imagem, como diria Bachelard) e não como um espaço físico propriamente dito.

⁷³ Ver P. 7.

⁷⁴ Ver P. 10.

⁷⁵ Ver P. 18.

⁷⁶ Ver Pp. 36-37.

⁷⁷ Ver Pp. 40-41.

⁷⁸ Ver P. 51.

⁷⁹ Ver Pp. 23-24; 31-32.

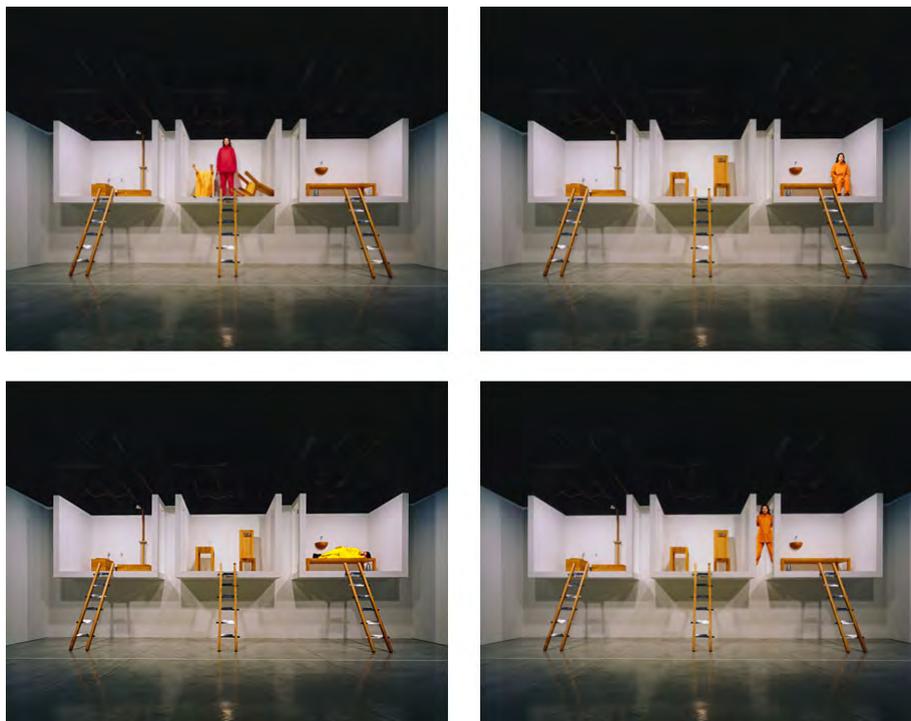
⁸⁰ Ver P. 57-58

Assim, para finalizar nossos estudos, investigaremos a seguir a presença da casa na produção de outras duas artistas, tendo em mente a imagem poética de Bachelard, com a qual nos identificamos. Veremos exemplos de trabalhos nos quais as noções de abrigo, intimidade e proteção da casa são tratados de diferentes maneiras e linguagens, abrangendo intervenções, ações, performances, desenho, fotografia, objetos, etc. A escolha desses trabalhos se dá por interesse intelectual e afinidade pessoal. Tais trabalhos incitam uma série de indagações e associações relativas a alguns aspectos desenvolvidos no livro de Bachelard, ora por considerarmos que haja conformidade, ora por divergência.

Muitos artistas abordaram aspectos da casa em suas obras, gostaríamos de lembrar de Gordon Matta Clark, Francesca Woodman, Helio Oiticica, Lygia Clark, Letícia Parente, dentre outros. Gostaríamos também de poder discorrer sobre alguns dos seus trabalhos, e analisar possíveis proximidades e distanciamentos, no entanto, por não ser possível tratar aqui de tamanho cosmo, nos ateremos a discorrer sobre trabalhos de Marina Abramovic e Brígida Baltar. Não abordaremos as notáveis carreiras dessas artistas globalmente, tampouco falaremos de suas vastas produções. Nos dedicaremos tão-somente aos trabalhos (ou séries) que consideramos serem relevantes para nossos estudos do Mestrado, atentando para aproximações ou diferenças quanto às questões vistas aqui anteriormente. Daremos início a essa reflexão abordando primeiramente a performance *The house with the ocean view*, da artista sérvia Marina Abramovic.

A produção de Marina Abramovic atém-se em geral à linguagem da performance desde a década de 1970. As questões centrais exploradas em seus trabalhos são os limites do corpo, as possibilidades da mente e a relação com o público, envolvendo trabalhos de longa duração (é comum seus trabalhos terem duração média de seis horas) e riscos físicos. Seu modo de pensar e, conseqüentemente de desenvolver seu trabalho, é influenciado, dentre outros fatores, pela cultura tibetana (budismo tibetano), na qual questões como a atenção ao momento presente (o estar consciente),

entre outras, é fundamental. Com isso, ações como permanecer em silêncio, exercícios de respiração e a prática do jejum são elementos amiúde presentes na composição de alguns dos trabalhos de Abramovic.



Marina Abramovic
*The house with the ocean view*⁸¹, 2002
 Performance

⁸¹ Fontes: <http://www-tc.pbs.org/art21/files/images/abramovic-art-2002-002-housewithoceanview.jpg> .
<http://irez.me/wp-content/uploads/2010/10/vb22pv-ma4.jpeg>.
http://images.artnet.com/artwork_images/424588417/264938t.jpg . Em 31/07/2014.

O trabalho ao qual dedicaremos as próximas linhas é o intitulado *The house with the ocean view*⁸², realizado na Sean Kelly Gallery, em Nova York, em novembro de 2002.

Nessa performance Abramovic “morou” durante doze dias consecutivos em um espaço construído no interior da galeria. O espaço era composto por três plataformas suspensas contendo divisões semelhantes a cômodos de uma casa (banheiro, quarto e sala), porém, sem a quarta parede, a que impediria o público de ver o que acontecia nos cômodos.

Em cada plataforma havia uma escada com seis degraus feitos de facas com as lâminas posicionadas para cima. O que evidenciava que, caso desejasse descer da casa, Abramovic teria que pisar nas lâminas. Apesar de figurar uma casa (normalmente um espaço privado, abrigo de intimidade, de acordo com a imagem poética abordada por Bachelard), o fato de estar situada no interior de uma galeria de arte aberta à visitação faz com que a mesma perca sua característica de abrigo íntimo e transforme-se em um local “público”. Interessante notar, nesse ponto, a oposição em relação a nossos trabalhos artísticos comentados na presente pesquisa, pelos quais buscamos tornar privados e íntimos, espaços de uso comum ou públicos, algumas vezes fazendo uso de minha roupa-casa de *There’s no place like home*. Neste ponto, essa obra de Abramovic e as nossas se posicionam em polos distintos, pois, embora o trabalho de Abramovic configure uma casa que ela habita por doze dias, o movimento que ela promove é inverso, já que ele franqueia ao público algo que seria íntimo tanto pela visitação do espectador quanto por estar inserido no circuito de arte mais convencional.

Prosseguindo nossas considerações a respeito da arquitetura da casa, segundo a imagem poética tratada por Bachelard seria possível dizer que a ‘casa’ de Abramovic é uma casa “oniricamente incompleta”⁸³, pois trata-se de uma casa plana, com um só andar. Segundo o autor, a casa rica deve ser vertical, e em sua verticalidade

⁸² Depoimento em vídeo da artista sobre a obra: <http://www.mai-hudson.org/about/>

⁸³ Ver nota 43.

conter os dois polos de sonhos; a terra e o céu. A casa onírica completa deve ter três (ou quatro) andares, contendo um andar térreo, porão e sótão. No porão é onde se escondem os segredos, desejos, medos, etc., e no sótão é onde se encontra a solidão necessária para sonhar com tranquilidade. Para subir e descer para tais patamares utiliza-se a escada, sendo ela um meio de transição entre os estados suscitados por tais andares. Nessa obra de Abramovic a casa encontra-se suspensa por um tipo de palafita, seu primeiro e único andar fica no alto, abaixo fica o chão da galeria. As escadas sugerem ter serventia apenas para a descida da artista ou para a subida do público. No entanto, por serem escadas com degraus de facas afiadas, tornam-se pouco convidativas, funcionando como objetos ameaçadores. Seria essa uma forma simbólica de bloquear o onirismo em sua obra, e trazer a si e ao espectador, a realidade?

Apesar das escadas com degraus de faca e de não conter em sua casa as polaridades da terra e céu, Abramovic, por meio do título da obra, reivindica a vista do mar – seria ainda, embora contraditório, uma reivindicação ao direito à imaginação? Que *mar* seria esse? Que *vista* se tem da casa de Abramovic localizada dentro da galeria? O que ela vê?

Casas com vista para o mar são “objetos de desejo”, contudo, seria possível dizer o mesmo a respeito da casa de Abramovic? Sua casa desperta esse desejo (de cobiça)? Quem gostaria de estar em seu lugar, tendo a privacidade totalmente devassada? No texto escrito por Chrissie Iles no catálogo de *The House with the ocean view* a autora compara os olhares dos espectadores (que podiam fazer uso de um telescópio que havia no local) ao personagem principal do célebre filme *Janela Indiscreta*, de Alfred Hitchcock.

Durante os doze dias da mostra, das 10 às 18 horas, horário de funcionamento da galeria, era possível ver Abramovic envolvida nas atividades de uma rotina estabelecida por ela própria, onde não podia falar, ler, escrever ou comer. Podia somente beber água, tomar até três banhos diários e dormir por até sete horas. Enquanto que ao visitante

era permitido, em silêncio, vê-la dormir, beber água, tomar banho, urinar, ou simplesmente meditar.

Todo o período de realização da performance foi filmado e as filmagens posteriormente transcritas, contendo a descrição detalhada de todas as ações na ordem cronológica que aconteciam. Com isso, a artista indica que, para uma melhor compreensão da duração da performance, o leitor/espectador deveria ler o texto simulando o tempo decorrido na performance (ou seja, a cada dia ler o relato de um dia de performance, totalizando doze dias de leitura). Outra opção prescrita por Abramovic seria a leitura de toda a transcrição de maneira ininterrupta em um só dia. A transcrição textual é um auxílio à compreensão da obra que, na opinião da artista, não pode ser compreendida somente pelas fotografias.⁸⁴

As atividades realizadas por ela são simples e restritas. Abramovic pode sentar-se na cadeira, ficar em pé à frente da “casa”, encher o copo para beber água, urinar, ouvir o compasso marcado pelo metrônomo, tomar banho, deitar-se na cama, sentar-se na cama...

No texto transcrito, ao falar sobre essas ações, Abramovic descreve sua atenção à respiração e músculos do corpo, aos movimentos como alongar-se, encostar a cabeça em um “travesseiro” de quartzo, etc. Tal descrição detalhada é feita em primeira pessoa, evidenciando a importância da atenção dedicada aos movimentos realizados, à consciência presente na realização de cada movimento, à preocupação com seu corpo, com sua energia, com seu trabalho. Tudo é extremamente pensado, calculado, preparado. Por trás de uma descrição aparentemente tediosa ou banal, Abramovic nos fornece subsídios para percebermos a importância da atenção dedicada à ‘peça’⁸⁵, revelando a própria intenção da performance e sua maneira de produzir/elaborar seus trabalhos.

⁸⁴ ABRAMOVIC, Marina. *The House with the ocean view*. Nova York, Phaidon, 2008. P. 41. Catálogo da exposição. “For the reader to have a full sense of the duration of the performance - which is not possible to achieve by looking only at the photographs- the text should be read each day for twelve days.” Tradução nossa.

⁸⁵ Estamos traduzindo o termo utilizado pela artista, referindo-se a performance como “*this piece*”.

A construção da “casa com vista para o mar” erige-se sobre uma plataforma que parece simular uma linha do horizonte. Estaria a vista para o mar interiorizada na própria casa? Seria um refúgio onde o público poderia se “recompôr”, se “reenergizar”? Segundo a artista, o objetivo do trabalho era verificar a possibilidade de usar disciplina, regras e restrições diárias para se purificar, mudar seu “campo de energia”, e assim alterar a energia do espaço e da audiência.⁸⁶ A motivação/justificativa de sua obra está alinhada ao acontecimento de onze de setembro de 2001 (a performance acontece aproximadamente um ano após o ataque). Abramovic diz que desejava “limpar a aura energética” de Nova York depois do ataque terrorista. Desta maneira, talvez coubesse perguntarmos: não estaria a artista colocando-se como uma espécie de santa ou heroína, com poderes de amenizar o sofrimento das pessoas e da cidade?

Com seu “convite à salvação” aberto, qualquer um que deseje entrar na casa é bem-vindo, desde que siga as regras de sua líder. Assim, estaria Abramovic instaurando (ou resgatando) a aura sagrada e ritualística da arte em seu trabalho?⁸⁷

Ao mesmo tempo, a obra possui alguns atributos de uma casa, onde a artista expõe sua humanidade (precisa dormir, urinar, beber água) e fragilidade (em alguns momentos ela chora). Quem desejasse conhecer tais intimidades da artista deveria seguir suas exigências (as regras da “dona da casa”), condições impostas ao público para que permanecesse no local. O visitante deveria manter-se em silêncio atrás da linha de limite estipulada por um desenho no chão, e estabelecer um

⁸⁶ Op. Cit. ABRAMOVIC. Folha de rosto. “THE IDEA: This performance comes from my desire to see if it is possible to use simple daily discipline, rules and restrictions to purify myself. Can I change my energy field? Can this energy field change the energy field of the audience and the space?” Tradução nossa.

⁸⁷ Se o museu é um espaço ritual, o artista ao realizar uma performance no espaço do museu pode estar no lugar de “líder” condutor desse ritual, juntamente aos curadores e o mercado em si. Mais do que isso, Abramovic se coloca como uma realizadora de “sacrifícios”, dentro do próprio espaço institucional. A respeito de reflexões sobre o papel do museu. Ver DUNCAN, Carol. “O museu de arte como ritual”. In *Revista Poiesis* 11. Pp. 117-134. A respeito de reflexões sobre o papel do museu. http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis11/Poiesis_11_museudearte.pdf

“diálogo energético”⁸⁸ com a artista, podendo fazer uso de um telescópio que se encontrava na instalação, caso desejasse.

No catálogo da exposição encontra-se outro texto, escrito por Cindy Carr, que durante os doze dias da performance de Abramovic esteve na galeria diariamente, permanecendo por aproximadamente uma hora a cada dia. Em suas visitas observava e tomava nota das ações realizadas por Abramovic, visitantes e ainda suas próprias percepções e sensações (energéticas) a respeito do que acontecia. Em uma passagem de seu texto, no quinto dia, Carr pondera: “É uma grande coisa submeter a si mesmo ao “nada”, a esperar. Nós estamos esperando?”⁸⁹ Mais do que se submeter ao nada ou a esperar, Abramovic submete-se a uma “invasão” (ainda que consentida) de privacidade. O privado é tornado público, o interior, tornado exterior. Contudo, não apenas a artista se submete às regras. Não estaria também o público assumindo um papel voyeurístico, uma posição de adorador da artista, em nome da arte?⁹⁰

Voltando a pensar na imagem sugerida pelo título da obra, o público seria o oceano? Seria o oceano uma imagem auxiliar na concentração na meditação, uma metáfora para dizer que se está em local privilegiado? O privilégio de uma casa com vista para o mar não fica evidente nessa casa, onde não há qualquer tipo de conforto, mas podemos pensar no privilégio da condição de “dona da casa”, dona do jogo. A cama não tem colchão, a cadeira é de madeira sem qualquer almofada e os únicos travesseiros da ‘casa’ são feitos de cristal e quartzo, um na cama, outro na cadeira. A escada é feita de facas, o banheiro não tem descarga, é preciso encher um balde para que os excrementos fisiológicos sejam eliminados. Tudo é ‘simples’,

⁸⁸ ABRAMOVIC, Marina. *The House with the ocean view*. Nova York, Phaidon, 2008. Folha de rosto. “CONDITIONS FOR LIVING INSTALLATION: PUBLIC use telescope remain silent establish energy dialogue with the artist.”

⁸⁹ Idem. P. 151. “Its a big thing to submit yourself to “nothing”, to waiting. Are we waiting?” Cindy Carr em “The twelve days of Marina Abramovic”

⁹⁰ Abramovic volta a repetir esse gesto em março de 2010 com a apresentação da performance *The Artist is Present*, realizada no MOMA, em Nova York.

geométrico, ascético, facilitando o estado de concentração da artista e também do observador a olhá-la.

Seria possível ainda questionarmos a veracidade e a confiabilidade depositada na artista (fé?). O que acontece fora do horário de visita do museu? Abramovic realmente permanece ali, dormindo em uma cama dura, no interior da galeria amplificada pelo deserto do horário de fechamento do museu? Ela realmente não come? Talvez questionar tal figura “santificada” seja uma atitude “herege”, na medida em que objetivando *purificar* sua própria energia e a do público a artista enclausurou-se em uma instituição de arte, tornando esse espaço ao mesmo tempo casa e templo (igreja, mosteiro, ou qualquer outro lugar sagrado ou instituição religiosa). Pode-se dizer que Abramovic promove um retorno à visão da arte como algo sagrado? Alguns visitantes lhe oferecem flores e um desenho feito em tinta dourada. O público acaba assemelhando-se a uma multidão de fiéis adorando uma santa, uma deusa ou heroína. Há uma ordem implícita que diz “Aproximem-se, olhem, adorem, mas façam-no em silêncio!” Era possível ver de perto, observar pelo telescópio, mas as lâminas da escada impediam que houvesse ao menos uma tentativa de ultrapassagem de limite. Ao mesmo tempo que a artista solicita ao público uma troca de energia, impõe suas regras, seus limites e também sua distância.

Gostaríamos de finalizar as reflexões acerca dessa obra de Marina Abramovic traçando um paralelo com a imagem poética da cabana segundo Bachelard, que concebe a cabana como a imagem da primitividade do refúgio, onde é possível “recolher-se como um animal em sua toca”. Segundo ele, cabana é a solidão acentuada, estabilizadora, que traz o homem de volta a sua essência primeira, as suas profundezas e primitividade. Intensificando tal imagem, Bachelard leva-nos a pensar na cabana do eremita. Nela “o eremita está só diante de Deus (...). Em torno dessa solidão centrada irradia um universo que medita e ora, um universo fora do universo.”⁹¹ A cabana é simples,

⁹¹ Op. Cit. BACHELARD. P. 49.

humilde, despojada de riquezas mundanas. Longe da cidade, ela é um refúgio de dos problemas, onde é possível recomeçar a vida, vivendo-a nas profundezas do nosso ser.

Se na obra de Abramovic a imagem da cabana aproxima-se, pela presença da figura religiosa em retiro (o eremita), do encontro consigo mesmo e com uma energia maior (para o eremita, Deus, para Abramovic uma “limpeza energética”). Talvez em termos de um retiro religioso a ideia de cabana de Bachelard possa ser associada ao trabalho de Abramovic. Contudo, afasta-se dela por somar a esse cenário de refúgio uma aura sagrada de adoração (apesar de ser um lugar para retiro, o eremita não recebe visitantes em sua cabana, ele permanece só). Além disso, há no trabalho da artista um requinte que foge à simplicidade da cabana. A construção de Abramovic possui simetria impecável (cada cômodo tem exatamente o mesmo tamanho), tudo parece ter sido minuciosamente elaborado, desde o design da mobília à escolha dos materiais (madeira, metal e pedra) e mesmo as vestimentas da artista. Nota-se claramente uma preocupação estética. Mesmo sendo uma construção despojada, seus detalhes oferecem um esmero oposto à simplicidade da cabana. Ademais, a “casa com vista para o mar” (apesar do título) não se encontra no refúgio da natureza, mas no centro da cidade de Nova York. Abramovic refugia-se em uma “solidão assistida”, paradoxalmente acompanhada, vigiada. A imagem poética da cabana trabalhada por Bachelard é, antes de tudo, uma imagem de intimidade e refúgio. Em *The house with the ocean view* ambas condições, de intimidade e refúgio, são questionáveis, paradoxais. A ‘peça’ é uma casa em que qualquer um pode entrar, situada em espaço público e não privado. A solidão do refúgio, o recolher-se em si mesmo estando acessível a um incontável número de pessoas. O dentro sendo o fora e o fora sendo o dentro. Conforme observado por Roselee Goldberg no texto que também escreveu para o catálogo da exposição, neste trabalho Abramovic se coloca em um

“palco” onde o que está “em cena” é o seu próprio mundo⁹², um mundo grandioso e *espetacularizado*, cercado por câmeras, telescópios, espectadores, mercado. Neste sentido, toda dimensão íntima da casa, nosso interesse e questão primordial nessa pesquisa, se esvai. Na obra de Abramovic, embora a casa esteja presente há sempre um distanciamento, uma frieza, um limite bem marcado delimitando os espaços da artista e os do público. Esses limites são reforçados por elementos como escadas de faca, faixa no chão, telescópio, seguranças, regras, etc., algo que, por meio de afetuosidade, vimos intencionando dissolver ao longo do desenvolvimento de nossos trabalhos práticos comentados na pesquisa, buscando encurtar as distâncias e oferecer afetividade e poesia.

A diferença entre as questões centrais de nossa Dissertação e a obra de Abramovic abordada acima nos leva a buscar referências de outras criações realizadas de forma mais intimistas, com as quais nossos trabalhos se identificariam. Portanto, a seguir discorreremos sobre algumas obras da artista carioca Brígida Baltar, nas quais ela dedica-se a uma delicada poética de transformação das coisas do mundo em criações que se servem de meios diversos, incluindo ações, fotografia, vídeo, desenho, etc.

Nosso principal interesse recai sobre uma série de trabalhos desenvolvidos a partir da casa na qual a artista viveu e trabalhou durante quinze anos. Em tais exemplos, sua casa foi o local, tema e material para confecção das obras. Para criar tais trabalhos Baltar utilizou elementos como o corpo, a fotografia e a casa, pelos quais nos sentimos próximos à produção da artista. Contudo, queremos crer que não apenas pela presença de tais motivos que identificamos afinidades com sua poética, além de tais semelhanças, nos chama atenção a maneira sutil com que Baltar se aproxima e se relaciona com outros espaços e meios com os quais se envolve. Para elucidar a particularidade com que Baltar se relaciona com os ambientes que a

⁹² GOLDBERG, Roselee. “The theatre of the body”. In *The House with the ocean view*. ABRAMOVIC, Marina. *The House with the ocean view*. Nova York, Phaidon, 2008. P. 157. “It stems for a personal challenge so unlikely, to make her world a stage.” Tradução nossa.

cercam, abordaremos o trabalho *A coleta de neblina*, 1998-2004, e o projeto *Sertão Contemporâneo*, 2008, nos quais é possível também observarmos o emprego do corpo e da fotografia. Por meio de suas ações poéticas Baltar “apodera-se” do espaço e seus elementos, fazendo-o numa delicada troca: colhe pó de tijolo, terra e neblina e ‘devolve’ poesia.

Brígida Baltar inicialmente estudou arquitetura, sem contudo completar o curso. Estudou também história e teve aulas de artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Apesar de ter optado por deixar a faculdade de arquitetura, em suas obras observamos vivo interesse por habitações⁹³ e construções⁹⁴ mesmo que metaforicamente, pelas quais demonstra sua ligação de modo sensível e bastante particular.

A partir da “desconstrução” e “reconstrução” da casa que era também seu ateliê⁹⁵ Baltar desenvolveu uma série de trabalhos relacionados à casa, a partir da década de 1990. Essa investigação prolonga-se até 2005 aproximadamente, e inclui na produção das obras ações performáticas e coletas de materiais da construção da casa que possibilitam a produção de diversos objetos e desenhos. Por exemplo, antes de mudar-se dessa casa a artista coletou tinta de parede, água das goteiras que caíam pelas frestas do telhado, tijolos e pó dos tijolos.

Ter em consideração que a matéria-prima dessas obras de Baltar é encontrada na própria constituição arquitetônica da casa, leva-nos a intuir as obras como tendo sido feitas do próprio corpo físico da casa que, mesclado ora a outros materiais, ora ao próprio corpo da artista, resultam nos trabalhos apresentados. Com suas próprias mãos Baltar transforma o pó dos tijolos da casa em novos objetos, prolongando a

⁹³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Verbetes.

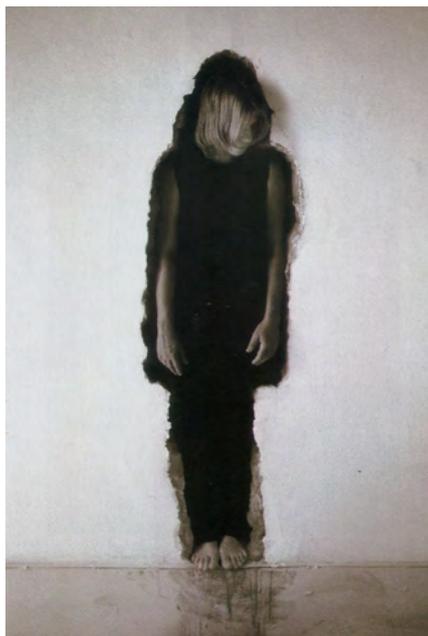
Habitação: 1. Ato ou efeito de habitar. 2. Lugar ou casa onde se habita; morada, vivenda, residência.

⁹⁴ Em entrevista a Marcelo Campos Baltar diz: “O tijolo mesmo em pó será sempre tijolo, é sempre estrutura (...) Acho que por isso ando fazendo construções. As florestas que desenho, por exemplo, são construções, assim como os pequenos chãos de parquet.” Ver <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar>

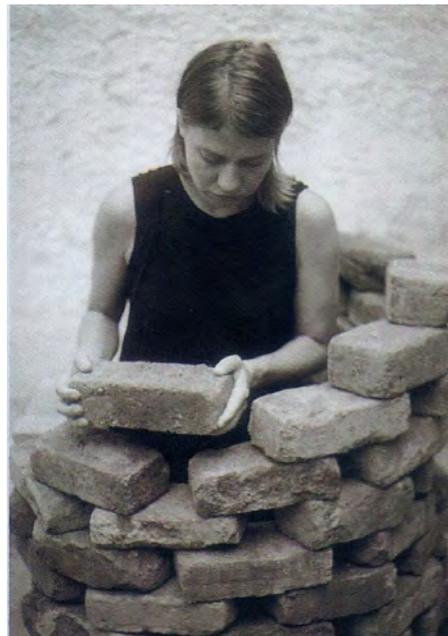
⁹⁵ Baltar viveu e trabalhou nesta casa durante quinze anos, localizada no bairro de Botafogo na cidade do Rio de Janeiro.

existência da casa em sua vida e em sua produção artística. A casa, ou partes dela, é “recolhida” e transportada para posteriormente ganhar novo destino, ser “devolvida” ao mundo em novas formas.

Para citarmos alguns exemplos, o “pó de casa” de Brígida transformou-se nos livros *Utopia* e *Devaneio*, de 2005; nos desenhos de *Floresta vermelha*, de 2006; nas padronagens de *Casa e pó de tijolo*, de 1992-2010 e *Sala Brocada*, de 2007; nas pequenas paredes transportáveis de *Passagem Secreta* e *Miniparquê*, ambos de 2007; o “pó de casa” também cobriu frestas e fendas de chão em *Um céu entre as paredes*, de 2006, etc., constituindo-se numa série de registros afetivos da casa e do tempo em que lá viveu. Assim, Baltar “carrega” a casa consigo para diversos lugares, desdobrando-a em outros objetos e que, de certo modo, poderiam ser vistos como uma reconstrução da casa. Após ser transformado pela intervenção do próprio corpo da artista, o espaço físico da casa que antes habitava é realocado e estendido a diversos outros espaços, como se ela pudesse levar sua casa consigo aonde quer que fosse. De alguma maneira, a casa ultrapassaria as barreiras arquitetônicas e geográficas, não mais estando afixada em um só lugar.



Brígida Baltar
Abrigo, 1996
 Ação e Fotografia
 (Sequência de 4 fotos, nº 4)



Brígida Baltar
Torre, 1996
 Ação e Fotografia
 (Sequência de 4 fotos, nº 4)



Brígida Baltar
A coleta de neblina, 2002
 Ação e Fotografia

Por meio dessas obras, ainda que não estejamos a par dos momentos vividos por Baltar em sua casa, é possível imaginarmos que a casa tenha tido grande significado para a artista. Suas criações nos levam a crer que há por trás de elementos como o pó dos tijolos algo que a artista quer revelar-nos. Seriam fragmentos de sua intimidade materializados alhures? Em palavras escritas por Andrea Giunta a respeito da obra de Baltar lemos que:

um tempo vivido, que se consolida em pequenas peças para observar, plenas de uma história desconhecida, de um tempo estranho para o espectador, que ele só pode ingressar através do relato de experiência de Brígida. Ela transladava assim uma forma material de tempo vivido a um novo espaço. O pó; como se a mudança não pudesse se completar sem levar um pedaço de terra, de matéria do lugar de origem.⁹⁶

Ao observarmos Baltar 'levar sua casa consigo' nos faz pensar que talvez não se sinta completa sem ela, como se a casa e ela fossem uma só. Podemos ainda supor que ao fazê-lo, seria como se fosse possível transformar qualquer lugar em que esteja em sua casa. Como se ao ter "pedaços de casa" consigo e inseri-los em novos contextos talvez pudesse torná-los familiares como a casa que habitava. No entanto, não somente pela criação de objetos, Baltar registrou sua ligação afetiva com a casa. Além dos objetos até aqui mencionados, e ainda outros não citados, a artista realizou algumas atividades performáticas no próprio local, tais como *Torre* e *Abrigo*, ambas de 1996.⁹⁷

Na ação *Torre*, utilizando tijolos retirados da parede de sua casa e atelier Baltar ergue uma torre circular em torno de si, cobrindo seu corpo até a altura da cabeça. O trabalho não contou com a presença de público, sendo conhecido por fotografias na qual vemos o processo de construção da torre. Assim como uma criança que brinca com blocos de

⁹⁶ GIUNTA, Andrea. Brígida Baltar. In BALTAR, Brígida, *Passagem Secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. P. 162

⁹⁷ BALTAR, Brígida. *Passagem Secreta*. Rio de Janeiro. Ed. Circuito. 2010. Pp. 21; 27. Ver nessa dissertação P. 96.

construção, Baltar envolve a si mesma com tijolos e cria um novo abrigo dentro de sua casa, feito com o mesmo *estofa* de sua própria casa.

Em uma segunda ação, *Abrigo*, Baltar escava os tijolos da parede formando a silhueta de seu próprio corpo que, posteriormente, aninha-se no interior da forma. Encaixando-se na parede, o corpo da artista funde-se ao corpo da casa, ao mesmo tempo em que se abriga forma uma nova escultura. Baltar diz que em *Abrigo* “pensava mesmo na solidez do material, tijolo como estrutura. *Um corpo forte, que sustenta[sse] uma parede, que se torna[sse] parede.*”⁹⁸

Casa-corpo, corpo-parede, simbiose. Onde começa a casa, onde termina o corpo?

Talvez fosse possível pensar nas duas ações *Torre* e *Abrigo*, como processos escultóricos performáticos⁹⁹. Assim, diríamos que elas seriam, ao mesmo tempo, avessas e complementares. Enquanto na primeira “escultura”, Baltar modelava sua torre na medida do seu corpo, construindo-a a partir do acréscimo de material (tijolo), operando um tipo de modelagem; em *Abrigo* a escultura se efetiva por desbastação ou entalhe, retirando-se material para que sua forma possa emergir.

Construindo novos objetos, coletando materiais da casa, ou “esculpindo ações”, a artista parecia estar constantemente buscando maneiras de exprimir sua ligação afetiva com sua casa. Voltados para refletir sobre nossa prática nessa Dissertação, podemos identificar semelhanças com determinados procedimentos que adotamos em nossa produção artística. Por exemplo, no trabalho *Em Negativos*, de 2004, descrito na introdução desse texto como prenúncio de nossa pesquisa de Mestrado. Nesse trabalho utilizo negativos fotográficos e decalque de palavras para registrar minhas memórias de infância em minha casa natal. As palavras referem-se a diversas lembranças, passando de artefatos da construção da casa a objetos usados por meu

⁹⁸ Brígida Baltar em entrevista a Marcio Doctors. In BALTAR, Brígida, *Passagem Secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. P. 35 Grifos nossos.

⁹⁹ Esculpir é: “trabalhar (pedra, madeira, barro, etc.) imprimindo-lhe uma forma particular.” In FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

avô, alimentos, etc. Tais elementos, apesar de serem materiais, possuem valor imaterial, afetivo. Envolvem emoções que desencadeiam uma pesquisa investigativa no campo da arte cujo interesse central abriga a investigação das possibilidades de criarmos ligações afetivas com alguns espaços.

Assim, ao nos depararmos com os objetos, instalações e ações criados por Baltar a partir do material de sua casa-atelier, identificamos outros possíveis modos de investigar e exprimir essa ligação afetiva existente entre homem e espaço. Além das criações citadas, veremos a seguir outras ocasiões em que Baltar demonstra envolver-se de forma sensível com lugares.

No projeto *Sertão Contemporâneo*, de 2008, com curadoria de Marcelo Campos, a artista, juntamente com o curador e outros artistas, viajou ao Cariri levando seu “pó de casa” - termo usado por Moacir dos Anjos no texto de mesmo nome¹⁰⁰ -, desejando inserir esse pó nas rachaduras da terra seca do chão do sertão. Para surpresa de Baltar, ao chegar lá o que encontram no lugar da seca foi muita chuva e vegetação. Vendo-se obrigada a adaptar-se ao inesperado, Baltar decide misturar “pó de casa” à terra local, confeccionando novos tijolos com a ajuda dos oleiros locais. Nessa ação, não só o pó dos tijolos é misturado à terra para formar novos tijolos, mas, também a produção da artista mistura-se à uma produção local, contando com a ajuda de oleiros do Cariri. Ao pó dos tijolos, ou “pó de casa”, acrescentou-se outra terra, somou-se outra história, formando nova estrutura para paredes de sua casa expandida que mais uma vez, desloca-se, cresce e ganha nova forma.

Após observar a inserção de Baltar no Cariri e a fusão de elementos de sua poética visual com características do local, seria válido mencionar o trabalho *A Coleta de neblina*¹⁰¹ de 1994-2005, parte do projeto *Umidades*, de modo a tentar fazer emergir a maneira pela

¹⁰⁰ Texto publicado em <http://www.nararoesler.com.br/textos/brigida-baltar> consulta em 17 de março de 2014.

¹⁰¹ A coleta de neblina: <http://lounge.obviousmag.org/restos/59974826.jpg>
Em 04 de agosto de 2014. Ver P. 96.

qual Baltar “mistura-se” ao meio onde se encontra. Hans-Christian Dany comenta o trabalho nos seguintes termos:

Numa viagem com amigos, anos atrás, Brígida começou a coletar orvalho do campo. Por vários anos antes disso, seu interesse era com a casa onde morava. A ideia de recipientes conecta as duas coisas: *casas são vasilhames onde a gente mora e ela coleta umidade em frascos de vidro. Foi esse desejo de coletar que fez com que ela saísse da casa várias vezes.* A princípio era qualquer vidro vazio, mas, mais tarde, baseada na experiência que acumulou, ela desenhou e criou seus próprios frascos e instrumentos de vidro. Ninguém sabe se coletar neblina é considerado trabalho ou não.¹⁰²

Segundo essa citação, com o desejo de coletar a neblina, Baltar sai de casa várias vezes, mas, o que motivaria tal desejo? Não seria essa mais uma atitude que confirma seu envolvimento com os espaços que habita? Uma forma singular de “possuir” tal ambiente, da mesma maneira que fez com as paredes descascadas de sua casa nas coletas de pó de tijolo?

Para as ações de coleta, Baltar veste-se com uma roupa feita com plástico-bolha, nos bolsos da vestimenta carrega diversos recipientes, pequenos frascos, tubos e garrafas de vidro que usa para coletar a neblina. Como em *There's no place like home*, assim como nos demais trabalhos em que visto novamente o traje dessa performance, os preparativos para a ação passam pela idealização e feitura de uma veste para uma ação artística que, embora feita em ambiente cotidiano, não é realizada com uma roupa “comum”. Com sua roupa esbranquiçada como a neblina Baltar desaparece no cenário, como em *Torre e Abrigo*, novamente fundindo-se à cena, dessa vez a uma paisagem. Seria o seu desejo tornar-se a própria paisagem ou neblina?

No meu trabalho a roupa simboliza o próprio corpo, a pele. Suas mangas e gola sugerem sensações físicas e prolongamentos de partes do corpo. Da mesma maneira que Baltar, em nossas proposições as

¹⁰² Op. Cit. BALTAR. DANY, Hans-Cristian. P. 164. Grifo nosso.

vestes são uma forma de comunicar algo ao espectador, algo que se encontra implícito nas ações em curso em busca da casa. Em *There's no place like home*, mesmo que a roupa não explicita muito sobre a casa a que nos referimos, destaca sua importância. Casa (home), a principal palavra da frase que nomeia o trabalho e espalha-se por toda extensão do vestido como se fosse a pele, o corpo, enunciando e encarnando as aspirações que envolvem as ações.

Hans-Christian Dany diz na citação acima que “Ninguém sabe se coletar neblina é considerado trabalho ou não”. Da mesma forma, seria possível dizer que ninguém sabe se subir escadas, escrever em pedras, distribuir cápsulas, conversar sobre casas, etc., pode ser considerado trabalho ou não. Em tais atividades não há “resultado prático” algum, e muitas vezes o destino é o insucesso. Onde encontrar a casa? Como coletar neblina?

Em entrevista a Marcio Doctors, Baltar profere uma frase que, segundo ela, norteia sua busca enquanto artista: “O pouso da alma é o lugar em que o mundo *exterior e interior* se encontram.”¹⁰³ E completa: “talvez seja a busca deste lugar, de pouso da alma – um lugar em que o dentro e o fora parecem se tornar uma coisa só”¹⁰⁴.

A casa, lugar de intimidade onde o homem sente-se protegido e abrigado, apesar de não ser parte constituinte do corpo humano, parece estar atrelada ao interior do mesmo, imbricada as suas subjetividades, e por isso a buscamos sempre. Se ela é o “bem-estar” tornado coisa, sempre onde desejamos estar, é a sua imagem-abrigo que recorremos para nos recompormos diariamente. Talvez um “pouso de alma” como diz Baltar, onde certamente o interior deixa-se misturar ao exterior de forma harmoniosa, ainda que em momentos breves e em encontros efêmeros.

¹⁰³ Op. Cit. BALTAR. P. 35 (Grifos nossos).

¹⁰⁴ Idem.

Considerações Finais

A construção da presente dissertação envolveu três questões principais: a imagem poética da casa, norteadas por considerações de Gaston Bachelard, onde a casa é o primeiro berço do homem, um espaço de proteção, abrigo e intimidade; abarcou também ações realizadas por meio do corpo, nas quais comentamos os trabalhos práticos realizados ao longo da pesquisa; assim como abrangeu também a fotografia, igualmente utilizada na realização dos trabalhos apresentados, tanto enquanto dispositivo de registro quanto como veículo de construção poética.

As questões mencionadas foram abordadas nos três capítulos apresentados com auxílio da produção de outros artistas e autores para enunciá-las.

Iniciamos o primeiro capítulo abordando a questão central da pesquisa: a imagem poética da casa, uma grande força que abriga o homem e traz-lhe bem estar. Ela é um espaço íntimo que, devido à ligação afetiva existente entre homem e casa, constitui-se não somente como abrigo do seu corpo mas, simbolicamente, também parte de seu interior subjetivo. Vimos ainda que, além da casa, outros lugares podem igualmente integrar o interior do homem, o que pode ocorrer sempre que se está afetivamente ligado aos lugares.

Ainda no primeiro capítulo, voltados para nossa prática artística, buscamos investigar a possibilidade de expandir a sensação benéfica suscitada pela casa para outros ambientes, realizando ações artísticas por meio do corpo em diversas localidades, intencionando torná-las, de certa maneira, espaços-casa, ou *espaços íntimos*. As ações ocorreram na exploração de diferentes âmbitos: em espaços interiores, espaços exteriores, artísticos e não-artísticos. É importante lembrar que foi possível identificar que essas categorias não são estanques e que, em algumas oportunidades, se mesclavam. A concepção das propostas variou de acordo com particularidades de cada tipo de ambiente,

sendo, na maioria das vezes, idealizada especificamente para o local e circunstância em que foi realizada. Vale lembrar também que determinados ‘achados’ poéticos migram de obra para obra, tais como o vestido e as cápsulas de (*Sinta-se em casa*).

Finalizando o primeiro capítulo, fizemos algumas considerações a respeito de particularidades dos trabalhos práticos desenvolvidos que, de modo geral, são concebidos como ações sutis, intimistas, em que buscamos fazer trocas imateriais e enfatizamos, acima de tudo, a experiência que eles proporcionam.

Desenvolvemos o segundo capítulo levantando questões de nossa prática artística que dizem respeito ao corpo que é oferecido ao olhar do público em instantes efêmeros. Assim, suscitou-se reflexões acerca do “desaparecimento” da obra, do uso de objetos e do registro fotográfico, e ainda a mescla entre papéis de sujeito e objeto. Para lidar com a questão da fotografia que, de modo muito singular, ameniza a efemeridade dos acontecimentos deixando rastros, recorreremos a Philippe Dubois. Os textos de Tânia Rivera e Maria Rita Kehl auxiliaram-nos a pensar na mistura dos papéis do sujeito e do objeto na performance. E, ao nos depararmos com o termo *comissura*, usado por Kristine Stiles para designar a ligação entre a performance e os objetos usados em sua execução, refletimos acerca do uso de registro fotográfico na performance. Dessa maneira, foi possível pensarmos nas fotografias de nossas ações artísticas como *comissuras*, objetos que remetem à obra e possibilitam, de certo modo, reavivar tais obras efêmeras.

No terceiro capítulo, voltamos à questão da imagem poética da casa, confrontando tal imagem com obras das artistas Marina Abramovic e Brígida Baltar. Analisando produções em que a casa aparece nos trabalhos das duas artistas, observamos as particulares de cada uma, problematizando as diferenças e similaridades tendo em mente nossa própria produção. Diferente do que pode ser observado na obra de Abramovic, deixamos vestígios de nossa preferência pelo recolhimento íntimo, pequenos gestos, produções em miniaturas, transparências, sussurros, tal como é feito por Brígida Baltar.

Talvez seja possível dizer que nossa produção esteja voltada para experiências em que, por meio do corpo, vamos ao encontro de memórias, histórias, palavras e vidas, e que a partir delas, nossa aspiração seja criar imagens, objetos e novas palavras, que aqui assumem a condição de texto de artista.

Gostaríamos ainda e mais uma vez de remetermo-nos às palavras de Bachelard sobre as casas, dizendo que o trabalho aqui apresentado, tanto o textual quanto o prático, lembra a construção das casas do molusco e do pássaro: assemelha-se à casa do caracol (a concha), porque diferentemente da construção da casa do homem, cresce na medida exata do desenvolvimento do corpo de seu habitante. A concha é construída de dentro para fora e emana uma formação lenta e contínua em que cada curva de sua espiral indica uma etapa de seu crescimento.

O trabalho aqui apresentado também assemelha-se à casa do pássaro (o ninho), porque este é construído de fora para dentro como a casa dos homens, porém sem a ajuda de qualquer ferramenta que não seja seu próprio corpo. Ou, proporíamos ainda que tenha sido construída

[em] seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida no peito. Não há um só desses caminhos que, para firmar e conservar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes pressionado pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com palpitação.¹⁰⁵

105 MICHELET apud BACHELARD. P. 113

Bibliografia

ANDERSEN, Hans Cristian. *Pepita de Leão* Compilação e tradução. *Contos de Andersen III, A pequena Sereia*. 1968, Editora Globo S.A.-Porto Alegre.)

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALTAR, Brígida, *Passagem Secreta*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.

_____. *O que é preciso para voar*. Rio de Janeiro. Aeroplano, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução: Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In *Magia e Técnica, Arte e Política*. CERTEAU, Michel de. *A invenção do Cotidiano*.

CALLE, Sophie. *Histórias Reais*. Agir Editora LTDA. Rio de Janeiro, 2009.

CANTON, Kátia. *Corpo, Identidade e Erotismo*. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas da Arte Contemporânea)

_____. Espaço e Lugar. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas da Arte Contemporânea)

_____. Narrativas Enviesadas. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas da Arte Contemporânea).

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*; 15ª ed.. Petrópolis: Vozes, 2008.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução: Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philipp. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Roco, 1994.

FELÍCIO, Erahsto (Org.). *INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Deriva, psicogeografia e urbanismo unitário*. Porto Alegre, Ed. Deriva, 2007.

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília. (org.) *Escritos de Artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006;

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*. São Paulo: Pensamento, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012

KAPROW, Allan. KELLEY, Jeffrey (org.). *Essays on the blurring of art and life*. California, 2003.

KRAUSS, Rosalind E. *Bachelors*. Massachusetts, 1999.

MARZONA, Daniel. *Conceptual Art*. Taschen.

MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais Rio de Janeiro*. Jorge Zahar. 2008.

OITICICA, César Filho. CONH, Sérgio. VIEIRA, Ingrid. Org. *Hélio Oiticica*, Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PAZ, Otávio. *Macel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo. Perspectiva. 2012.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica, Qual é o parangolé? e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

STILES, Kristine “Uncorrupted Joy: International Art Actions” In *Out of Actions, Between Performance and the object, 1949- 1979*. Paul Schimmel (org.)

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Catálogos de exposição

ABRAMOVIC, Marina. *The House with the ocean view*. Nova York, Phaidon, 2008.

_____. *Back to Simplicity*. Publicação: Luciana Brito Galeria, São Paulo, 2010. Organização: Jacopo Crivelli Visconti Texto: Arthur C. Danto / Entrevistas Por Jacopo Crivelli, Visconti E Klaus Biesenbach

_____. *Transitory objects for human use*. Publicação: Galeria Britto Cimino , São Paulo, 2008.

Sertão Contemporâneo. Caixa Cultural RJ. Rio de Janeiro, 2008

CORPO. Catalogo da exposição, Itaú Cultural. São Paulo, 2005.

OITICICA, Hélio. *Museu É O Mundo*. (Org. Cesar Oiticica Filho).- Rio de Janeiro: Automática, 2011.

Artigos

ALICE, Tania. A potência autoficcional na construção da cena performática. <http://taniaalice.com/download/A-potencia-autoficcional-na-construcao-da-cena-performatica.pdf> Em 23 de fevereiro de 2013

ALICE, Tania. A meditação como possibilidade criativa para o performer. <http://www.portalabrace.org/vireuniao/territorios/51.%20Tania%20Alice.pdf> Em 23 de fevereiro de 2013

ALICE, Tania. Modalidades De Estética Relacional Nas Ruas: O Coletivo De Performance Heróis Do Cotidiano. http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/tania_alice_caplain_feix.pdf Em 23 de fevereiro de 2013

CALLE, Sophie. *Cuide de Você*. (Brochura da exposição realizada no Sesc Pompéia- SP e MAM Bahia.) Em: <http://www.videobrasil.org.br/blog/wpcontent/uploads/2009/07/brochura>

_707_1.pdf Em 05 de março de 2013.

DEBORD, GUY. *Teoria da Deriva*. Tradução de Rodrigo Medeiros. INFODESIGN 2009.

<http://www.rodrigomedeiros.com.br/pos/download/oriana/05-TeoriaDaDeriva.pdf> Em 07 de abril de 2013.

DUNCAN, Carol. “O museu de arte como ritual” In *Revista Poiésis*, N. 11. Vol. 1, Niterói. Pp. 117-134. A respeito de reflexões sobre o papel do museu.

http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis11/Poesis_11_museudearte.pdf
Em 04 de agosto 2014.

JACQUES, P. B., Errâncias Urbanas: a arte de andar pela cidade , in Revista *ArqTexto* número 7. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf Em 24 de outubro de 2012.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista I KAPROW, Allan. In *A educação do An-artista Parte I*, Tradução da Revista Conccinitas, ano 4, núm. 5. <http://pt.scribd.com/doc/66023648/Kaprow-Happening>.
Em 5 de outubro de 2012.

----- A educação do an-artista II
<http://www.scribd.com/doc/57891070/A-educacao-do-an-artista-II> Em 5 de outubro de 2012.

KHEL, Maria Rita. *O eu é o corpo*. In: COCCHIARALE, Fernando e MATESCO, Viviane (curadoria), *Corpo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2005, p. 110.

_____. *O eu é um o Outro?*
<http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=125> Em 04 de janeiro de 2013

_____. *O tempo e a depressão.*
<http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=193> Em 04 de janeiro de 2013

_____. *Delicadeza.* Disponível em:
<http://www.mariaritakehl.psc.br/resultado.php?id=266> Em 04 de janeiro de 2013

_____. *Muito além do espetáculo.* Disponível em:
<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=76#topo> Em 04 de janeiro de 2013

_____. *As máquinas falantes.*
<http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=17#topo> Em 04 de janeiro de 2013

OLIVEIRA, Luiz Sergio de. "O desapego do Artista" In *Revista Poiésis*. N°18. Vol.1, Niterói.

RIVERA, Tania. O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea. *Psicol. clin.* [online]. 2007, vol.19, n.1, pp. 13-24.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652007000100002 Em 10 de janeiro de 2013

_____. *O retorno do Sujeito, Ensaio sobre a Performance e o Corpo na Arte Contemporânea.* In *Revista Polêmica* (Revista Eletrônica da UERJ), n.18, caderno Imagem. www.polemica.uerj.br/pol18/cimagem/p18_tania.htm 16 de novembro de 2012.

SNEED, Gillian. “Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas ‘Relacionais’ Contemporâneas”. In *Revista Poiésis*. N°18. Vol.1, Niterói.

SNEED, Gillian. Tino Sehgal Presents a Work in Progress, <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/tino-sehgal-guggenheim-this-progress/> Em 28/03/14.

Entrevistas

<http://www.zahar.com.br/blog-editora/post/entrevista-viviane-matesco-0>

Entrevista de Marina Abramovic a Ana Bernstein- Caderno Videobrasil/ Associação Cultural Videobrasil São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. Volume 1, 2005.

Catálogo Conexão Artes Visuais 2010

http://www.funarte.gov.br/conexaoartesvisuais/wp-content/uploads/2012/10/catalogo_funarte_cav20101.pdf

Em 26 de abril 2013.