



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

ELISANDRA GEWEHR CARDOSO

# **ESPALHAMENTOS ÍNTIMOS**

BRASÍLIA, 2013

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO APROVADA  
EM BANCA EXAMINADORA COMPOSTA PELOS MEMBROS:**

Professor Dr. Geraldo Orthof Pereira Lima (VIS/UnB)  
**ORIENTADOR**

Professora Dra. Karina e Silva Dias (CET/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Professor Dr. Christus Menezes da Nobrega (VIS/UnB)  
**MEMBRO EXTERNO**

Professora Dra. Ana Beatriz de Paiva Costa Barroso (VIS/UnB)  
**SUPLENTE**

Dissertação defendida em 04 de março de 2013.

ELISANDRA GEWEHR CARDOSO

## ESPALHAMENTOS ÍNTIMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas.  
Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

BRASÍLIA, DF

2013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de  
Brasília. Acervo 1006219.

C268e Cardoso, Elisandra Gewehr.  
Espalamentos íntimos / Elisandra Gewehr Cardoso. --  
2013.  
112 p. : il. ; 20 x 25 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,  
Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte,  
2013.

Inclui bibliografia.

Orientação: Geraldo Orthof.

1. Arte - Memória. 2. Performance (Arte). 3. Fotografia.  
I. Orthof, Geraldo. II. Título.

CDU 7(81)

## **RESUMO**

Numa pesquisa poética que integra intimidade, memória e relacionamento com a cidade, a casa da infância fornece os elementos geradores das obras que partem de um desejo de apropriação e pertencimento a um novo lugar. Denominado de *Espalhamentos íntimos*, termo que contempla as intenções artísticas dos trabalhos realizados, esse processo de criação é regido pela transição de materiais e objetos de natureza íntima para o contexto cotidiano em que a obra de arte se insere.

Palavras-chave: íntimo, memória, fotografia, performance, intervenção.

## **ABSTRACT**

In a poetic research that integrates intimacy, memory and relationship with the city, the childhood house provides elements that produce works from a desire of appropriation and belonging to a new place. Called *Intimate dissemination*, term that considers the artistic intention of accomplished works, this process of creation is led by the transition of material and objects of intimate nature into everyday context where the art work is inserted.

Keywords: intimate, memory, photography, performance, intervention.

Agradeço a Gê Orthof, pelo encorajamento às poéticas íntimas. À Sabrina Cunha, pela amizade e compartilhamentos artísticos. À Vanclea Porath, pela oportunidade de escrever “à Ofélia”. A Christus Nóbrega, pelo incentivo de sempre. Ao Jean, por me ouvir e me fazer acreditar.

## SUMÁRIO

<b>ESPALHAMENTOS ÍNTIMOS</b> .....	9
<b>QUANDO A CASA SAI DE CASA</b> .....	15
UMA VISITA .....	25
AZULEJOS INVASORES.....	37
<b>O ARMÁRIO ÍNTIMO</b> .....	51
NAS PRATELEIRAS.....	61
PELAS GAVETAS.....	63
O FUNDO FALSO .....	70
<b>FAZER O QUE FOR PRECISO</b> .....	77
DA AÇÃO.....	90
DOS LUGARES .....	94
DAS LEMBRANÇAS .....	99
<b>AFINAL</b> .....	101
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	105
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	109
<b>LISTA DE IMAGENS</b> .....	111



Para Assumpção



## **ESPALHAMENTOS ÍNTIMOS**

*Às vezes, abrir a janela da frente já será o bastante.*

*Vitor Ramil*



Lugares desconhecidos, alheios, recebem alguma coisa estranha a si, que não lhes faz parte, que não solicitaram, ao que não deram permissão. É que algo se distribui por aí. São fragmentos de uma existência, desejos de comunhão com esses lugares, desejos de acolhimento, nem que seja à revelia. Um lugar para conquistar, percorrer, contaminar para pertencer. Para ir além do contato, da passagem, de se sentir mais um que chega ou que parte, mas que deixa marcas, que o possui de forma transgressora (muito mais autotransgressora), no aparecer de uma singularidade sutil, mas presente. Nesse momento me relaciono, não só com o lugar, mas com tudo e todos dele – desejo de conviver.

O lugar é Brasília, o que se distribui é meu íntimo, constituído de origens e memórias que se deslocam da casa de sempre, da casa da avó materna, onde convivi por quase trinta anos e de onde saí para habitar esse novo lugar<sup>1</sup>. Nesse processo de apropriação, a casa, em seus atributos físicos e simbólicos, torna-se geradora de uma produção artística que desemboca na vontade de pertencimento, sendo a base e fonte abastecedora para os *Espalhamentos íntimos*, quando o abrir e fechar de portas e janelas ilustra o trânsito entre o ser íntimo e o ser público, num movimento de dentro para fora, a partir da relação entre memórias e sensibilidades cotidianas, e de fora para dentro, diante dos reflexos que nos voltam.

Trivialmente conhecida de todos, seja por uso, seja por conceito, despertando sensações, lembranças e desejos, a referência da casa se homogeneíza e se dilui numa espécie de vulgaridade, abstraindo-se na repetição. No entanto, a casa também acolhe e abriga a essência da intimidade de cada um. Ao vivenciá-la em suas particularidades íntimas, no caso da convivência com minha avó e seus pertences, encaminho-me a pensar nas origens, na composição do espaço

---

<sup>1</sup> Trata-se da mudança do interior do Rio Grande do Sul para Brasília.

habitado, em cada elemento – objetos, móveis, estruturas de edificações, lembranças de acontecimentos, presenças de pessoas, registros fotográficos – diante das delimitações desse espaço cotidiano. Isso tudo desemboca num acervo de imagens e objetos que frequentemente vêm à tona e embasam o conteúdo de minha produção artística. Como armazenadora de memórias e, ao mesmo tempo, de manifestações rotineiras inevitavelmente atualizadas, essa casa primordial, a casa da infância, é ponto de partida para uma pesquisa que contempla a produção artística numa metáfora de sair a passear, a se expor, ver e ser visto, participar do mundo e compreender-se nele.



É da casa compartilhada com minha avó que partem os desejos de espalhamento, pelo apego afetoso e herança genética que se mesclam no confronto com a longa distância e as possibilidades vislumbradas de convivência num novo lugar: necessidade de ocupar os espaços para deles pertencer. Os recortes dessa casa incluem sua aparência externa e interna, bem como tudo de material e sensível que dela, e de minha vó, guardei.

Assim, os *Espalhamentos íntimos* vêm contemplar a intenção de um maior relacionamento com a cidade enquanto novo lugar habitado, compartilhando memórias pelo ato de espalhar-se, o que resulta nas minhas origens e na própria intimidade revelada. Índícios do desejo de espalhamento foram identificados em diversos momentos anteriores da minha produção, com obras que já compartilhavam uma vontade de distribuição a partir de relações de memória. Nesse sentido, os elementos referentes a essa casa primordial têm uma presença fundamental ao passo que objetos constituintes de um acervo particular estruturam as obras, passando agora a servir de forma mais consciente ao propósito de interação com a cidade. Esse acervo é constituído por objetos, imagens ou lembranças, oriundos da casa de minha avó, que são preservados e passam a atuar em relações poéticas entre memória, intimidade e a cidade. Usufruo, então, de pertences carregados de lembranças e histórias, no uso compartilhado em móveis e utensílios domésticos, em imagens genuínas de recantos e entorno da casa e de experiências impregnadas nas roupas e objetos íntimos.

Os artistas Gê Orthof e Karina Dias, que invocam o íntimo em suas produções, identificam os motivos que fazem questões pessoais terem a necessidade de compartilhamento com o público como o germe das obras de arte em geral, e nos propõem, para refletir sobre uma poética do íntimo, “iniciar pelo inexorável paradoxo da razão em revelar um segredo, que, em princípio se destina à

invisibilidade, ao silêncio do quarto e não à exposição da sala de estar”<sup>2</sup>. Essa reflexão perpassa meu processo de criação como um todo, diante da manifestação da intimidade enquanto motivação artística. Ao contrário dos chineses que levam seus segredos até o alto das montanhas e os enterram ao pé de uma árvore para de lá nunca mais saírem, as obras que tratam de questões íntimas os proclamam e compartilham.

Ao abordar meu processo de produção artística, transito desde os sorrateiros sinais de distribuição – identificadas em trabalhos anteriores –, até a furtiva invasão da cidade. O que resulta na incorporação do desejo de construir poeticamente um novo habitat, impregnando-o com meus espalhamentos. Concebidos na relação entre minhas origens geográficas e culturais distantes e a mudança para um novo endereço, os espalhamentos promovem um relacionamento efetivo com a cidade. Como um cachorro que urina em postes e troncos de árvores para demarcar seu território, assim funcionam poeticamente os *Espalhamentos íntimos*.

---

<sup>2</sup> DIAS, Karina; ORTHOF, Geraldo. Vídeo: a morada do íntimo. In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, #7 Art, 2008, Brasília. Disponível em: <[http:// arte. unb.br/7art/ textos/ ge\\_karina.pdf](http://arte.unb.br/7art/textos/ge_karina.pdf)>. Acesso em 03 maio 2010.

## QUANDO A CASA SAI DE CASA

*Um cálice do falso conhaque – ordenou – e mergulharás no porão.*

*Jorge Luis Borges*



Definida como um espaço de proteção, um abrigo para o devaneio, para o sonhador, a casa se apresenta como fonte imagética simbólica, por meio de lembranças de reais habitações ou de moradas sonhadas. Gaston Bachelard ressalta que “analisada nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se torna a topografia do nosso ser íntimo”<sup>3</sup>. Então, arraigada em nossas memórias, constituinte, mantenedora e atualizadora delas, a casa, em todas as suas aparições e vivências, mantém uma relação recíproca de influências com seu usuário/habitante/morador, absorvendo as características dele, e devolvendo-as como condição de convivência, diante das quais, para Bachelard, “o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos.”<sup>4</sup>

*A casa se rendera ao tempo, aos cupins. A praticidade pedia pelo menos uma reforma. E ela foi drástica. Peça por peça, paredes, frestas, cantos foram desaparecendo, e com eles as marcas de um lugar que guardo na lembrança e aflora em meus trabalhos até hoje.*

*Fig companhia às noites de minha avó desde os seis anos de idade. Dividimos a mesma cama por muitos, muitos anos. Sua casa foi se tornando também minha ao passo que ela me permitia descobrir e me apropriar de seus detalhes recônditos. Como o buraco no chão da sala, onde eu imaginava habitarem resquícios de todas as histórias que ela me contava, sentada em sua cadeira de balanço.*

*Minha avó nunca mais reconheceu aquele como o seu lugar. Mesmo sem poder falar, dava para ver em seus olhos o estranhamento. Como não entendia o que acontecera, era um eterno “vamos pra casa”, que ela clamava. Quanto ao buraco, não havia nada lá.*

---

<sup>3</sup> BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 20.

<sup>4</sup> Ibid., p. 25.

A casa de minha avó era de madeira e tinha um buraco no assoalho da sala causado por um nó que se soltara. Por ele se podia ver relances do porão. Para Bachelard a casa é responsável pela manutenção de boa parte de nossas lembranças, e a existência do porão, assim como sótãos, cantos e corredores, confere às lembranças a possibilidade de refúgios particularizados, a que sempre se volta por meio de devaneios<sup>5</sup>. Ao se perder alguma coisa, algum pequeno objeto, supunha-se logo que caíra no buraco, mas não havia como verificar, pois essa parte do porão era muito estreita e inacessível. Como a casa tinha mais de quarenta anos, observar através do buraco era como olhar para o passado do lugar, como se fosse possível visualizar as histórias contadas por minha avó, descobrir suas imagens, seus detalhes, como se o buraco pudesse me mostrar tudo isso. Quando foi decidido que a casa precisaria de reformas, pois cupins consumiam a madeira, minha segunda reação foi pensar que, enfim, eu poderia descobrir o que caíra no tal buraco. Mas, para minha surpresa, não encontrei nada materialmente significativa. Foi como se eu já tivesse extraído tudo dele e acabasse de descobrir que o buraco esteve sempre presente, em todas as minhas referências mnêmicas, vividas ou imaginárias.

Num impulso devaneador, Alice<sup>6</sup> vai às profundezas de um buraco insólito, em que a referência da casa em seus detalhes e possibilidades está presente. Durante a lenta queda, são objetos caseiros e cotidianos que se prefiguram nas paredes do buraco. Após a descida, é seu embate dimensional com objetos, portas e janelas que embasam o início dessa história de aventuras num lugar fantasioso, composta de absurdos plausíveis ao devaneio.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 27.

<sup>6</sup> Protagonista de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

Bachelard indica a agregação de vivências através das experiências sonhadas: “um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é o nosso.”<sup>7</sup> Alice também nos remete a uma relação entre a atenção fenomenológica aberta às novas percepções, pois, ao mesmo tempo em que demonstra perceber os absurdos encontrados nesse ambiente estranho em que está imiscuída, passa imediatamente a compor seus conceitos das coisas com os novos dados que se lhe apresentam, comportamento de uma simplicidade que Bachelard afere à exigência fenomenológica relacionada às imagens poéticas, salientando que essa exigência “resume-se em acentuar-lhes a virtude de origem, em apreender o próprio ser de sua originalidade e em beneficiar-se, assim, da insigne produtividade psíquica que é a da imaginação.”<sup>8</sup>

Assim como a queda de Alice, espiar o buraco no chão da sala abriu caminhos de lembranças que misturam fatos vividos e sonhados, pois, ao mesmo tempo em que o buraco apresenta um fim em si mesmo, como um destino irreversível para muitas coisas, a possibilidade de descobrir seus mistérios descortina uma saída para o outro lado, para outros lados em que cabem muitas referências, numa mistura de passado, presente e futuro próprios e vividos, com tempos alheios e imaginados.

Ao nos depararmos com obras que evidenciam reações artísticas às demandas despertadas pelas relações entre a casa e seu ocupante, na identificação com tais relações e na apropriação de outrem pelo sentido da proposta artística, temos em curso um processo de ressonância dessas imagens poéticas, gerando repercussões íntimas segundo o pensamento fenomenológico de

---

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 8.

<sup>8</sup> Ibid., p. 2.

Bachelard. Ou seja, a casa, como propulsora de criações artísticas e elemento intrinsecamente relacionado às vivências mais corriqueiras de um ser no mundo, convoca o público a pensar a obra a partir de suas próprias vivências e a vivê-la. Nas palavras do autor:

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. Na ressonância ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser.<sup>9</sup>

Lançando a própria intimidade ao mundo por meio das obras realizadas a partir de contextos particulares, a casa se torna um espaço de exploração, onde as lembranças envolvem cada canto e cada objeto, fazendo da memória um instrumento ao mesmo tempo de rastreamento de possibilidades artísticas significantes e recipiente de vivências acumuladas, que transborda frequentemente.

E nos primeiros indícios da necessidade de relação com os espaços da cidade, encontra-se *Aberturas*, que literalmente surgiu com as portas e janelas, com as vistas que elas proporcionavam, assim como com os registros de detalhes internos desta casa da infância, que, transpostos para outro lugar, atravessaram distâncias e trouxeram consigo a paisagem afetiva.

---

<sup>9</sup> BACHELARD, 1993, p. 7.



*Aberturas*, 2006

Ambiente com imagens de vistas de portas e janelas da casa avoenga, impressos em lona, em tamanho natural, e com imagens do interior da casa, apresentadas em backlights.



*Aberturas*, 2006

Lucy Lippard aborda as intersecções entre natureza, cultura, história e ideologia como formadoras do terreno em que estamos, que constituímos como nossos, como nossa terra, nosso lugar. Lippard identifica e define uma espécie de atração dos locais em nós, como uma sedução que o lugar (definido como, na maioria das vezes, o nosso próprio local entrelaçado à memória pessoal) opera em cada um de nós, diante do componente geográfico de uma necessidade psicológica de pertencer a algum lugar <sup>10</sup>. O pertencimento que trago de longe se entrelaça por aqui a cada espalhamento, a cada relacionamento que os elementos da casa avita me proporcionam. A produção artística ora em pauta se interconecta com os demais constituintes dessa apropriação geográfica anunciada por Lippard e, muito mais do que uma conquista, o terreno pisado me permite a convivência nele e com ele.

*Aberturas* confere ao que é distante um deslocamento de suas origens, amenizando a transição e efetivando a acolhida de um pertencimento ao local alheio, que se configura aos poucos na nova paisagem, deixando-se seduzir por novas atrações, sem perder as antigas, referenciadas no lugar original.

Pois é na quase inevitável relação entre a casa e seus arredores que, como denota Lucy Lippard <sup>11</sup>, as referências do local conseguem se infiltrar nas experiências vividas na casa, que pode até ser fechada ao ambiente externo numa exaltação do ambiente particular, quando seus habitantes a querem fechada e isolada do lugar onde vivem, mas não consegue evitar a contaminação dos caminhos que chegam até a casa, as reminiscências sonoras dos arredores, os cheiros que a invadem.

Por mais que a moradia particularizada oportunize um lugar protegido, onde, como diz Michel de Certeau, “o plural dos estímulos é filtrado ou, em todo caso,

---

<sup>10</sup> LIPPARD, Lucy R.. The lure of the local: senses of place in a multicentered society. New York: The New Press, 1997, p. 7.

<sup>11</sup> Ibid., p. 26.

devia sê-lo”<sup>12</sup>, causando uma expectativa de privacidade extrema, crescendo com isso a intolerância contemporânea para com os barulhos dos vizinhos e os cheiros de suas cozinhas<sup>13</sup>, é impossível viver a casa sem sentir-se localizado, impregnando-se aos poucos com esse lugar que a acolhe, juntamente com seu morador.

Quando a casa sai de casa, ou seja, quando a intimidade não mais se contém e quer dividir espaço com os outros, compartilhando percepções, experiências, sensibilidades vividas, os *Espalhamentos íntimos* vêm contemplar essa necessidade de repercutir em outros lugares e com outros sujeitos. Assim, é inevitável que a casa original, a casa da infância, ofereça elementos à produção artística, fazendo-se presente e estando ela mesma a se expandir.

---

<sup>12</sup> CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 205

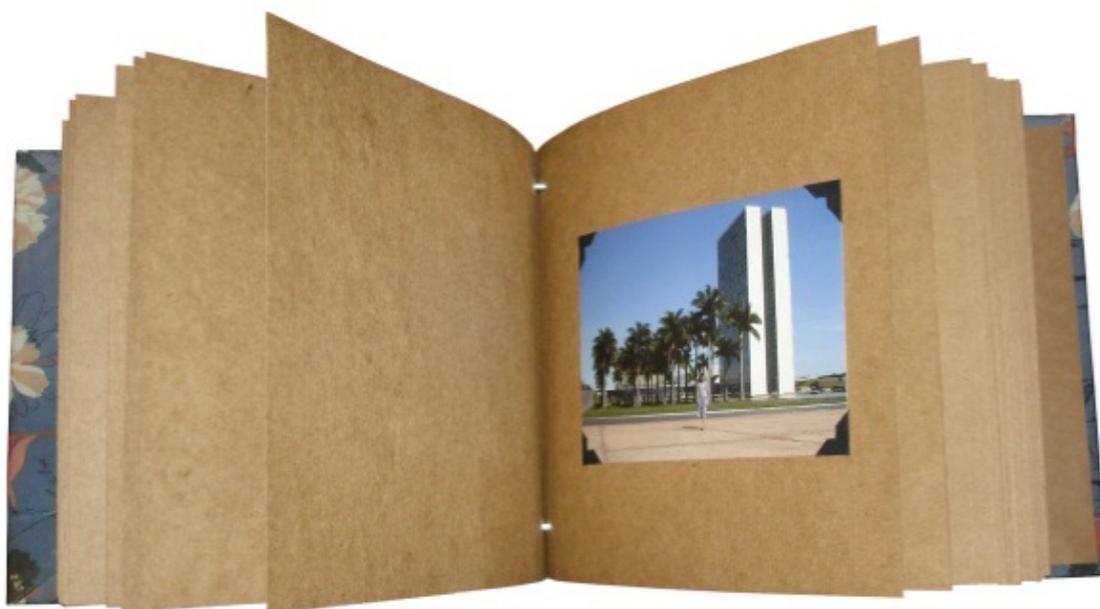
<sup>13</sup> Ibid., p. 205.

## UMA VISITA

*E no entanto ela gostava daquelas roupas já usadas antes por crianças que ela não conhecia, emocionada diante da genealogia das calças e pulôveres que tinham viajado por outros corpos.*

*Martin Page*

Encarnar um outro e viabilizar seus projetos. Usar suas roupas e sair por aí. Receber uma visita que traz na mala origens, afetos, lembranças, convidando a passear. O álbum de fotografias que compendia *Visita de minha avó* registra a simulação de uma visita de minha avó materna a Brasília. Usar seu vestido preferido para passear pela cidade vai além de uma homenagem póstuma, pois não alude somente ao passado, mas se constitui no desejo de criar novas experiências, vivências para além da morte, retratando um futuro impossível. As fotos passam a endossar fatos forjados em prol da ampliação de uma atuação no mundo, relacionando o passado real com uma pseudomemória. *Visita de minha avó* apresenta-se, então, como um álbum de fotos. Dele fazem parte fotografias que fiz usando um vestido de minha avó, na criação de uma visita sua à Brasília. O roteiro para as fotos seguiu a normalidade de um passeio turístico para conhecer a cidade.



*Visita de minha avó, 2006*  
Álbum fotográfico  
24 x 23 x 5,5 cm



*Visita de minha avó, 2006 – Fotografias do álbum*

A valorização da experiência mediante a criação de um registro visual de outrem permite a apropriação de qualidades mnêmicas nas ações atuais, realizando transferências simbólicas de um ser para a materialidade das coisas. Assim, o desejo de dar continuidade, ou melhor, de reelaborar o projeto de vida de outra pessoa foi ganhando um corpo poético. E esse desejo de ampliar uma existência concatena-se com o compromisso que Ecléa Bosi apresenta:

Os projetos do indivíduo transcendem o intervalo físico de sua existência: ele nunca morre tendo explicitado todas as suas possibilidades. Antes morre na véspera: e alguém deve realizar suas possibilidades que ficaram latentes, para que se complete o desenho de sua vida.<sup>14</sup>

Então, ao decidir cumprir artisticamente com essa tarefa, usufruo de certas características da fotografia, como as relações de memória e possibilidades de um relato ficcional, para dar continuidade a esse desenho de vida, concretizando-se enquanto lembrança do que não foi, na construção de um futuro hipotético como extensão do passado finito.

*Não houve partilha de seus objetos depois da morte, a doença já antecipara a dissolução de sua vida ao longo dos últimos lentos anos, em que os vestidos preferidos já não lhe encantavam mais como antes, quando zelava por suas coisas e tinha ciúmes delas.*

*Vesti-los foi um caminho inevitável. Três deles se somam ao meu acervo de objetos avoengos. Ficam ali no armário, bem guardados. Não os visito com frequência. Eles não se ajustam ao meu corpo, são de aparência alheia à minha. As primeiras vezes foram bem constrangedoras, mal sabia eu o que podia fazer ali dentro! Mais tarde houve um encontro, uma reunião de sensibilidades para a realização do trabalho: o que ela*

---

<sup>14</sup> BOSI, Ecléa. Memória e sociedade: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.75.

*faria em determinado lugar e situação estivera presente. Por último a permissão: endosso para fazer o que quiser.*

*Entre a profanação de sua memória (motivo de espanto e perplexidade entre alguns familiares) e seu enaltecimento (motivo de simpatia de outros deles), para além dessas classificações morais, vestir as roupas da avó me permite realizar coisas. Cada incorporação de seus vestidos traz uma permissão para fazer o que não me sinto capaz fora delas. Funciona como um disfarce para mim mesma, um autorrefúgio. A começar pela natureza do próprio ato artístico.*

A escolha da fotografia como matéria para este trabalho se aproveitou da força de suas particularidades, como a criação de referências com o real que deixa “rastros de presenças, de um conjunto de situações entre o sujeito e a situação escolhida”<sup>15</sup>. Patrícia Franca ressalta outro fator importante, que é uma espécie de duplo acontecimento da fotografia, estando “de um lado sua relação ilusionista e analógica à realidade, de outro o aparecimento de uma imagem em uma história qualquer”<sup>16</sup>. Ao vestir a roupa de minha avó para fotografá-la nos locais que eu gostaria que ela conhecesse, esse meio técnico de fixar imagens foi utilizado a partir de sua característica mais comum e, por isso, usual ao turista, no caso minha avó, que é a comprovação de um fato. O registro fotográfico foi um elemento usado para forjar essa história.

A fotografia tem qualidades de um registro temporal, que age de forma decisiva em nossa capacidade de lembrar, muitas vezes substituindo as lembranças sensoriais das situações vividas por lembranças das imagens fotográficas desses momentos, o que se relaciona com uma tendência contemporânea à maior

---

<sup>15</sup> FRANCA, Patrícia. Flash: Aparências e contornos. In: Santos, A. S.; Santos, M. I. dos (org.). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004, p. 216.

<sup>16</sup> Ibid., p. 216.

preocupação em fotografar os acontecimentos do que em usufruí-los. Por isso, a fotografia chega a ser considerada por Barthes como um empecilho para as lembranças genuínas:

Na Fotografia, a imobilização do Tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é obstruído (...). Que a Foto seja “moderna”, envolvida em nossa quotidianidade mais intensa, isso não impede que haja nela como que um ponto enigmático de inaturalidade, uma estase estranha, a própria essência de uma interrupção (...). Não somente a Foto jamais é, em essência, uma lembrança (...) mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança.<sup>17</sup>

O esforço de *Visita de minha avó* é assumir poeticamente essa potência de contralembrança, de enfiar-se no rol de registros de fatos acontecidos para legitimar-se. Se a fotografia tem a capacidade de ampliar as lembranças originais, infiltrando informações das quais talvez, e muito provavelmente, não teríamos recordação, é um meio potente para a criação daquilo que não existiu, mas que precisa de registros que autentiquem seu acontecimento imaginário.

A fotografia, por si mesma, já traz essa noção de presença e realização intentada na obra, mesmo que leve a questionamentos do público, como os já escutados: onde está a avó que visita? quem está na foto? por que esses lugares? Pois, se a fotografia existe como um dispositivo que tanto se relaciona com a atualização e registro de memórias, são esses atributos que uso para reforçar uma memória simulada. Barthes diz que “a fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição”<sup>18</sup>, e o ressurgimento proposto é forjado, numa espécie de aproveitamento lúdico dos efeitos vislumbrados no procedimento fotográfico e nos reflexos que têm na percepção de seus observadores.

---

<sup>17</sup> BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 135.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 124.

Essa simulação de presenças por meio da fotografia, apropriando-se do poder gerador de lembranças dialoga com o trabalho da artista italiana Moira Ricci. Por meio de montagens fotográficas, Ricci acrescenta sua própria imagem a fotografias que registram o passado de sua mãe, que faleceu de maneira súbita. Com uma série de fotografias, cujo título compreende o período entre o nascimento e a morte da própria mãe, a artista encontra nesse trabalho uma forma de participar da vida materna, na atitude de observação “*in loco*” dos acontecimentos registrados, ao mesmo tempo em que, por meio de um olhar enfático, tenta adverti-la do que lhe aconteceria, dos perigos que corria. Ao se fazer presente e relacionar-se por meio dessas inserções nas imagens de diversas fases da vida da mãe, desde a infância, Ricci resgata sua trajetória de vida, numa evidente insatisfação pela brusca interrupção.



Fotografias integrantes do trabalho *20,12,53 – 10,08,04*<sup>19</sup>, de Moira Ricci

---

<sup>19</sup> Imagens disponíveis em: <[http://www.strozzina.org/manipulatingreality/e\\_ricci.php# content](http://www.strozzina.org/manipulatingreality/e_ricci.php# content)>. Acesso em 08 Jun. 2012.

Apesar da tentativa de inserir-se com uma aparência condizente com a época em que as fotografias foram feitas, no conjunto da obra é notável a estranheza que a presença da artista constitui nessas imagens, inserindo-se no contexto fotografado como um personagem a observá-lo, como num retorno no tempo que verifica a autenticidade e a vitalidade desses registros.

Numa tentativa de aproximação entre vivos e mortos, que em *Visita de minha avó* fundem-se num só corpo, quando a morte é ultrajada pela incorporação do vestido, na obra *20,12,53 – 10,08,04*, de Moira Ricci, esse envolvimento se dá pela inclusão da própria artista na fotografia. Ambos os trabalhos tratam de uma fantasmagoria sempre presente, do contato de vivências para além do tempo e do espaço reais. Enquanto minha avó está presente em mim mesma como descendência e incorporada no vestido, o olhar de Ricci para sua progenitora faz com que sua presença reforce a existência da mãe, havendo um desejo comum de ampliar vidas interrompidas.

A relação entre memória e as características temporais da imagem fotográfica, constituídas pelo álbum de registro de um passeio inventado, fora já explorada por Christian Boltanski, desejando a apreensão do tempo, numa confirmação de acontecimentos passados não como busca dos fatos verídicos, mas na tentativa de endossar o imaginário, quando o artista reinventa histórias por meio de objetos, a começar pela sua própria.

Isso é notável num de seus primeiros trabalhos com fotografia, intitulado *10 retratos fotográficos de Christian Boltanski, entre 1946 e 1964*, em que o artista apresenta uma espécie de linha do tempo por meio de fotografias, representando diversas fases de sua vida, mais especificamente dos dois aos vinte anos de idade. Porém, somente uma das fotografias é do próprio Boltanski (ainda que não esteja

nos vinte anos anunciados, mas aos vinte e oito), as demais são de outras pessoas. Abaixo de cada foto há uma informação manuscrita, contendo o nome do artista, a idade que teria e a data correspondente. Utilizadas para aparentar uma transformação pessoal ao longo do tempo, ao confundir ficção e realidade essas fotografias transgridem um papel que já lhes fora consagrado, que é a confiável aproximação da apreensão do real.



Dez retratos fotográficos de Christian Boltanski entre 1946 e 1964<sup>20</sup>, 1972, de Christian Boltanski

Boltanski diz haver uma grande relação entre uma roupa usada, uma fotografia e um corpo morto, em que os três remetem ao sujeito ausente, à presença de um sujeito que não está ali<sup>21</sup>. Usar o vestido da vó traz essa presença da ausência quando une duas vertentes no trabalho: uma que é essa referência ao corpo que cede seu lugar, e a outra, em que o próprio vestido, enquanto objeto, seduz a ser

<sup>20</sup> Imagem disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ars/v4n8/04.pdf>>. Acesso em 17 Maio 2012.

<sup>21</sup> BOLTANSKI, Christian. Rencontre. In: FERENCZI, Thomas. Devoir de Mémoire, droit à l'oubli?. Paris: Complexe, 2002, p. 267.

preenchido. Ao se reportar ao uso de roupas de outras pessoas em seu trabalho, Boltanski fala que uma roupa escolhida e comprada por qualquer pessoa, e que é usada e amada, depois que essa pessoa morre ou que esse objeto seja descartado e encontrado por outra pessoa, tem a oportunidade de reviver, de abrigar um novo corpo<sup>22</sup>. Assim, é recorrente no trabalho de Christian Boltanski o uso de roupas alheias, que estão impregnadas de vestígios pessoais, de história, que por meio de suas obras adquirem o direito a novas experiências, a reviver noutras circunstâncias, exalando memórias e também agregando identidades.

Os usos da fotografia aqui relacionados encontram afinidade com a denominação “fotografia contaminada”, que Tadeu Chiarelli confere a muitas das presenças desse recurso técnico na arte contemporânea:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o Teatro, a Literatura, a Poesia e a própria fotografia tradicional. Assim, os autores (...) não seriam vistos propriamente como fotógrafos, mas como artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com os sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.<sup>23</sup>

A interação de meios e procedimentos para contemplar uma finalidade criadora causa essa contaminação, fazendo com que, além daquilo que os autores querem aferir de significado às imagens, a técnica fotográfica esteja também a serviço das significações almejadas nesses trabalhos.

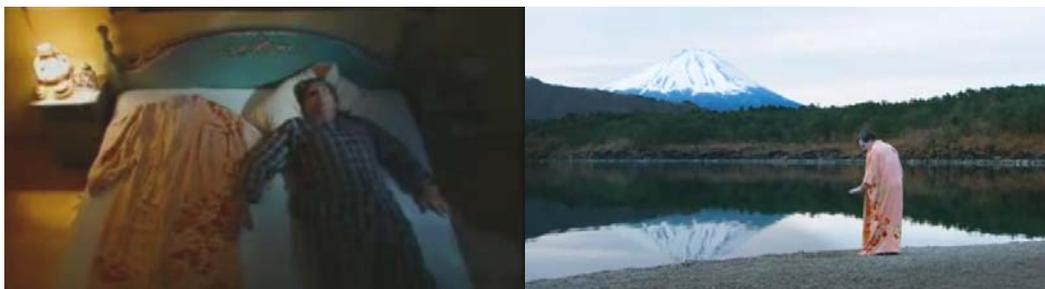
Da fotografia para o cinema, as relações com a morte e os resquícios do morto se desdobram no filme *Hanami - Cerejeiras em flor*, da diretora alemã Doris Dörrie. O que faz o personagem Rudi, com a morte da esposa, é tentar dar

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 265

<sup>23</sup> CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. 2. ed, São Paulo: Lemos, 2002, p 115.

prosseguimento aos propósitos dela, realizando seus desejos. Objetivo de Rudi é levá-la a conhecer o Japão. Usando suas roupas e nos movimentos do Butô – dança de origem japonesa que enaltece a relação entre vida e morte – apresenta a mulher ao Monte Fuji: lugar que ela sonhara conhecer, expressão artística que abandonara com o casamento.



Quadros de *Hanami: Cerejeiras em flor* (dir. Doris Dörrie), 2008: 49'03" / 108'18"

Assim, o filme traz à cena uma das características do Butô, que é tratar a memória não só como mantenedora do tempo, mas também materializada no presente ao refletir o corpo, sendo o corpo que relata a vida atual e toda uma ancestralidade de que é composto<sup>24</sup>. Metaforizado por seu fundador, Tatsumi Hijikata, o Butô seria como um cadáver que quer ficar em pé a todo o custo<sup>25</sup>. Inevitável as relações com o uso da roupa da avó, criando situações para anexar às suas memórias. Ao usar as roupas da esposa, Rudi completa aquilo que ela não conseguiu fazer e encarna tanto esses desejos não realizados como a própria relação com a vida.

Roupa alheia, fotografia e memória são particularidades formadoras desses trabalhos que se relacionam com *Visita de minha avó*, tanto pela temática, quanto pelas explorações de características de cada elemento utilizado. A apreensão do tempo

<sup>24</sup> SALERNO, Giorgio. *Suoni del Corpo Segni del Cuore: la danza Butô fra oriente e occidente*. Milano: Costa&Nolan, 1998.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 39.

diante dos acontecimentos criados ou recriados confere um poder de intervenção nas histórias de outrem que, ao mesmo tempo em que revela intimidades, as transforma em possibilidades imaginativas materializadas e compartilhadas.

A origem de *Visita de minha avó* está relacionada com a morte, com a possibilidade de, por meio do uso da roupa e da fotografia, ampliar as vivências de uma pessoa que não pode mais fazê-las, criar memórias impossíveis. E é nessa capacidade de forjar memórias que a fotografia passa a viabilizar o trabalho: ao observar seu vestido de volta à vida, de meu corpo – que já lhe carrega na constituição biológica e afetiva, prolongando sua existência – a lhe incorporar num passeio por novas experiências, há uma biografia que se estende, um espaço e tempo que se expandem, ao mesmo tempo em que traz consigo minhas origens e funda um olhar mais atento à cidade.

Essa atenção se instala, pois, nesse passeio, foram brotando outros anseios e percebidas nuances intrínsecas ao trabalho: o compartilhamento de minhas próprias experiências, passando a tornar a relação com a cidade, com o lugar em que habito, cada vez mais convidativa à ação artística. Eis que as portas se escancaram, as gavetas ficam generosas e os objetos imperiosos: a intimidade vai à rua.

Criam-se, então, as premissas de um maior relacionamento com a cidade de moradia atual, Brasília, que é composta prioritariamente de imigrantes, e em que vir de outro lugar pode ser apenas mais um dado estatístico. Porém, a mudança para cá não passou em branco em minha produção.

## AZULEJOS INVASORES

*Do carro procurava, em meio às edificações novas, a janela de grades, a aldrava, o arco da porta, o corredor de entrada, o pátio íntimo.*

*Jorge Luis Borges*

Num desejo de expansão de uma intimidade a se revelar, de contaminar os espaços alheios pelos rastros pessoais, demarcando um território estranhado pelas reminiscências de minha origem distante – geográfica, social e cultural –, as apropriações da cidade onde resido atualmente se efetivam poeticamente em minha produção artística com os *Azulejos Invasores*. O geógrafo Milton Santos fala que “o homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação.”<sup>26</sup> Reformulação que estabeleço numa construção poética a partir das memórias e vivências relacionadas a esse novo lugar, com um estranhamento sempre renovado, por mais que o tempo passe.

Oriundos do banheiro da casa da infância, de minha avó materna, a imagem fotográfica de um azulejo é reproduzida em adesivo, passando a me acompanhar a todos os locais que frequento e a ser fixado nas paredes dos seus banheiros. Casas de amigos, restaurantes, bares, escola, universidade, locais públicos em geral, ou seja, qualquer ambiente em que eu passe, entre, tenha um banheiro e o utilize, passam a acolher e integrar o próprio trabalho.

---

<sup>26</sup> SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da USP, 2009, p. 330.



Imagem do azulejo impressa em adesivo  
20 x 20 cm



Azulejos originais



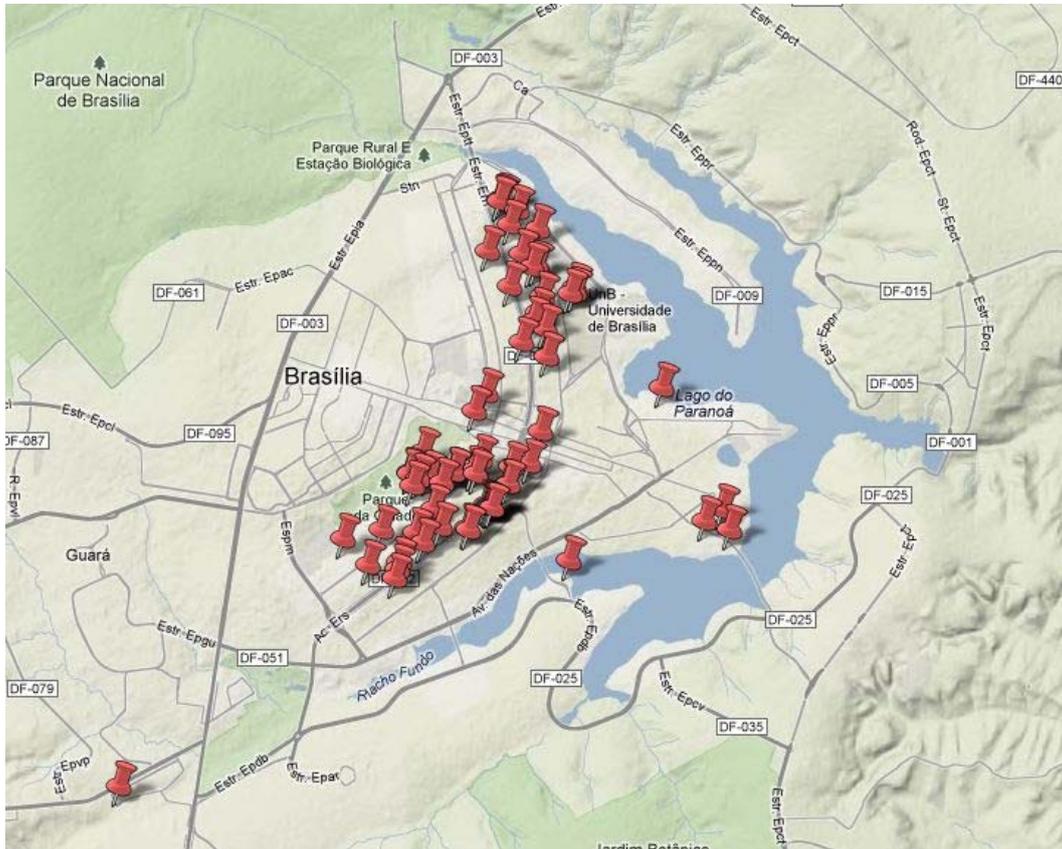
Azulejos espalhados

Tendo na distribuição por onde passo sua principal ação, este trabalho trouxe, de forma mais intensa, a necessidade de levar a intimidade à esfera pública, por mais escondida que a ação se faça. São ações como estas que denomino de *Espalhamentos íntimos*.

Isolada, separada da seriação que é sua razão de ser, a imagem do azulejo, sozinha, não se contém. Foi a partir do envio ao ambiente externo, desencadeado por *Visita de minha avó*, e das características reprodutivas intrínsecas ao objeto azulejo, que o desejo por sua aplicação e replicação, aliado ao desejo de relacionamento mais profundo com a cidade, tornou-se encantador.

Partindo da proposta de distribuir as imagens do azulejo, algumas ações foram se constituindo nesse percurso e agora aparecem como um conjunto de regras para o trabalho. A princípio a ideia era adequar o tamanho da imagem às especificidades do azulejo encontrado, mas aos poucos essa adequação perdeu o sentido, na compreensão de que a invasão deveria ser íntegra, ou seja, o tamanho original do azulejo (20 x 20 cm) deveria ser preservado. Pelo fato de não pedir autorização para realizar as intervenções, uma precaução é de que a aplicação do adesivo não seja percebida. Então, em banheiros coletivos, ou aproveito um momento em que estejam vazios, ou interfiro nas áreas individualizadas, destinadas aos vasos sanitários. Todas as aplicações são registradas com câmera fotográfica de celular, por ser um objeto de porte usual, não transformando a ação em algo extraordinário, mas tentando incorporá-la ao máximo às minhas ações diárias. Por isso, uma característica inevitável do trabalho é sua presença, na grande maioria, em banheiros femininos.

Ao mesmo tempo em que intervém em ambientes pela cidade, a aplicação dos azulejos envolve a incorporação dessa ação, quando estar acompanhada dos adesivos e atenta às possibilidades de espalhamento passa a fazer parte de meu cotidiano. A cada intervenção é criada uma marcação no *Google Maps*<sup>27</sup>, para registrar os lugares “invadidos”.



Mapa com os locais onde já foram aplicados os *Azulejos invasores*<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Serviço de visualização de mapas disponível na internet, com a possibilidade de pesquisa a partir de imagens de satélite e informações compartilhadas pelos usuários.

<sup>28</sup> Mapa disponível em < <http://goo.gl/maps/yzG8P>>, ou pelo código ao lado.



Segundo Lucy Lippard, uma manifestação artística que se faz presente num determinado lugar, pode criar um relacionamento diferente entre o espectador e esse ambiente, o que causa mudanças em ambos <sup>29</sup>. Nesse sentido, a partir da aparição da imagem do azulejo, da ocupação de um espaço específico e incomum no cotidiano alheio, o relacionamento com o público passa por diferentes comportamentos diante da obra, o que se pode verificar somente por alguns vestígios: em certos lugares o adesivo é mantido intacto, passando a conviver nesse ambiente, o que pode ser um sinal de simpatia ou, então, de indiferença; em outros, parece ser uma presença incômoda, sendo retirado completamente ou apresentando sinais de tentativas abortadas, como pontas rasgadas, soltas ou parcialmente destruído; e ainda, numa ocorrência isolada, o adesivo serviu de suporte para interferências gráficas.



Adesivos com interferência

Essas reações aos *Azulejos Invasores*, percebidas pelos rastros de um público eventual, surgem imiscuídas numa falta de referências convencionalmente artísticas que o trabalho apresenta. Ao contrário da prática frequente na maioria das exposições em museus e galerias, como a presença de um texto explicativo, ou

---

<sup>29</sup> LIPPARD, op. cit., p. 20.

da ocorrência de uma mediação entre as obras e o público (sem falar no espaço próprio ocupado), vários trabalhos encontrados em ambientes urbanos não apresentam indícios tradicionalmente artísticos, muitas vezes não sendo percebidos pelo público como arte. Isso é tratado por Hélio Ferverza em relação a uma *arte que não se parece com arte*, quando enfatiza que as distinções entre o espaço artístico e o não artístico se complexificaram a partir de escolhas e interesses lançados progressivamente ao mundo, configurando-se um cenário em que muitos artistas valorizam mais a presença do que é corriqueiro em suas produções do que produzir algo institucionalizado como artístico <sup>30</sup>. No contexto urbano, essas escolhas fazem parte de um alargamento de possibilidades para as artes visuais, identificado por Rosalind Krauss a partir da perda de um lugar específico para o monumento escultórico em suas novas relações com a paisagem e a arquitetura. Em seu artigo “*Escultura no campo ampliado*” <sup>31</sup>, Krauss chega à conclusão de que o artista não está mais arraigado às condições de determinado meio de expressão, mas tem à disposição um conjunto ampliado de possibilidades para ocupar e explorar.

Seja o que for que intervenções artísticas da natureza dos *Azulejos invasores* provoquem nos passantes, transeuntes, frequentadores dos locais que elas adotam, podemos pressupor que, no mínimo, fazem com que olhares rotineiros, apressados, ofuscados pela imensidão de imagens e informações que lhes interpelam todos os dias, tenham os seus hábitos quebrados na direção de uma nova atenção, descortinando surpresas que podem se configurar tanto como um

---

<sup>30</sup> FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. Concinnitas, Rio de Janeiro, n. 8, p. 88 - 98, jul. 2005. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf>>. Acesso em 24 maio 2011.

<sup>31</sup> KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128 - 137, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2011.

acidente, uma falha, um desvio indesejado no caminho corriqueiro, mas também como um alento, um conforto, um sopro fenomenológico.

Acompanhei em tenra idade a construção do banheiro de onde parte a imagem do azulejo em questão. Acontecimento familiar intensamente aguardado, abandonar a antiga “patente” – nomenclatura regional para a latrina, sendo uma pequena construção de madeira com assento vasado sobre uma fossa – foi motivo de satisfação, pois ter um banheiro dentro de casa (de alvenaria e revestido de azulejos) se consistiu numa conquista, numa evolução social, antagônica à manifestação nostálgica de Junichiro Tanizaki que alude saudosamente aos prazeres que envolviam o uso desse espaço correspondente na arquitetura japonesa, ao descrever sua experiência:

Sempre que (...) sou conduzido a uma escura e antiquada latrina impecavelmente limpa, sinto renovar-se em mim a admiração pela arquitetura japonesa. (...) Construída invariavelmente longe do corpo da casa, à sombra de arbustos e em meio à folhagem e ao musgo de verde fragrância, a ela se chega transpondo corredores, quando então (...) considero simplesmente indescritível a sensação de contemplar o jardim pela janela e me perder em pensamentos.<sup>32</sup>

Putrefação, madeira e terra molhada – “quando é a memória que respira, todos os cheiros são bons”<sup>33</sup> –, odores marcantes desse lugar relegado, são identificados agora como colaboradores para que os azulejos instigassem sua presença poética e se constituíssem na materialização de memórias ao se espalhar pela cidade – “cada cheiro da infância é uma lamparina no quarto das lembranças.”<sup>34</sup>

Partindo da serialidade que é inerente aos azulejos, e evidenciados pela repetição de uma imagem num mesmo local, um por um os azulejos se desprendem e alcançam mais lugares, constroem novas possibilidades em caminhos alheios,

---

<sup>32</sup> TANIZAKI, Junichiro. Em louvor da sombra. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 12.

<sup>33</sup> BACHELARD, 2006, p. 132.

<sup>34</sup> Ibid., p. 136.

configurando-se como ato constante e, por conseguinte, recorrente para mim e para quem, coincidentemente, o encontra mais de uma vez. Bachelard diz que “um hábito particular é um ritmo sustentado, no qual todos os atos se repetem igualando com bastante exatidão seu valor de novidade, mas sem jamais perder esse caráter dominante de ser uma novidade”<sup>35</sup>. A cada banheiro invadido pelo azulejo, diante de uma atuação artística incorporada ao cotidiano, a ação é reforçada enquanto hábito diante de si, sendo o mesmo processo numa repetição e, no entanto já sendo outro: “o hábito é a vontade de começar a repetir a si mesmo.”<sup>36</sup>

*O mutirão da construção movimentava a casa. Parentes e vizinhos se dedicavam ao ofício aprendido na prática. Sob a vigilância atenta de minha avó, louças verdes distribuíam-se em dois metros quadrados, uma imensidão para mim, que alçava pouco mais de um.*

*Lado a lado, um por um, os azulejos davam vida às paredes do banheiro, mas só até dois terços da altura, pois foi o que deu para fazer com o material disponível. Seus desenhos foram percorridos por meu olhar inúmeras vezes, ampliando-se até o teto, em reproduções e variações imaginárias.*

No encontro com duas obras que evocam o azulejo como matéria – uma na imagem reproduzida, a outra pelo azulejo mesmo – comungo questões que partem da natureza desse objeto em suas relações com a cidade. *Azulejos de papel*, obra do grupo Poro<sup>37</sup>, são colados principalmente em paredes e muros de casas abandonadas (também são disponibilizados para quem quiser utilizá-los). Primeiramente criando recantos de esperança nesses lugares esquecidos, passam a compartilhar com eles da ação do tempo, da degradação, consequente efeito à

<sup>35</sup> BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. Campinas, SP: Verus, 2007. p. 70.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>37</sup> Grupo formado pelos artistas Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada, atuante em Belo Horizonte.

fragilidade do material: vão esmaecendo, descascando, desaparecendo aos poucos, assim como as casas que os acolhem. Sobre essa experiência, assim discorre Anderson Almeida: "O que existe dentro de um tempo particular atrai acúmulos. Por seu lado, esse trabalho do tempo cedeu elegância aos azulejos quando os vestiu com sua coleção de imprevistos, como fez antes aos muros e casas." <sup>38</sup>

Interferindo na paisagem e, conseqüentemente, no cotidiano de quem frequenta os lugares escolhidos, os *Azulejos de papel* conferem novas experiências a esses locais. Cada parede que recebe uma camada de frescor, de cor, da composição que cada quadradinho vai proporcionando, parece merecer um olhar sensível, disposto a retirá-la do anonimato das paredes envelhecidas e trazê-la de volta à apreciação, à percepção, à fruição de suas formas, na valorização das coisas sem importância na cidade, das coisas aparentemente insignificantes.



*Azulejos de papel*, Poro, desde 2008 <sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> ALMEIDA, Anderson. *Azulejos de Papel*. In: CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo (org.). *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos: ações poéticas do Poro*. São Paulo: Radical Livros, 2011, p. 54.

<sup>39</sup> Imagens disponíveis em: <<http://poro.redezero.org/azulejos/>>. Acesso em 19 Fev. 2012.

Nessa vertente de tocar o cotidiano massificado e homogeneizado, Cristina Ribas propõe: “troco azulejos”. Quem aceita essa proposta passa a acolher um azulejo em sua casa, mas antes disso, aceita a atuação da artista realizando ela mesma a troca. Tirando do silêncio compositivo paredes cobertas de azulejos padronizados, a artista insere, ao mesmo tempo, um elemento vivo e desestabilizador, que incita novas possibilidades, num diálogo com o outro ocupante do espaço interferido.

Ao retirar um dos azulejos da parede, a artista coloca outro, descartado, adquirido em lojas de material de demolição. Ele traz consigo uma outra história, um registro de fatos que testemunhou e pessoas com quem conviveu. Como um hóspede que se faz permanente, agrega-se ao novo lugar transformando-o com seus vestígios, próprios das coisas velhas, das coisas experientes. E não é só o fato de ter um azulejo diferente alocado na parede que inaugura a situação de estranhamento e percepção espacial renovada, pois a partir da proposta inusitada, o adentrar na casa alheia, explicar o processo, conhecer quem o acolhe, são acontecimentos que vão ambientando a ação e colocando-a no limiar dos procedimentos reais e nas relações poéticas que dali emanam.



Panfleto de *Troca de azulejos*, de Cristina Ribas<sup>40</sup>

<sup>40</sup> Imagens disponíveis em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/bernardo.pdf>>. Acesso em 10 Ago. 2012.



*Troca de azulejos*, de Cristina Ribas <sup>41</sup>

Os desdobramentos em sensibilidades outras que os usos desses azulejos despertam dialogam com os *Azulejos invasores*, na natureza repetitiva e potencial disseminador de si e do que traz consigo. A singularidade das imagens contradizem e desafiam a repetição factível desse objeto, numa presença visual que se faz afetiva no relacionamento com usuários, passantes ou moradores, nas particularidades de cada trabalho, que em suas propostas comungam das características disseminadoras tanto físicas como poéticas do material.

No processo de elaboração dos *Espalhamentos íntimos*, a apropriação da imagem do azulejo, sua replicação impressa, repetida, causa um empoderamento. Porque de posse dela, assim multiplicada, poderia até reconstituir aquelas paredes (do banheiro da casa da avó) inteiras. Mas não bastaria, diante da possibilidade de fazer com que todos os banheiros cooptados sejam uma parte que redimensiona o formato original em ondas de apropriação que se disseminam cada vez mais. Porém, a ação de colocar mais um, mais um, mais um, além da contaminação íntima, da demarcação territorial, de afirmação enquanto vivente da cidade, é também uma ação de constrangimento, de pesar, de negação à presença de um

---

<sup>41</sup> Imagens disponíveis em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/bernardo.pdf>>. Acesso em 10 Ago. 2012.

estranhamento alheio, de contravenção. Então, no momento em que me espalho, nos poucos instantes em que permaneço ali, resta solicitar uma cumplicidade aos lugares, que respondem silenciosamente, condescendentemente, até sua interpelação por outras sensibilidades, outros corpos.

Mais do que um simples aproveitamento desses espaços, eles passam a se constituir no desdobramento de minhas origens pela idade, na extensão da casa primordial, em minha própria extensão. Partindo de um sentimento de perda, em que a ausência cotidiana traz a constância da morte, cada lugar de que me aproprio vai proporcionando uma ressurreição, se somando a um território personalizado, habitado. Marcar o lugar interferido no mapa é registrar uma espécie de renascimento, quando a sensação de invasão e espalhamento fica cada vez mais visível e sensível.



## O ARMÁRIO ÍNTIMO

*Amo*

*a mesa que me espera, onde tudo está disposto para escrever  
e não escrevo  
mas sento-me bem junto, mantenho-a a meu flanco, deito-me para  
trás e ponho os calcanhares em cima  
para escrever em minha escrivaninha.  
posta sobre meus joelhos.<sup>42</sup>*

*Francis Ponge*

---

<sup>42</sup> Transcrito conforme a disposição gráfica original. PONGE, Francis. A mesa. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 213.



Tenho um acervo de objetos oriundos principalmente da casa de minha avó materna, figura já conhecida neste escrito. Eles rondam meu imaginário e são acessados por conexões sensíveis que vão se estruturando ao longo de meu percurso criativo. Saem desse armário mnêmico vez por outra clamando por sua voz, impelindo-me a ouvir seu chamado e atendê-lo, não só por piedade ou solicitude, como diz Ponge<sup>43</sup>, mas para compartilhar desejos de convivência, de relacionamentos externos, de revivência da memória.

Há uma relação minha com certos materiais de posse e obsessão. A posse manifestada num guardar aparentemente despropositado, pela manutenção, sem uma finalidade explícita à consciência. A obsessão, quando uma vontade incontrolável de usar este material guardado vem à tona, impondo-se e exigindo uma atitude. Segundo Baudrillard, encontramos nos objetos uma forma de viver para além da existência real, a partir de uma forma cíclica e controlada de nosso processo existencial, ultrapassando a irreversibilidade da morte<sup>44</sup>. Para o autor:

*(...) o objeto é aquilo pelo qual estamos enlutados - e é nesse sentido que representa nossa própria morte mas superada (simbolicamente) pelo fato de o possuímos, pelo fato de que ao introjetá-lo em um trabalho de luto, vale dizer, ao integrá-lo em uma série onde "trabalha" para que seja relançada continuamente de forma cíclica esta ausência e sua reaparição fora dela, solucionamos o evento angustiante da ausência e da morte.*<sup>45</sup>

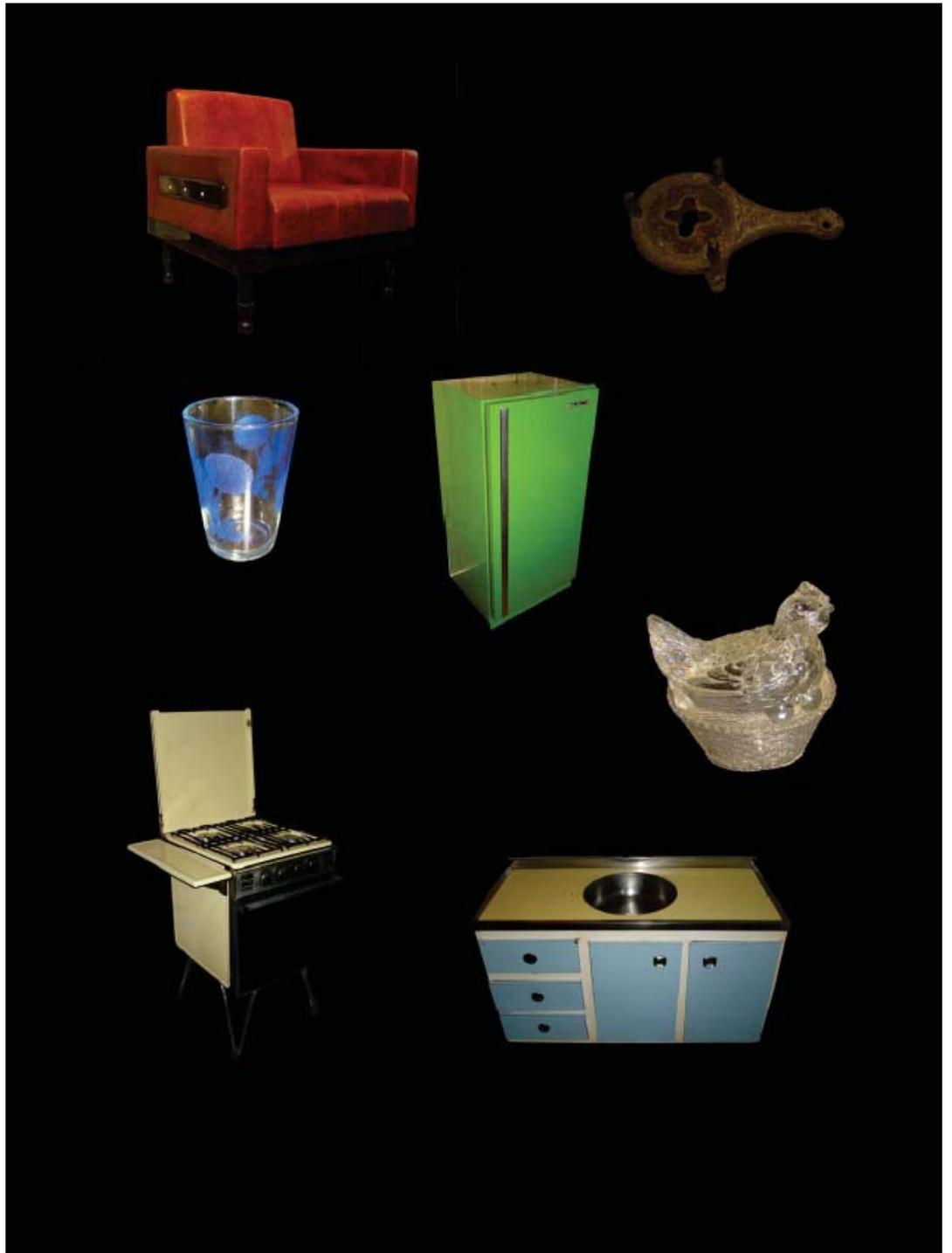
Concedo esse controle poético aos objetos, num compartilhamento existencial com eles pelo possível consolo à própria ausência que eles remetem, pela experiência de manutenção da presença que possuem.

---

<sup>43</sup> PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 85.

<sup>44</sup> BAUDRILLARD, Jean. O sistema dos objetos. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 104

<sup>45</sup> Ibid, p. 105.





Objetos do acervo

Num ambiente de convivência cotidiana, os elementos pertencentes à vida caseira adquirem com o tempo uma presença tão constante que abstraímos-nos dela. Michel de Certeau enuncia que “a cultura ordinária oculta uma diversidade fundamental de situações, interesses e contextos, sob a repetição aparente dos objetos de que se serve”<sup>46</sup>. Quando Alice vai atrás do coelho<sup>47</sup> e inicia uma queda longa e lenta, para além da fantasia necessitada naquele momento pela personagem, o passar por tantos móveis com objetos alocados poderia nos levar a um aprofundamento no próprio cotidiano, cercado por tantos elementos que acabam se tornando apenas um pano de fundo para as narrativas diárias. Porém, quando esses elementos nos remetem a suas qualidades mnêmicas, quando despertam em nós mais do que simples utilidades, adquirem autonomia e, como identificam Certeau e Giard, apartados do presente, são “entregues à sua existência, selvagens, delinquentes”<sup>48</sup>, usurpando poeticamente o lugar de hipotéticos Lares e Penates<sup>49</sup>:

Esses objetos selvagens, provenientes de passados indecifráveis, são para nós o equivalente do que eram alguns deuses da Antiguidade, os “espíritos” do lugar. Como seus ancestrais divinos, eles têm papéis de atores na cidade não por causa do que fazem ou do que dizem, mas porque sua estranheza é muda e sua existência subtraída da realidade.<sup>50</sup>

Assim, ao contrário de Fio, personagem do romance *A libélula dos seus oito anos*<sup>51</sup>, de Martin Page, que se amedronta com o fato dos objetos cotidianos criarem “músculos”, temendo os malefícios entorpecentes da repetição, deixo que os objetos me conduzam, que se apropriem dos lugares e tempos que lhe são

---

<sup>46</sup> CERTEAU et al., 1996, p. 341.

<sup>47</sup> CARROLL, op. cit., p. 14.

<sup>48</sup> CERTEAU et al., 1996, p. 192.

<sup>49</sup> Divindades romanas protetoras das casas. Lares são espíritos deificados de mortais. Penates, deuses que atendiam ao bem-estar e prosperidade das famílias, transmitidos como herança de pai para filho.

<sup>50</sup> CERTEAU et al., 1996, p. 192.

<sup>51</sup> PAGE, Martin. *A libélula de seus oito anos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010, p. 10.

oportunos, que venham atuar como se tivessem livre arbítrio, pois, evidenciados em suas particularidades, a partir de seus vínculos íntimos com a memória, têm o poder de despertar conexões sensíveis. São eles, os objetos, que intermediam nossa relação com o espaço e ajudam a concretizar essas relações, sendo o espaço o próprio conjunto de objetos no decorrer dessas relações<sup>52</sup>.

Compartilho com Francis Ponge de uma delegação de autonomia aos objetos, a partir do arrebatamento causado por eles, em que o autor diz ser surpreendido, não conferindo aos objetos nenhuma preocupação com uma aprovação, pois já a possuem de antemão, sem que deles se duvide<sup>53</sup>. Nesse sentido, aliado dos objetos, enfatizando os mais silenciados, Ponge aconselha: "se lhe ocorrer uma ideia como: fazer um magnífico poema sobre o cigarro apagado e acharem que é pouco em comparação com outra coisa, não se deixem levar"<sup>54</sup>. Esse *se deixar levar* se encaixaria no entorpecimento que Fio teme, resultado da repetição cotidiana, que nos enquadraria num esquema que não nos permite ver e usufruir as coisas que estão ao nosso redor, principalmente as mais simples. Ponge segue falando sobre um circuito de ideias que pode nos engolir se formos seduzidos pelas facilidades das relações harmoniosas, de caminhos já trilhados e enaltece a observação atenta do mundo dos objetos. Bachelard também colabora nesse sentido, quando suspira: "mas que alegria de leitura quando se reconhece a importância das coisas insignificantes!"<sup>55</sup>

Ao passar por um polimento, ao ser convocado à esfera artística, num esclarecimento de sua presença e importância, esses elementos corriqueiros são despertados e passam a revelar seu mundo de significações. Gaston Bachelard

---

<sup>52</sup> SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 78.

<sup>53</sup> PONGE, 1997, p. 36.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>55</sup> BACHELARD, 1993, p. 84.

aborda a arte que trata de questões simples, rotineiras, enfatizando que podemos acionar novas impressões do mundo a partir de um acréscimo de consciência aos gestos mecânicos e repetitivos, estabelecendo relações fenomenológicas com o que vemos e sentimos em nosso trâmite cotidiano <sup>56</sup>. Aliás, o pensamento fenomenológico de Bachelard tem grande importância nesta pesquisa, no que se refere às relações entre o público e as obras de arte de motivações íntimas levadas ao âmbito urbano, pois o autor enaltece cada experiência vivenciada pelos sujeitos nas relações estabelecidas entre si e com o ambiente natural e cultural, de forma a ampliarmos nossa sensibilidade a todas as ações vividas, a partir da esfera cotidiana e íntima, que é de onde partem os objetos que compõem meu acervo mnêmico, meu armário íntimo.

Detectando um potencial nos objetos que vai além de sentimentos estéticos ou de utilidade, Eclea Bosi vê um relacionamento deles com nossa apropriação de um lugar no mundo, com nossa identidade. Para a autora, há uma comunicação silenciosa entre nós, a casa e a paisagem que a rodeia, ressaltando que a relação do corpo presente com o passado é viabilizada pela memória, que interfere no processo atual das representações <sup>57</sup>.

*Quem permitia que se espalhassem sementes de flores na sua cabeça para depois serem catadas, como se fossem piolhos, não deixaria fazer de sua casa também uma fonte de vivências significativas? Eu tinha essas concessões. Por isso, desde cedo, tive meus objetos preferidos, meus tesouros encontrados, segredos compartilhados.*

*Numa época em que não se tinha a abundância de quinquilharias a baixo custo como hoje, zelar pelos objetos adquiridos era natural e contagiante. Abrir a caixa da árvore de Natal era um*

---

<sup>56</sup> Ibid., p. 80

<sup>57</sup> BOSI, op. cit., p. 442.

*evento mágico. As bolinhas de vidro, cada uma com um formato diferente, eram retiradas cuidadosamente, e que tragédia se quebrassem!*

*Na mala antiga, os objetos do avô, que eu não conhecera, eram relíquias. Suas coisas também apareciam no porão, lugar misterioso pelo difícil acesso.*

Analisando o pensamento de Walter Benjamin, Didi-Huberman entende que, para aquele autor, a memória não era compreendida como uma posse do rememorado, para criar uma coleção de coisas, mas seria uma forma de aproximarmos-nos dialeticamente da relação das coisas do passado com seus lugares, diante de uma concepção da memória

como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (...) alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo.<sup>58</sup>

Na transposição dos objetos que carregam minha memória de origem e afetos para os *Espalhamentos* íntimos, lugares de saudade são trazidos para uma composição com os lugares de que se apropriam. Didi-Huberman cita Benjamin numa caracterização da memória como resultado de uma relação entre o ser que lembra e os lugares de onde ela vem:

Aquele que busca aproximar-se de seu próprio passado sepultado deve se comportar como um homem que faz escavações. (...) Imagens que se levantam, separadas de todos os laços antigos, como joias nas câmaras despojadas de nossa inteligência tardia, como torsos na galeria do colecionador. (...) Pois as verdadeiras lembranças não devem tanto explicar o passado quanto descrever precisamente o lugar onde o pesquisador tomou posse dele.<sup>59</sup>

A grande ligação entre os objetos desse meu acervo com seu lugar de origem relaciona-se com a predisposição em mapear os logradouros da memória, onde

<sup>58</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 2010, p. 174.

<sup>59</sup> BENJAMIM, 1972 apud DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 174.

garimpar as significações dos objetos, tanto física como imaginativamente, é a ação que os coloca numa situação de extrema importância aqui. Nesse sentido, Milton Santos ressalta:

(...) o momento passado está morto como tempo, não porém como espaços; o momento passado já não é, nem voltará a ser, mas sua objetivação não equivale totalmente ao passado, uma vez que está sempre aqui e participa da vida atual como forma indispensável à realização social.<sup>60</sup>

Assim, os objetos mnêmicos são os responsáveis pela contínua ligação com um lugar primordial, com as possibilidades de expansão desse lugar, por meio da manifestação da relação íntima entre esses objetos, que se reeditam, mas que nunca perdem suas referências, presentes nos vestígios de onde partem e no rearranjo de suas existências.

---

<sup>60</sup> SANTOS, Milton. Pensando o espaço do homem. São Paulo: EDUSP, 2009, p. 14.

## NAS PRATELEIRAS

*O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses "objetos" e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade.*

*Gaston Bachelard*

Disponíveis à percepção, desde que a percepção esteja disponível a eles, os objetos cotidianos retratam a vida de seus proprietários e ainda fornecem lembranças que levam à reparação de experiências significativas. No compartilhamento de tempos e espaços, são testemunhas e cúmplices das vivências íntimas.

As prateleiras disponibilizam os objetos guardados aos nossos gestos. Abrir, pegar, usar. Os objetos de meu acervo se apresentam desejosos de um relacionamento fenomenológico que os liberte da película fosca das rotinas diárias e anuncie suas características originais, diante de uma história da qual participam não somente como meros coadjuvantes, mas quiçá como protagonistas e definidores dos contextos em que atuam ou atuaram. Segundo Didi-Huberman:

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente "singular" a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente "aparecer" como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 150.

Para o autor, a relação de distância e proximidade, que se traduzem na discrepância entre a concretude do contato e o desaparecimento na perda, seja de forma real ou “fantasmada”, revela um jogo entre o que está próximo e o longínquo, relacionado com a abertura a uma dimensão essencial do olhar, que permite vermos e sermos tocados pelo que vemos <sup>62</sup>. Na apreensão pelo olhar, Bachelard confere aos objetos que são tocados visualmente a designação de “seres celebrados”, a partir da transformação que a arte pode proporcionar às percepções inusitadas nos encontros com objetos antes abandonados:

O sonhador de objetos encontra apenas os acentos do entusiasmo efêmero. Que apoio ele recebe quando o poeta lhe diz: você viu bem, portanto tem o direito de sonhar! Então, ouvindo a voz do poeta, ele penetra no âmago da “celebração”. Os seres celebrados são promovidos a uma nova dignidade de existência.<sup>63</sup>

No caso dos objetos que utilizo, é o vínculo afetivo, a relação com as lembranças, o poder de reconstituir perdas que os confere existência própria, que os torna imperiosos à ação artística, que os fazem brilhar à atenção, cada um a seu tempo e a seu modo.

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 161.

<sup>63</sup> BACHELARD, 2006, p. 149.

## PELAS GAVETAS

*E é por isso que eu passo anos num objeto, porque eu me digo: “Ah, ainda tem isso, ah bom, e depois de dizer que ele era assim, ele vai protestar, ele vai dizer: não, eu sou mais outra coisa também”.*

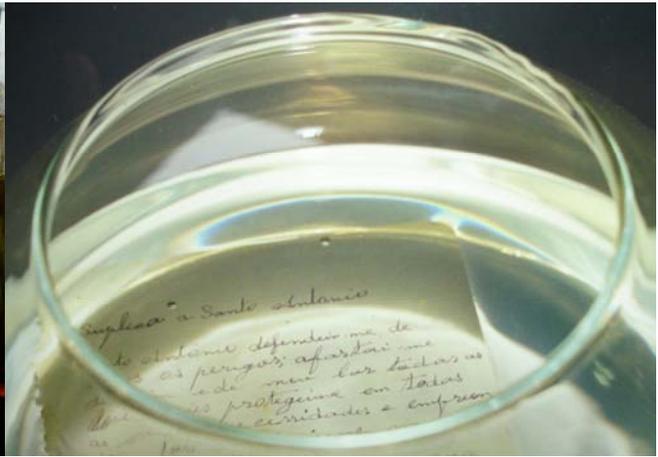
*Francis Ponge*

O ato de esmiuçar, de vasculhar os lugares mais recônditos de casa em busca de rastros, de história, proporcionou o meu encontro com fragmentos usados para lembrar – documentos pessoais, muitas fotografias, resultados de exames médicos, cartas etc. – que logo se transformaram em matéria-prima preciosa. Em trabalhos anteriores a esta pesquisa, utensílios e afazeres domésticos se combinam com elementos despertadores de lembranças, trazendo cada vez mais a necessidade de preservação do tempo e da memória alocados nesse espaço íntimo que é a casa. Postos em relação, tais elementos inventariam o lugar – a casa primordial e seu contexto geográfico, histórico, social – e já expressam um desejo de espalhamento e reconstrução poética, como os apresentados a seguir.

Em *Conservas*, fotografias de acontecimentos, lugares e vivências relacionados à avó foram imersas numa mistura de óleo e temperos, num reforço do desejo de manter essas imagens vivas, sobreviventes ao tempo, como nas conservas de alimentos que usam tal procedimento e podem ser acumuladas e guardadas por muito tempo. *Prece* traz a fragilidade do papel deteriorado na oração manuscrita encontrada, repousante na fluidez da água e na transparência que lhe permite ser lida de forma difusa e por vezes multiplicada nos reflexos da água e do vidro.



*Conservas*, 2000  
Fotografias, vidros, óleo e temperos.  
30 x 100 x 50 cm aproximadamente



*Prece*, 2000  
Fotocopia em material transparente,  
recipiente de vidro e água.  
0,30 x 0,30 x 0,30 m



*Contemplação*, 2000  
Corda de nylon, panos de cozinha  
velhos e prendedores de roupa.  
1000 x 10 cm aproximadamente



*Sem título*, 2004  
Backlight com fotografias  
impressas em material  
transparente sob imagem  
de tomografia.  
0,47 x 0,385 x 0,12 m

Em *Contemplação* são os dias que passam e deixam suas marcas nos panos usados na cozinha, numa alusão aos acontecimentos cotidianos da casa, revelando a necessidade da repetição. Já o trabalho *Sem título* traz uma seleção de fotografias que registram a vida de minha avó sobrepostas às imagens de seu cérebro, no desejo de manutenção de sua memória que desvanecia.

A redundância de conservas de fotografias, o gesto ancestral numa oração, as marcas cotidianas nos panos puídos, a tentativa de inserir memórias na lâmina tomográfica, são alguns exemplos dos caminhos que os objetos vão dando e recebendo, numa troca poética que os faz renascer com um caráter de intimidade engajado, no enaltecimento de suas qualidades mnêmicas e como testemunhas das experiências vividas ou de tempos invisíveis.

Há uma sintonia entre essa relação com os objetos e o pensamento de Ponge, quando ele anuncia uma renovação no mundo dos objetos se dermos preferência para suas qualidades que são silenciadas, que vão além de sua utilidade ou aparência, o que o autor chama de “uma autêntica impressão e ingênua classificação pueril das coisas”<sup>64</sup>. Como se ao olhar para um objeto pudéssemos ver o que ele guarda de mais secreto, sua intimidade mesma que, ao se revelar, revela a nossa também.

Cada elemento integrante desse armário íntimo não se esgota numa primeira aparição, eles vêm e vão de acordo com o desenvolvimento do trabalho, com as relações que despertam nas diversas possibilidades de conexões e reconfigurações que apresentam. Deve ser isso que Ponge diz ser possível ouvir dos objetos: depois de percebermos suas inúmeras qualidades, eles ainda resmungam por algo que não fora explorado, que ainda não se revelara, que

---

<sup>64</sup> PONGE, 1997, p. 29.

pode nos surpreender e nos seduzir a manter nossa atenção por mais tempo ainda <sup>65</sup>. É o que acontece com os vestidos que figuram em vários de meus trabalhos, depois de serem protagonistas de *Visita de minha avó*, como no caso de *Procura-se*.

Cartazes anunciam uma busca. Procura-se o quê? Procura-se por essa imagem, pelo proprietário dessa roupa estampada que aparece em detalhe, quase imperceptível na estranheza do enquadramento demasiadamente fechado, da aproximação que faz perder as circunstâncias. Mas procura-se também por tudo o que se perdeu, que não se deixa desaparecer. E lá estão eles novamente, os vestidos da avó, misturados aos tantos outros numa vontade de reexistir, de proporcionar uma notícia sobre si mesmos, notícia improvável, sim, mas sonhada, quimerizada.



*Procura-se*, 2012  
Impressão em papel  
20 x 28 cm

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 135.

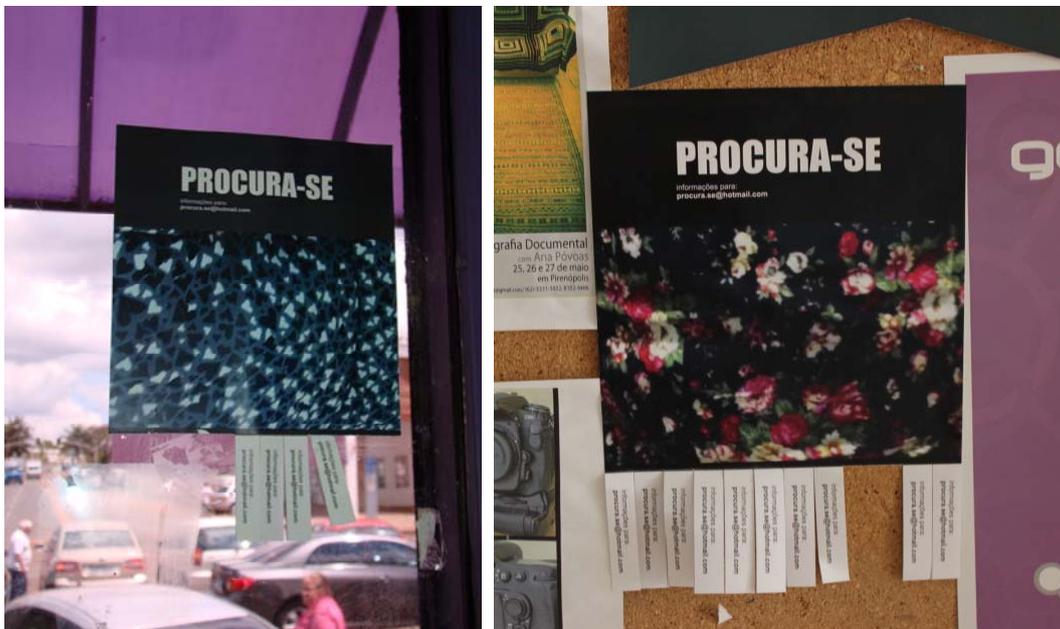
# PROCURA-SE

informações para:  
[procura.se@hotmail.com](mailto:procura.se@hotmail.com)



informações para:  
[procura.se@hotmail.com](mailto:procura.se@hotmail.com)

Cada cartaz apresenta, junto ao anúncio de uma busca, a imagem de um fragmento de fotografia feita em locais públicos de pessoas usando roupas estampadas. As pessoas, ou melhor, os corpos enquanto cobertos da roupa, são fotografados sem saber disso. Um recorte é feito na imagem evidenciando a estampa, mas sempre com alguma ênfase do corpo aparente: o tecido estampado pode ser produzido em série e servir a muitas roupas, mas quem veste a que foi fotografada é uma pessoa específica, com aquela cintura, aquele volume de peito, aquela dobra saliente... Os cartazes contêm também um e-mail para onde podem ser enviadas informações, e são afixados nas proximidades dos locais onde as fotografias foram tiradas.



Distribuição dos cartazes

Dentre as imagens que figuram nos cartazes, aparecem closes dos vestidos de minha avó, no intuito de uma busca poética por alguma notícia a partir de seus pertences. Num espalhamento que envolve outras pessoas, imagens alheias se relacionam com o armário íntimo, expandindo os limites da avó ao mesmo tempo em que se relaciona com a própria produção de estampas, que, por mais atualizadas que sejam, transmitem um ar de ancianidade, como se uma mão saudosa estivesse a lhes desenhar.

Sobrevivendo à exiguidade da vida humana, os objetos de outrora atravessam o tempo e articulam um espaço, como diz Certeau: transformando-se no presente, são testemunhas de histórias silenciadas <sup>66</sup>. Eles pousam sobre o cotidiano atualizado com asas revigorantes, encontrando novos sentidos e novos significados nas relações que despertam no encontro sensível, num olhar mais demorado.

---

<sup>66</sup> CERTEAU et al., 1996, p. 192-193.

## O FUNDO FALSO

*As coisas nos falam, sim, e por que exigir palavras de uma comunicação tão perfeita?*

*Ecléa Bosi*

Instaurando questionamentos sobre a natureza da arte, os objetos comuns começam a figurar na história da arte de forma contundente e polêmica. Afinal, encontrá-los causou no mínimo um estranhamento do público. Os ready-mades de Duchamp operam na transição da elaboração manual da obra e seu efeito retiniano para a apropriação de objetos prontos, que o artista encontra e os inclui num repertório irônico e desafiador. A partir da junção do banquinho à roda de bicicleta, Duchamp dá os primeiros passos numa “atividade provocadora, desconcertante, essencialmente crítica, que ele tempera com humor”<sup>67</sup>.

E tais objetos comuns, transmutados em materiais com possibilidades de expressão artística, numa presença sem disfarces, ampliaram de forma irrevogável os limites da produção contemporânea. Assim também é afetado o conceito de artista, não estando mais estritamente ligado a domínios técnicos de manufaturas, mas à criação, à concepção intelectual das obras. Confere-se, então, um poder aos objetos que passa pelas características intrínsecas a eles até o significado que seu uso e propriedade lhes acrescentam.

---

<sup>67</sup> MILLIET, Maria Alice. O que resta da noiva? In: BARROS, S. T. et al. Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999, p. 35.

De lá para cá, a aparição de elementos comuns, objetos banais, é recorrente em diversas produções, num contexto que envolve convivência e utilidade, espaço privado e público, interior e exterior, identidade e estranhamento, dentre outras inúmeras relações e significados vinculados aos objetos. Num embate com a nobreza de materiais e procedimentos artísticos tradicionais, o uso de objetos comuns traz o desafio de se assumir sua integridade material sem deixar de lado seus rastros fenomenológicos.

Eis que surge um corredor. Longe de ser apenas uma catalogação de coisas presas às paredes ou uma ode ao primado duchampiano, *Doador* traz um encantamento da palavra ao objeto, do processo à origem. Foi, para mim, arrebatador. Apresentado na 2ª Bienal do Mercosul, em 1999, num galpão do cais do porto que a mostra ocupava, esse trabalho, da artista Elida Tessler, consiste numa instalação com objetos presos às paredes de um corredor construído no espaço de exposição, todos de nomenclatura terminada com o sufixo *dor*. Para a realização do trabalho, a artista enviou a diversas pessoas uma carta pedindo a doação desses objetos. Como resultado, recebeu 270 doações. Do lado de fora do corredor, placas de metal exibiam gravados os nomes de todos os objetos e dos respectivos doadores. Elida Tessler relata<sup>68</sup> que o espaço do trabalho reproduz o corredor que liga dois apartamentos em seu prédio. Gê Orthof<sup>69</sup> complementa, logo depois de identificar sua doação nas imagens da obra, que esses apartamentos eram o da artista e de sua mãe. Nas palavras da artista: “eu juntei essas idéias, de insistir com o sufixo dor, algo ali de uma dor latente e sonora mesmo, da palavra, e com a implicação de outras pessoas no processo de criação”<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> MOTTA, Gabriela. Entrevista realizada em 13 de junho de 2005. Disponível em: <<http://elidatessler.com/entrevistas%20com%20elida/ENTREVISTA%20COM%20GABRIELA%20MOTTA%20EM%202005.pdf>>. Acesso em 11 abril 2012.

<sup>69</sup> ORTHOF, Gê. Relato verbal. 08 maio 2012.

<sup>70</sup> MOTTA, op. cit..



*Doador*, 1999, de Elida Tessler <sup>71</sup>  
Instalação

270 objetos do cotidiano, 270 placas de latão com inscrições em serigrafia  
970 cm x 150 cm x 270 cm

A relação entre memória, perda e dor é abordada num ambiente que incorpora quem nele adentra. A presença dos doadores é percebida não só pelas 270 pequenas placas com seus nomes, mas nas particularidades de cada objeto, pelos sinais do uso, do cuidado variante, marcas que se tornam visíveis e sensíveis naquelas coisas todas, naquele vão de tempo. Afeto e cumplicidade que construíram um elo a partir de dimensões reais, em que o mais significativo não é o atravessar, chegar ao outro lado, mas estar na convergência que se coloca como meio do caminho, ambientado por resquícios de outros, que levam a intimidade a se expandir, a reverberar.

Assim, a relação entre memória e objetos cotidianos está presente no trabalho de Elida Tessler, quando a artista se apropria de coisas comuns, agregando suas propriedades temporais, seus rastros e principalmente a relação entre os objetos e as palavras, a uma espécie de jogo que surpreende pela simplicidade. Tessler nos

---

<sup>71</sup> Imagens disponíveis em: < [http://elidatessler.com/pag\\_nova\\_obras.htm](http://elidatessler.com/pag_nova_obras.htm)>. Acesso em 25 Jul. 2012.

chama a atenção para um artista que se relaciona com as coisas cotidianas de maneira envolvente e de modo a criar suas próprias circunstâncias simbólicas: “Os materiais de Joseph Beuys são tirados do cotidiano. Falamos de um mundo de restos, de sobras, de destruição”<sup>72</sup>. Seja a partir de experiências pessoais vividas ou forjadas, Beuys lança mão de objetos e materiais comuns em suas obras para ir além da contemplação, buscando uma compreensão do mundo, do universo, da vida<sup>73</sup>. Beuys recomenda que tenhamos um relacionamento o mais elementar possível com um objeto<sup>74</sup>.

Diante de um conjunto que conflui questões políticas, filosóficas e autobiográficas, é na relação entre escolhas materiais com a percepção sensível do espectador que o trabalho de Beuys se completa, revelando seu interesse numa comunicação reverberante, inclusive ao descortinar, em vários trabalhos, seus próprios métodos, quando deixa no ambiente instrumentos e materiais usados na construção da obra e até em aparições que se constituem no ateliê mesmo, seus processos e necessidades. É o que acontece na obra *Wirtschaftswerte*, em que expõe prateleiras repletas de produtos que utiliza em seus trabalhos. Para Alain Borer, “o trabalho de Beuys é flutuante: quântico. Seus objetos apresentam-se como traços de gestos vitais ou simbólicos, restos de operações mentais e de ações.”<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> TESSLER, Elida. Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Boys e Kurt Shwitters. Revista Porto Arte, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 7, n.11, p. 57-67, maio, 1996, p. 64.

<sup>73</sup> HOHLFELD, Marion. Reflexão sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys. Revista Porto Arte, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 7, n.11, p. 47-56, maio, 1996, p. 51.

<sup>74</sup> BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 15.

<sup>75</sup> Ibid., p. 26



*Wirtschaftswerte* (Valores econômicos) <sup>76</sup>, 1980, de Joseph Beuys  
Prateleiras de ferro com alimentos básicos e ferramentas, bloco  
de gesso com lápis e gordura. 290 x 400 x 265 cm

Ao analisar a presença de alguns materiais e objetos na obra de Beuys, Tessler evidencia a importância do que chama de “fragmento de realidade” que o artista elege para figurar em sua produção. Esses elementos são usados para narrar histórias que podem ser conferidas ou recriadas pelo espectador a partir de uma participação ativa no processo desencadeado por uma associação entre o que se vê e o que se sabe, aquilo que o público conhece sobre a vida do artista e sobre a sua própria <sup>77</sup>. A partir das qualidades e características materiais da obra, seja pela sua natureza, seja pelas vivências realizadas com esse objeto ou material, as proposições se ampliam pelo envolvimento do espectador. Isso vai gerar uma repercussão em suas próprias vivências, pois o que é observado lhe toca em alguma experiência conhecida, em conexões com sua história, nos desdobramentos que envolvem memória e atualidade.

<sup>76</sup> Imagem disponível em: <[http://waterschoenen.blogspot.com.br/2010\\_07\\_01\\_archive.html](http://waterschoenen.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html)>. Acesso em 25 Jul. 2012.

<sup>77</sup> TESSLER, 1996, p. 59.

Numa conversa de meus trabalhos atuais com essas obras, a escolha de materiais, de objetos comuns, além de influenciar a percepção dos outros sobre as obras, trazem consigo a vida cotidiana, as experiências mais comuns para a esfera artística, partindo de uma relação muito próxima dos sujeitos e o mundo material que os cerca, repleto de coisas que despertam, além de sensações e lembranças, qualidades dos próprios materiais que não são reconhecidas no dia a dia.

O armário íntimo guarda referências como estas e também muitos segredos, mas está sempre disposto a compartilhá-los, seja na disponibilidade material, quando sempre tem algo velho e novo querendo aflorar; seja na certeza de que sua fonte de significações relacionais é generosa, disposto a se concatenar com as mais fluídas sensibilidades.



## FAZER O QUE FOR PRECISO

*(...) assim, de uma maneira ou de outra vou conseguir chegar ao jardim; para mim tanto faz!*

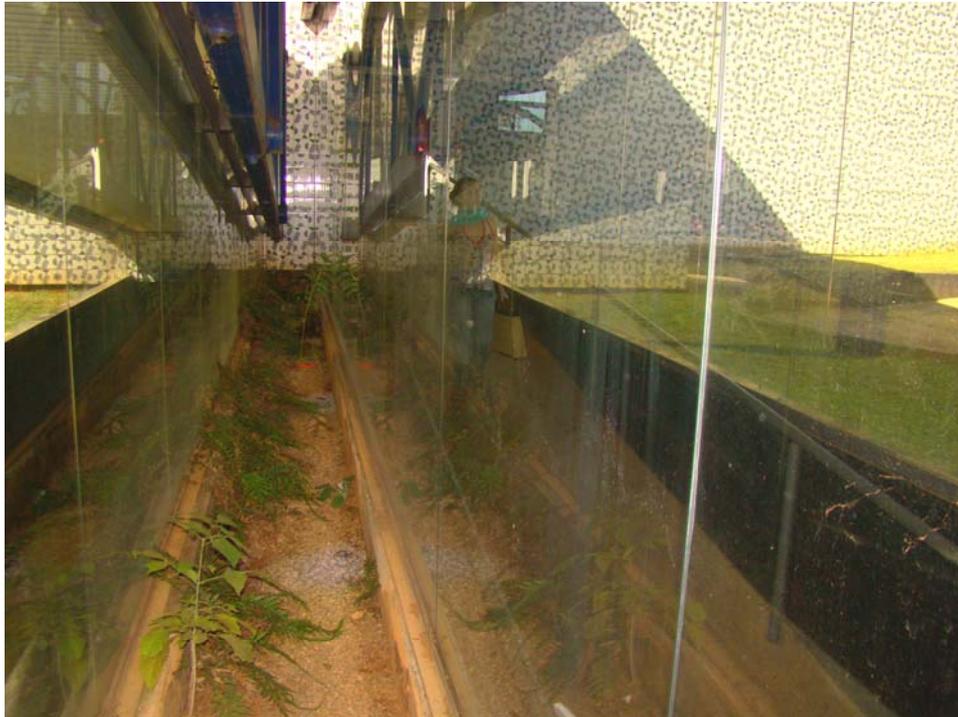
*Alice*<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Protagonista de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, op. cit.



Objetos sedutores me conduzem e a potência de compartilhar intimidades se revela nos afazeres. Agora é um jardim. Ou ainda é o vestido que, como um parangolé, não existe sem recheio. O espaço convida ao plantio de flores. Impressionante estar abandonado, diria a dona do vestido que jamais perderia uma oportunidade como essa – plantava em qualquer pote aparentemente sem serventia.



Espaço abandonado <sup>79</sup>

Mais um espaço para me espalhar. A intenção era plantar flores à semelhança da estampa de um dos vestidos, fazê-las brotar e se reproduzir. Mas não foi suficiente. Então, os vestidos desfilam de novo, para que eu fizesse o que precisava ser feito, trabalhando cansavelmente para transformar o lugar num belo jardim:

---

<sup>79</sup> Área envidraçada que divide as rampas de acesso às Galerias do Espaço Piloto e ao restante do prédio de Artes Cênicas da UnB.

limpei as vidraças



busquei terra



, adubei e

preparei o canteiro



, plantei as mudas,



, reguei



reguei



, reguei





*Arrumando o jardim - espaço interferido*

Esse é *Arrumando o jardim*<sup>80</sup>, uma ação interventiva em espaço público que tem como objetivo recuperar um lugar abandonado, nele plantando flores. Para isso, usei um dos vestidos de minha avó. As flores foram escolhidas por semelhança com as estampadas no vestido e pela possibilidade de se adaptarem às condições climáticas do local. O uso do vestido, então incorporado à ação, marca a posse do lugar, com minhas origens e memórias trazidas pela presença da avó, numa transposição das flores do tecido para a terra, na intenção de me plantar ali. É como se as flores saíssem de um plano bidimensional irreal e se materializassem, enraizando-me nesse espaço. Algumas plantas já existentes no jardim foram

---

<sup>80</sup> O vídeo do trabalho *Arrumando o jardim* pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=kBHeuF22Bnk>, ou pelo código ao lado.



mantidas, para evidenciar minha imersão naquele lugar, por mais descuidado que estivesse. Ao usar o vestido, eu me instrumentalizo para realizar o trabalho, apresentando publicamente minhas motivações íntimas.

Durante todo o processo, a questão que mais importou foi a da realização da tarefa, o que aconteceu sem nenhum isolamento da realidade ou atuação forjada, apenas fui me deixando acompanhar pela presença que o vestido traz, recebendo influências do uso da roupa, compartilhando um afazer prazeroso de gosto herdado da própria avó.

*Lá nos fundos se viam latas de tinta, de óleo, de vários outros alimentos, panelas velhas e aquele recipiente alouçado com abertura embaixo e em cima que eu achava curioso, ainda mais quando, depois de muitos anos de estranhamento, soube o que era: um irrigador para lavagem intestinal. Todos cheios de terra abrigando plantas diversas, mudas ganhadas, trocadas, mas as que pegavam melhor eram as furtadas. Comprá-las não era comum, pelo custo, sim, mas até porque isso tiraria a maior graça, que era fazer a muda "pegar"!*

*Quem sai aos seus não degenera, dizia minha avó (não sei se ouvi isso dela, mas, como todo provérbio tem uma boca antiga...). Eu nunca plantei nada em vasos tão esdrúxulos, mas, quando criança, conversava com minhas plantas, cada uma com seu nome próprio, na crença de fazê-las florir mais...*

Como primeira ação necessária no local interferido, a limpeza das vidraças aconteceu em duplicidade. Vitor Ramil, ao descrever sensações do protagonista do romance Satolep perante uma janela, durante reencontros com suas lembranças, anuncia: “A vidraça é um ambiente preferencial para as almas porque o vidro é uma passagem e no que é passagem elas gostam de

estar.”<sup>81</sup> Antes de dar passagem, as vidraças refletem e multiplicam a existência de seres e ambientes. Assim, numa relação de multiplicidade que a elaboração do jardim me levou a travar com o ambiente envidraçado, cada braçada esteve acompanhada de outra mão a me ajudar. Inevitável a referência à avó, fazendo-se presente nessa materialidade fantasmagórica. Ao ver as fotos e assistir o vídeo do trabalho, observei que, em diversos momentos da arrumação do jardim, espelhamentos povoavam o espaço – lembranças afetivas e legado hereditário a se propagar.



*Arrumando o jardim - efeitos de espelhamento*

Guardado no livro, no alto da prateleira, mas até então não lido, o conto *O espelho*, de Machado de Assis, aprochega-se pelo comentário de Gê Orthof que, durante este escrito, compartilhou a citação mote de seu trabalho intitulado *Machado*:

---

<sup>81</sup> RAMIL, Vitor. Satolep. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 194.

– Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (...) A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação.<sup>82</sup>

O espelhamento percebido na vidraça que acolhe o novo jardim oferta um olhar de fora para dentro, por meio dessa mão e corpo inteiro multiplicados. Ao tornar o jardim um espaço repleto de intimidades, entre memórias, vivências e origens, o vestido incorporado se desdobra e faz o espaço se ampliar e florescer – em flores, em almas. Umberto Eco justifica essa presença dos espelhos no pensamento artístico dizendo que

(...) esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação.<sup>83</sup>

Minha imagem repercutida tende à identificação de outras presenças, com quem passo a contar no exercício de espalhamento: todas essas cópias de mim, não sendo mais somente eu mesma, potencializam o sentido de distribuição. Sou eu e é a avó, na estrutura genética compartilhada, perpetuando-a no tempo, incorporando-a no espaço. No aproveitamento das experiências do lado de lá do espelho, Alice adverte: “Sei que deveria atravessar o espelho de novo... De volta à sala... E seria o fim de todas as minhas aventuras!”<sup>84</sup>

Se a roupa, notavelmente alheia ao meu corpo, já trazia o estranhamento que encaminha às possibilidades de estar diante de uma ação artística, parece que o que ficou mais evidente foi a realização de um trabalho como outro qualquer. Sensíveis aos pesares de uma tarefa difícil, algumas pessoas ofereceram ajuda:

<sup>82</sup> ASSIS, Machado de. O espelho. In: Gledson, John (org.). 50 contos / Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 155.

<sup>83</sup> ECO, Umberto. Sobre os espelhos e outros ensaios. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 20.

<sup>84</sup> CARROLL, op. cit., p. 175.

mostraram-me onde poderia ter terra mais acessível, ensinaram-me a juntá-la de forma mais ágil e até se disponibilizaram a prepará-la e a carregá-la até o jardim, o que proporcionou um relacionamento mais próximo com um público que na maioria nem soubera assim ser. Esses acontecimentos salientaram o caráter funcional do trabalho, na necessidade de fazer o que era preciso para atingir o objetivo de arrumar o jardim, incluídas nessa tarefa todas as referências que motivaram a ação artística. As ações desencadeantes do trabalho não ficam escondidas, mas passam a constituí-lo, como uma parte imprescindível no processo de espalhamento.

Então o vestido, em sua condução corporal, volta a espalhar mais de mim pela cidade. Dessa vez, semeando. O lugar escolhido é uma rotatória de trânsito, daquelas que em Brasília são muito floridas, cuidadas, ao contrário do abandono do jardim anterior. Mas, diferente do jardim da avó, é um cuidado impessoal, institucional, beleza para sanear o olhar. Nesse cenário, sementes de feijão se intrometem no meio de flores como uma *Erva daninha*, termo que intitula o trabalho<sup>85</sup>. No percurso inusitado de caminhar até um espaço reservado no meio da rua (restrito aos trabalhos dos jardineiros contratados pela administração do Distrito Federal) e começar a praticar um ato infiltrado, por mais que seja numa área pública, a intenção de chegar até o fim da proposta é que a viabiliza. O constrangimento que o estranhamento causa fica do vestido para fora, enquanto dura a ação. O olhar se volta para os afazeres, numa vontade de realizar a tarefa, mas também numa fuga do entorno, estando ali, mas a partir da proteção do vestido, da proteção da ação.

---

<sup>85</sup> O vídeo do trabalho *Erva daninha* pode ser acessado em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_RzKXG-hRE](https://www.youtube.com/watch?v=Z_RzKXG-hRE)>, ou pelo código ao lado.



Quadros do vídeo de *Erva daninha*

Esse é mais um espalhamento que acontece sem autorização, afinal, que erva daninha pede para nascer onde não a desejam? Porém, não enfrenta maiores problemas para ser executado. Encontrando um contexto da cidade de anestesia ocasionada pela rotina, quando não se acha nada do que se faz, e que se tem que fazer, estranho, não se pensa muito sobre os compromissos diários, cada um faz o que tem que ser feito e ninguém tem nada a ver com isso... É nesse cotidiano da cidade que a ação de plantar os feijões é inserida a partir de um estranhamento que logo passa, e na medida em que não incomodar os transeuntes, parece não lhes

afetar também. Assim, os pés de feijão cresceram, floresceram, deram vagens, mas não chegou a hora da colheita, pois a substituição das plantas pelos cuidadores oficiais veio antes. Os pés de feijão, como ervas daninhas que se prezem, misturaram-se às flores secas e com elas se foram.



Processo de crescimento dos feijões

Em relação às diferentes e possíveis interações com os objetos artísticos encontrados num percurso diário, vemos Merleau-Ponty discorrer sobre a percepção das coisas externas arraigada à percepção do corpo<sup>86</sup>, em que a experiência que temos do mundo passa pela experiência de nosso corpo no mundo, sendo que tudo o que vemos e percebemos não pode ser tomado de forma pura e homogênea para todos, já que está ligado à história individual de quem percebe. Pois, nas palavras do autor:

---

<sup>86</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 278.

“(...) o espetáculo percebido não é ser puro. Tomado exatamente tal como o vejo, ele é um momento de minha história individual e, como a sensação é uma reconstituição, ela supõe em mim os sedimentos de uma constituição prévia, eu sou, enquanto sujeito que sente, inteiramente pleno de poderes naturais dos quais sou o primeiro a me espantar.”<sup>87</sup>

Cada pessoa se relaciona de maneira diferente com as obras encontradas no cotidiano, em espaços não usuais quanto ao que se espera comumente de trabalhos artísticos, identificando-as como arte ou não. Cada um tem uma forma própria de perceber as nuances dessa interferência em seu trânsito ou estadia nos espaços conhecidos. Dentre esses relacionamentos singulares, ignorar por completo esse tipo de obra também é uma forma peculiar de perceber as coisas em volta, ou de se constituir na falta de percepção. A atuação do corpo em relação ao ambiente externo, diante das particularidades do sujeito, é enfatizada também por Michel de Certeau, quando vincula as percepções corporais às significações dos lugares, identificando que estes se apresentam de forma enigmática “enquistados na dor ou no prazer do corpo”<sup>88</sup>. Gaston Bachelard estimula a reflexão sobre essa relação entre as obras e o público com o questionamento:

Como esse acontecimento singular e efêmero que é o aparecimento de uma imagem poética singular pode reagir – sem nenhuma preparação – em outras almas, em outros corações, apesar de todas as barreiras do senso comum, de todos os pensamentos sensatos, felizes em sua imobilidade?<sup>89</sup>

E o autor encontra respostas numa fenomenologia que auxilia na reconstituição da subjetividade, pois, como enfatiza, uma transsubjetividade da imagem não seria compreendida apenas por referências habitualmente objetivas. Para Bachelard, assim como as subjetividades não podem ser determinadas de maneira definitiva,

---

<sup>87</sup> Ibid., p. 290.

<sup>88</sup> CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 189.

<sup>89</sup> BACHELARD, 1993, p. 03.

a imagem poética é de essência “variacional”<sup>90</sup>. Nesse contexto, a compreensão das múltiplas formas de relacionamento do público com essas manifestações artísticas encontradas no cotidiano é enfatizada pelo autor diante do pensamento de que os dispositivos que estabelecerão as conexões sensíveis não são idênticos para todas as pessoas: “Ora, as teclas sensíveis dificilmente coincidem de um sonhador para outro”<sup>91</sup>. Não é possível prever, muito menos induzir ou controlar o tipo de envolvimento do público com esses trabalhos, restando a essa via de realização poética ficar aberta às mais diversas e fortuitas percepções e interações.

---

<sup>90</sup> Ibid., p. 03.

<sup>91</sup> Ibid., p. 198.

## DA AÇÃO

*A ação desta história terá como resultado minha transfiguração em outrem e minha materialização enfim em objeto. Sim, e talvez alcance a flauta doce em que eu me enovelarei em macio cipó.*

*Clarice Lispector*

É fotografia? É vídeo? Parece jardinagem. Ou será performance? Ao pensar esse percurso, identifico-me com uma poética mestiça <sup>92</sup>, que integra o processo artístico numa tendência a criar, como identifica Icleia Borsa Cattani, “imagens ‘em abismo’, que nos levam a perder-nos num labirinto de sentidos múltiplos” <sup>93</sup>. Cattani identifica uma mestiçagem nos procedimentos de arte contemporânea constituídos no que denomina de “cruzamentos tensos” <sup>94</sup>, que acolhem essa multiplicidade de sentidos que não se homogeneízam numa única totalidade, mas que permanecem tensionados, pulsantes <sup>95</sup>.

Essa multiplicidade sensorial pode ser identificada no conjunto dos *Espalhamentos íntimos*, cada um com suas peculiaridades, alargando as possibilidades tanto processuais das obras quanto das suas referências. Quando o jardim elaborado e o jardim interferido lançam mão de diversas atividades e elementos para se constituírem numa tarefa a ser cumprida, ou seja, espalhar-me íntima e poeticamente pela cidade, uma delimitação categórica não contempla mais todas as constituições dessas obras, com uma estrutura que se modifica a

---

<sup>92</sup> CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, passim.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 11.

cada passo dado, em cada fase dos trabalhos. Além dos meios artísticos, as relações entre vida e morte, corpo presente e ausente, roupa que acolhe um corpo alheio, corpo que se sustenta na ação pelo uso da roupa, tudo isso em tempos intercalados por ações atualizadas e lembranças impulsionantes, constituem-se como uma estrutura poética sem limites precisos, mas com possibilidades abertas a novos sentidos, a partir das ligações internas e externas a que se dispõem. Dessa maneira, ocorre o que Cattani define como “apropriações e justaposições”, em que

muitas obras atuais apresentam modalidades diversas de apropriações e elementos do cotidiano ou de fragmentos de outras obras. Esses se justapõem, de modo geral, criando sobreposições de sentido que ocorrem, não nos elementos em si, mas entre os mesmos.<sup>96</sup>

Os trabalhos *Arrumando o jardim* e *Erva daninha*, ao interferir no ambiente da cidade a partir do desenvolvimento de uma ação, trazem para si questões da performance enquanto arte mestiça por sua própria natureza<sup>97</sup>. Assim, se desde suas primeiras manifestações a performance foi, de uma forma ou de outra, uma maneira de protesto, de subversão, quando ela se indicia em meu trabalho é como uma autossubversão advinda de características pessoais introspectivas. Porém, a assimilação de princípios performáticos apareceu na atuação dos próprios objetos de meu acervo, na necessidade de utilizarem um corpo como suporte para sua ressurreição. Poderia englobar, sem maiores questionamentos, todas as ações desses trabalhos no grande abraço que a performance dá ao acolher, quase que ilimitadamente, ações das mais diversas origens, incluindo as que utilizo em minha produções – “observamos que distender a noção de performance nas artes visuais implica apresentá-la como uma categoria sempre aberta e sem limites”<sup>98</sup> –, mas, a atuação do artista, característica imprescindível à performance, fica aqui

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 30.

<sup>97</sup> ROCHA, Viviane. Performance: Ações poéticas das artes visuais e linguagem da diferença. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 155.

<sup>98</sup> MELIM, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 9.

relativizada, pela interação entre ação ordinária e ação artística, quando uma se transforma em outra num caminho de mão dupla, mediado e problematizado pelo uso do vestido.

Impulsionados a fazer o que era preciso, os trabalhos que envolvem a ação direta na cidade, *Arrumando o jardim* e *Erva daninha*, compartilham uma origem laboral com o trabalho de Bruce Nauman intitulado *Setting a good corner (allegory and metaphor)*, que se constitui de um vídeo em que o artista aparece construindo uma cerca e instalando um portão.



Quadros de *Setting a good corner (allegory and metaphor)*, 1999<sup>99</sup>  
 Vídeo. 59' 30"

Essa atividade foi realizada a partir de uma necessidade real de sua propriedade rural, quando o artista fica completamente envolvido na tarefa que está realizando, primando por concluí-la bem, demonstrando diversas reações à atividade como tédio, ansiedade e introspecção. Enquanto Nauman construía a cerca, a ação foi

<sup>99</sup> Disponível em: <http://themodern.org/collection/setting-a-good-corner-allegory--metaphor/935>.  
 Acesso em: 10 Jun. 2011.

filmada. Rodado repetidamente, o vídeo é acompanhado por um texto que indica alguns caminhos de percepção para a obra.

Nessa questão do limite e definição artística é que minhas intervenções pela cidade dialogam com a referida obra de Bruce Nauman, quando uma construção prática se faz necessária e se torna a base para a produção artística. Seja na intenção final de reestruturar um jardim, plantar feijões ou reparar uma cerca, é a tarefa sendo realizada que se transforma em objeto artístico.

Ao definir as características possíveis da atividade de performance, Marvin Carlson<sup>100</sup> estabelece a diferença entre o fazer e o “performar”, identificada na consciência que temos sobre as ações: “podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance.”<sup>101</sup> Nesses trabalhos em que me proponho a realizar alguma ação, essas duas vertentes se relacionam, pois o que quero como resultado é planejado (arrumar um jardim ou plantar feijões), mas durante sua realização faço o que for preciso para cumprir com esse propósito, de maneira natural, não fosse o estranhamento e as referências que a roupa me traz. Dessa forma, as perguntas do início deste tópico não recebem uma resposta fechada, mas ainda mais questionamentos ao vislumbrar os caminhos da produção artística que viabiliza o *como* fazer em função do *quê* é preciso ser feito.

---

<sup>100</sup> CARLSON, Marvin A., Performance: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 15.

<sup>101</sup> Ibid., p. 15.

## DOS LUGARES

*Portanto, conceber uma paisagem é vislumbrar uma nova configuração do espaço de sempre.*

*Karina Dias*

Interferir nos espaços da cidade, modificando seus atributos e sua finalidade, traz também o desejo de espalhamento ao impregnar o ambiente com minhas experiências, memórias e concepções afetivas da paisagem, enquanto aquilo que o olhar consegue apreender do espaço externo<sup>102</sup>. O que envolve as relações com os lugares desemboca na constituição desses trabalhos. Como fala Marc Augé:

O projeto da casa, as regras da residência, os guardiões da aldeia, os altares, as praças públicas, o recorte das terras correspondem para cada um a um conjunto de possibilidades, prescrições e proibições cujo conteúdo é, ao mesmo tempo, espacial e social. Nascer é nascer num lugar, ser designado à residência.<sup>103</sup>

As ações que se desencadeiam diretamente nos espaços urbanos se constroem diante dessas possibilidades, prescrições e proibições que Augé identifica, explorando a designação à habitação como um pressuposto para as apropriações e interferências, quando os trabalhos refletem concepções de relacionamento com a cidade constituídos de minhas origens e memórias.

Vito Acconci faz uma provocação a essa questão da obra de arte imiscuída na cidade. Ao comparar o espaço do museu e da galeria a um lugar de encontro, usado como

---

<sup>102</sup> Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa

<sup>103</sup> AUGÉ, Marc. Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994, p. 52.

uma praça pública, o artista questiona: “por que não fazer o mesmo em uma praça pública real?”<sup>104</sup> Esse convite parece ter sido aceito por inúmeros artistas que se lançam a uma relação mais direta com os espaços urbanos e com o público de modo geral, mas a falta de delimitações, de moldura para a arte, ainda causa uma espécie de cegueira em grande parte de quem se depara com a arte intrometida em seu cotidiano.

Imergindo num contexto particular em relação aos espaços da cidade, para daí compreender a paisagem cotidiana comum, Karina Dias estabelece<sup>105</sup> um questionamento sobre o relacionamento entre o olhar e o espaço cotidiano que o leva a ser pensado como paisagem. Para a artista, a paisagem é uma experiência sensível do espaço relacionada ao enquadramento que estabelecemos com nosso olhar. Compartilhando de recortes sensibilizados das imagens da cidade, os espalhamentos partem das peculiaridades de um olhar em busca de abrigo para seu íntimo, com a possibilidade de reverberar em novos olhares, novas paisagens.

Nas obras de Karina Dias apresentam-se elementos conhecidos de todos, mas que, colocados em relação com outras formas de ver, pensar e até mesmo usar esses materiais, incitam uma situação de estranhamento provocador. Assim são seus espelhos espalhados em gramados, explorações de vistas de janelas de diversas edificações, uma imagem refletida numa poça d’água, dentre outras peculiaridades de seu entorno que são capturadas para um repertório artístico de apropriações paisagísticas, instigando a experiência de olhar em volta, diante dos espaços cotidianos.

---

<sup>104</sup> ACCONCI apud ZONNO, Fabíola do Valle. Multiplicidade na poética de Vito Acconci: paisagem e performance e arquitetura. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 98 -112, jul. 2008, p. 101. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/zonno.pdf> . Acesso em: 24 maio 2011.

<sup>105</sup> DIAS, 2010, p. 113.



*Trilha*, 2002, intervenção urbana de Karina Dias<sup>106</sup>

Certa vez, Karina Dias disse que quando a gente chega em Brasília somos jogados nesse espaço imenso, num vazio que não acolhe o corpo, e cada um precisa achar um jeito de encontrar o seu lugar<sup>107</sup>. É na esperança de encontrar um nicho, na construção de um espaço acolhedor do íntimo constituinte da cidade, que se empenham os *Espalhamentos íntimos*. Plantar, literalmente, para colher, poeticamente – eis o impulso desse processo.

Ao analisar a relação entre a arte e a cidade, Nelson Brissac<sup>108</sup> aponta para a necessidade de redefinição do lugar da obra na arte contemporânea, de forma integrada a outras linguagens e suportes. O autor define a função da arte no

<sup>106</sup> Disponível em: < <http://www.karinadias.net/Obras/Intervencoes-urbanas/01/>>. Acesso em 25 Maio 2012.

<sup>107</sup> Relato oral proferido em palestra no evento Record>Again 40anosvideoarte.de parte II, no Museu Nacional, Brasília, em 16 de agosto de 2012.

<sup>108</sup> PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: SENAC, 2003, p. 13.

contexto urbano como construtora de novas imagens da cidade que se incorporem à paisagem. Essa paisagem contemporânea é, para Brissac, um lugar de trânsito, entre perto e longe, real e imaginário, figurativo e abstrato, movimento e repouso, visível e invisível <sup>109</sup>. Diante dessas dicotomias que norteiam o ato de olhar para fora, de casa e de si, os lugares que abrigam *Arrumando o jardim* e *Erva daninha* não são espaços que normalmente convidam a ser visitados, tampouco vividos e explorados, mas acolhem as intervenções que passam a ocupar seus lugares na cidade, ao passo em que eu ocupo os meus, incrustando rastros e vestígios íntimos que não se dão a conhecer facilmente, mas que passam a fazer parte da paisagem, aceita pelo olhar tanto atento como descuidado.

Assim, diante das relações humanas com a arte no espaço urbano, a cidade torna-se um lugar de atuação artística que fornece elementos para a preparação da ação e estabelece relações com as pessoas desse lugar, relações essas que interferem e peculiarizam as obras como um todo. É um retorno dos espalhamentos, pois não são como plumas ao vento, que se vão não se sabe para onde, e se perdem, mas agem como uma contaminação dos espaços com os vestígios íntimos que retornam impregnados do lugar e interferem na própria produção artística, num processo em constante transformação.

---

<sup>109</sup> Ibid., p. 13.



## DAS LEMBRANÇAS

*Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito.*

*Eclea Bosi*

*Depois que a vó dormia, a casa toda se transformava em meu ateliê. Era como criar de dentro da própria obra. No fundo do pátio, minhas primeiras intervenções aconteciam em meio ao pomar vasto e diversificado que ela plantara para os netos, como sempre falava, e ao varal esvoaçante que o transpassava numa beleza cotidiana inebriante (cheiro de bergamota do céu, fascínio de framboesas...).*

*Sempre tive vontade de um rio, ou qualquer coisa como o laguinho com peixes da casa do seu Firmino, ou um córrego como o que passava pela barroca nos fundos de todos os terrenos do outro lado da rua. Uma vez tentei criar um, passei o dia carregando água, mas ele não nasceu.*

*Acordar cedinho, antes de todo mundo, sentir o cheiro da manhã e subir na laranjeira mais alta para observar a cidade de sobre os telhados, era ver como ninguém via, saber de detalhes da casa e do bairro a partir de um lugar particular, inventado, sonhado.*

*Três dias de vento norte antes do temporal: correr rua abaixo segurando um lençol permitia sentir o voo. Depois que chovia, as*

janelas eram portais lúdicos para uma tarde inteira tentando descobrir para onde o outro estava olhando no lado de lá da rua. Anos depois, tomar chá olhando a chuva na porta dos fundos já seria o bastante.

O oratório com a santinha chegava à casa da vó uma vez por mês, trazido por aquela vizinha que tinha um lindo xadrez de rugas no rosto (na casa dela tinha lâmpadas queimadas e cabeças de bonecas enfeitando os arbustos do jardim). Dentro da "capelinha", como a chamávamos, tinha um mundo mágico de quinquilharias brilhantes e coloridas que para mim parecia nunca poder ser visto por completo, com nichos de cetim e esconderijos entre fitas e flores de plástico que a fazia se expandir para além de seus limites materiais.

Paredes coloridas ambientavam as histórias da construção da casa, enfeitadas com quadros de molduras douradas, vendidos de porta em porta.

Cortes de tecido de presente de aniversário.

Cortinas ao invés de portas.

As camas de mola.

## **AFINAL**

*A vida da cidade me chegava tão completamente aos sentidos que fiquei imóvel na calçada por um longo instante a recebê-la. Só depois fui para casa.*

*Vitor Ramil*



O trajeto entre o aeroporto e o centro de Porto Alegre acolhe o olhar que vai sossegando na tranquilidade do horizonte conhecido. Apaziguamento da retina afetuosa que sabe o que tem por detrás dos muros, para onde vão e de onde as pessoas vêm, o que se planta e se vai chover. Origens, memórias, experiências constituidoras, lembranças de outrora, funcionam como uma espécie de lente, por detrás dela vejo o mundo. Para deixar de ser uma pessoa estrangeira nas novas paragens, é preciso aprender a perceber reflexos dessa lente que preenchem os espaços desconhecidos com as referências íntimas impregnadas em cada feixe de luz, constituindo-se, assim, numa experiência comungada com o lugar. Nessa necessidade de relacionamento refletem-se os *Espalhamentos íntimos*.

Enquanto motivação artística que se constitui no e do íntimo, questionamentos sobre as razões de ser são inúmeras, mas o ímpeto criativo que tais referências trazem desafia o titubeio e se potencializa em poética criadora. Nesse processo se reúnem o cotidiano deslocado pelo afastamento geográfico de minhas origens com figuras afetivas que transportam minhas constituições mais íntimas no tempo e no espaço, na constituição de um lugar personalizado. Lugar que seduz e é seduzido, num caminho de constantes idas e voltas, de dentro para fora, de fora para dentro, espalhando e espelhando, contaminado pela intimidade e passando a fazer parte dela.

A cada projeção rumo à cidade, à conquista dos espaços agora vividos nela, intimidade, memória e origem se propagam a partir daquilo que vigorosamente intermediou minha constituição como pessoa, ou seja, a convivência com minha avó, por meio do que a ela pertenceu ou que dela lembre, numa ausência que se faz presente. A casa, os objetos, as roupas, uma onda no cabelo, algumas manias, preenchem o armário íntimo que por ora se projeta sobre um pouso novo. Espalhar o azulejo, os cartazes, as flores, os feijões, os vestidos, a avó, é espalhar sotaque, afetos, costumes, segredos e perdas, é enraizar-se.

Desde os primeiros indícios de uma vontade de pertencimento e apropriação da cidade até a efetivação dos espalhamentos, um repertório de objetos, imagens e lembranças foi se constituindo como gerador dos trabalhos, em relações mnêmicas com a atualidade das experiências cotidianas. Adentrar a casa da avó, enquanto fonte dos elementos que constituem os espalhamentos, proporcionou uma viagem no tempo e uma imersão num espaço que é da memória, resultando em lembranças detalhadas de acontecimentos e coisas até então sem saber que estavam muito bem guardadas. Das prateleiras de Bachelard à mesa de Ponge, revisitar o ambiente vivido na sua composição visual e afetiva, apreendendo as ondas sensíveis que vinculam pessoas, objetos, fatos, tempos e espaços, faz com que a casa primordial ressoe em sua plenitude.

Durante o processo de criação dos *Espalhamentos íntimos*, as relações entre os objetos e a necessidade de expressão poética é que estabelecem as escolhas de meios, materiais e recursos usados em cada trabalho. Assim, fotografia, adesivo, intervenção, cartaz, performance, aparecem de forma integrada e a fim de viabilizar as obras. São disponibilizados, portanto, alguns elementos de um acervo mnêmico, lançando mão do que fosse preciso para encontrar seu lugar nessa construção poética que pretende disseminar-se pela cidade.

As reverberações que cada espalhamento traz de volta implicam numa absorção dos lugares de que se apropriam, passando a fazer parte da própria intimidade espalhada. Com uma predominante transgressão, seja pelo uso e intervenção nos lugares, seja pelos limites expressivos pessoais ultrapassados, as ações de espalhamento desenham trajetos, propõem percursos, usos e proveitos dos espaços encontrados, deixando rastros e colhendo pistas de uma convivência que talvez nunca tenha um olhar completamente tranquilo, mas que já vislumbra um pouco de si em cada canto visitado pelos *Espalhamentos íntimos*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, Machado de. **O espelho**. In: Gledson, John (org.). **50 contos / Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A intuição do instante**. Campinas, SP: Verus, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOLTANSKI, Christian. **Rencontre**. In: FERENCZI, Thomas. **Devoir de Mémoire, droit à l'oubli?**. Paris: Complexe, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 2003.
- CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo (org.). **Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos**: ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- CAROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no país das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CATTANI, Iceia Borsa (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. morar, cozinhar.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHIARELLI, Tadeu. **A fotografia contaminada.** In: CHIARELLI, Tadeu *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.
- DIAS, Karina; ORTHOF, Geraldo. **Vídeo: a morada do íntimo.** In: Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, #7 *Art*, 2008, Brasília. Disponível em: <[http:// arte. unb.br/7art/ textos/ ge\\_karina.pdf](http://arte.unb.br/7art/textos/ge_karina.pdf)>. Acesso em 03 maio 2010.
- DIAS, Karina. **Entre visão e invisão: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano.** Brasília: Programa de Pós-graduação em arte, Universidade de Brasília, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 2010.
- ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 20.
- FERVENZA, Hélio. **Considerações da arte que não se parece com arte.** *Concinnitas*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 88 - 98, jul. 2005. Disponível em: <[http://www.concinn itas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf](http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf) >. Acesso em 24 maio 2011.
- FRANCA, Patrícia. **Flash: Aparências e contornos.** In: Santos, A. S.; Santos, M. I. dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- HOHLFELD, Marion. **Reflexão sobre a encenação autobiográfica de Joseph Beuys.** *Revista Porto Arte, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre*, v. 7, n.11, p. 47-56, maio, 1996, p. 51.

- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. CD-ROM.
- KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Arte & Ensaios, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128 - 137, 2008. Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgartesvisuais/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>>. Acesso em: 24 maio 2011.
- LIPPARD, Lucy R.. **The lure of the local: senses of place in a multicentered society**. New York: The New Press, 1997.
- LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MILLIET, Maria Alice. **O que resta da noiva?** In: BARROS, S. T. et al. **Por que Duchamp?** Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros. São Paulo: Itaú Cultural: Paço das Artes, 1999.
- MOTTA, Gabriela. **Entrevista realizada em 13 de junho de 2005**. Disponível em <<http://elidatessler.com/entrevistas%20com%20elida/ENTREVISTA%20COM%20GABRIELA%20MOTTA%20EM%202005.pdf>>. Acesso em 11 abril 2012.
- PAGE, Martin. **A libélula de seus oito anos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- PONGE, Francis. **A mesa**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- RAMIL, Vitor. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SALERNO, Giorgio. **Suoni del Corpo Segni del Cuore: la danza Butô fra oriente e occidente**. Milano: Costa&Nolan, 1998.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

\_\_\_\_\_. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Editora da USP, 2009.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EDUSP, 2009.

TANIZAKI, Junichiro. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TESSLER, Elida. **Formas e formulações possíveis entre arte e vida**: Joseph Boys e Kurt Schwitters. Revista Porto Arte, Instituto de Artes/UFRGS, Porto Alegre, v. 7, n.11, p. 57-67, maio, 1996, p. 64.

ZONNO, Fabíola do Valle. **Multiplicidade na poética de Vito Acconci**: paisagem e performance e arquitetura. Concinnitas, Rio de Janeiro, n. 12, p. 98 - 112, jul. 2008, p. 101. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos12/zonno.pdf> . Acesso em: 24 maio 2011.

## FILMES

HANAMI: cerejeiras em flor. Direção e roteiro: Doris Dörrie. Produção: Molly von Fürstenberg e Harald Kügler. Alemanha, 2008. 122 min, colorido, 35 mm.

## BIBLIOGRAFIA

- BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fada**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Disponível em <[http://xa.yimg.com/kq/groups/15250498/2139827055/name /A\\_Psicanalise\\_dos\\_Contos\\_de\\_Fadas.pdf](http://xa.yimg.com/kq/groups/15250498/2139827055/name/A_Psicanalise_dos_Contos_de_Fadas.pdf) >. Acesso em 21 abril 2012.
- BERNADAC, Marie-laure; BOURGEOIS, Louise; OBRIST, Hans-Ulrich. **Louise Bourgeois: destruição do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naif, 2000.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- CATTANI, Icleia Borsa / FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbott. **The Bathroom, the kitchen, and the aesthetics of waste: a process of elimination**. Cambridge, Mass.: MIT List Visual Arts Center, 1992.
- MELENDI, Maria Angélica. **Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória**. In: RENNÓ, Rosângela. Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- PASSERON, René. **Poética e psicanálise**. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, Porto Alegre, n. 18, p. 91 - 105, junho, 2000. Disponível em: <<http://www.apoa.com.br/uploads/arquivos/revistas/revista18.pdf>>. Acesso em 21 abril 2012.
- PEREC, Georges. **As coisas**: uma história dos anos sessenta. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- RAMIL, Vitor. **A estética do frio**: conferência de Genebra. Porto Alegre: Satolep, 2004.
- RIBEIRO JÚNIOR, João. **Introdução à fenomenologia**. Campinas: Edicamp, 2003.
- SANTAELLA, Lucia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- STEINER, Barbara; YANG, Jun. **Autobiographie**. London, Thames & Hudson, 2004.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VERGINE, Lea. **Body art and performance**: the body as language. 2 ed. Milan: Skira, 2007.

## LISTA DE IMAGENS

Casa da avó.....	12
<i>Aberturas</i> , 2006, de Elisandra Cardoso.....	21
<i>Aberturas</i> , 2006, de Elisandra Cardoso.....	22
<i>Visita de minha avó</i> , 2006, de Elisandra Cardoso.....	26
<i>Visita de minha avó</i> , 2006, de Elisandra Cardoso (Fotografias do álbum).....	27
<i>20,12,53 – 10,08,04</i> , de Moira Ricci.....	31
<i>Dez retratos fotográficos de Christian Boltanski entre 1946 e 1964</i> , 1972 , de Christian Boltanski.....	33
Imagens de <i>Hanami: Cerejeiras em flor</i> , 2008, direção de Doris Dórrie.....	35
<i>Azulejos Invasores</i> , de Elisandra Cardoso (imagem do adesivo).....	38
<i>Azulejos Invasores</i> , de Elisandra Cardoso (azulejos originais e aplicação).....	39
Mapa com os locais onde já foram aplicados os <i>Azulejos Invasores</i> .....	41
<i>Azulejos Invasores</i> , de Elisandra Cardoso (adesivos com interferência).....	42
<i>Azulejos de papel</i> , desde 2008, de Grupo Poro.....	46
<i>Troca de azulejos</i> , 2004 – 2008, de Cristina Ribas.....	47
<i>Troca de azulejos</i> , 2004 – 2008, de Cristina Ribas.....	48
Objetos do acervo.....	54
Objetos do acervo.....	55
<i>Conservas</i> , 2000, de Elisandra Cardoso.....	64
<i>Prece</i> , 2000, de Elisandra Cardoso.....	64
<i>Contemplação</i> , 2000, de Elisandra Cardoso.....	64
<i>Sem título</i> , 2004, de Elisandra Cardoso.....	64
<i>Procura-se</i> , 2012, de Elisandra Cardoso.....	66
<i>Procura-se</i> , 2012, de Elisandra Cardoso.....	67

<i>Procura-se</i> , 2012, de Elisandra Cardoso (distribuição dos cartazes).....	68
<i>Doador</i> , 1999, de Elida Tessler.....	72
<i>Wirtschaftswerte</i> (Valores econômicos), 1980, de Joseph Beuys.....	74
Espaço abandonado na UnB.....	79
<i>Arrumando o jardim</i> (preparação do jardim).....	80
<i>Arrumando o jardim</i> (espaço interferido).....	81
<i>Arrumando o jardim</i> (efeitos de espelhamento).....	83
<i>Erva daninha</i> , 2011, de Elisandra Cardoso.....	86
<i>Erva daninha</i> , 2011, de Elisandra Cardoso (processo de crescimento dos feijões)..	87
<i>Setting a good corner (allegory and metaphor)</i> , 1999, de Bruce Nauman.....	92
<i>Trilha</i> , 2002, de Karina Dias.....	96

