



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Jean Carlos de Souza dos Santos

Quarto à deriva

Rio de Janeiro

2018

Jean Carlos de Souza dos Santos

Quarto à deriva



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Luiza Fatorelli

Rio de Janeiro
2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

S237 Santos, Jean Carlos de Souza dos.
Quarto à deriva / Jean Carlos de Souza dos Santos. – 2018.
81 f. : il.

Orientadora: Maria Luiza Fatorelli.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Corpo como suporte da arte – Teses. 2. Percepção geográfica – Teses. 3. Quartos de dormir – Teses. 4. Espaço (Arte) – Teses. I. Fatorelli, Malu, 1956-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. IV. Título.

CDU 7.041

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7/4578

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jean Carlos de Souza dos Santos

Quarto à deriva

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em: 31 de Agosto de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Maria Luiza Fatorelli (Orientadora)
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Inês de Araújo
Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Dra. Elisa de Magalhães
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

*Dedico esta dissertação a todos os corpos negros,
contraditórios, dissidentes que dia a dia disputam
seus lugares na cidade, na arte e na academia.*

AGRADECIMENTOS

A Deus por propiciar tantas coisas boas no caminho;

Aos meus pais, na vida, na presença e na ausência;

As famílias Souza e Santos;

Agradeço à Maria Luiza Fatorelli pela linda orientação, por toda dedicação, troca e reflexões durante o processo;

Agradeço à UERJ por ser o desvio mais certo e inquietante na minha trajetória;

Agradeço ao PPGARTES/UERJ por acolher tão afetosamente a pesquisa;

Agradeço à Ana Valéria pelo incentivo constante, e aos demais docentes do IART;

Agradeço aos amigos e amores, de perto e de longe, dentre estes Felipe Barros, Breno Henrique, Daniel S. Lopes, Alan Muniz, Felipe Pardine, Thaynara Lima, Thais Matias, Felipe Almeida, Gustavo Barreto, Carla Leandro, Crislaine Silva, Maiara Viana e Luiza Coimbra;

Agradeço à família que o vôlei me concedeu: Carlos, João, HO, Brendow e Rodrigo;

Agradeço à equipe Bela Maré pela compreensão e forças emanadas;

Agradeço aos artistas que enriqueceram e endossaram esta escrita;

Agradeço à Elisa de Magalhães e Inês de Araújo por comporem essa especial banca;

Agradeço à Maré por ser um solo onde os sonhos e os devaneios pulsam;

Agradeço a CAPES pelo apoio financeiro.

Era no fundo de si mesmo que ele levava a obscuridade, o refúgio e a tranquilidade de uma casa.

Roland Barthes

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo.

Meleau-Ponty

Sou o espaço onde estou.

Noël Arnaud

RESUMO

SANTOS, Jean Carlos de Souza dos. *Quarto à deriva*. 2018. 81f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A pesquisa explora a poética do espaço do quarto, suas reverberações e potências; debruça-se no conceito de topofilia; tece leituras deste lugar que navega por melancólicos mares, mas ancora em afetivas vivências em terra firme. A investigação tem como indício os devaneios pairados no espaço íntimo, que caminha por entre sentimentos atravessados por narrativas e seu contato com o universo; encontra inspirações e descobertas para a produção artística entre literatura e artes visuais, filosofia e arquitetura; provoca e ativa desleitura; pensa prática e reflexão entre múltiplos meios, estados e modos; e as escritas assim como sua ressonância em plasticidade aqui apresentadas inclinam-se aos devires de uma deriva.

Palavras Chaves: Topofilia. Quarto. Afeto e deriva.

ABSTRACT

SANTOS, Jean Carlos de Souza dos. *Bedroom to the drift*. 2018. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The research explores the poetics of the room space, its reverberations and powers; it focuses on the concept of topophilia; weaves readings of this place that sails through melancholy seas, but anchors in effective experiences on land. The investigation has as evidence the reveries hovering in the intimate space, which walks between feelings crossed by narratives and their contact with the universe; finds inspirations and discoveries for artistic production between literature and visual arts, philosophy and architecture; triggers and activates blemishes; think practice and reflection among multiple means, states and modes; and the writings, as well as their resonance in plasticity, presented here incline to the becomings of a drift.

Keywords: Topiary. Fourth. Affection and drift.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Lygia Clark, A Casa é o Corpo, 1968 –2014, MoMA	19
Figura 2 –	Lygia Pape, O ovo, 1968.	20
Figura 3 –	Hélio Oiticica, Ninhos, 1969.	20
Figura 4 –	Brígida Baltar, Casa de Abelha, 2002.	22
Figura 5 –	Celeida Tostes, Ninhos, 2001.	24
Figura 6 –	Um abrigo. Um mar, foto-performance, Praia da Boa Viagem, 2016	25
Figura 7 –	Brígida Baltar, Abrigo, 1996.	27
Figura 8 –	Brígida Baltar, Torre (série de fotografias. 28 x 19 cm), 1996.	28
Figura 9 –	Lygia Clark, Arquiteturas Biológicas, 1969.	30
Figura 10 –	Waléria Américo, Acima do nível do mar, 2007.	32
Figura 11 –	Hélio Oiticica, Éden, 1969.	33
Figura 12 –	Série “ Quarto em Arles” Van Gogh, 1888 –1889.	39
Figura 13 –	O quarto e a melancolia, instalação de parede, 2014.	40
Figura 14 –	Christian Boltanski, No Man’s Land - Park Avenue Armory, 2010.	43
Figura 15 –	Doris Salcedo, A casa da Viúva, Instalação, 1992-1994.	44
Figura 16 –	Louise Bourgeois “Cell (Clothes)” 1996	46
Figura 17 –	Entre o íntimo e suspenso, 2018.	47
Figura 18 –	Suspensão, 2018.	49
Figura 19 –	O quarto e as alegorias do afeto, 2018.	51
Figura 20 -	Série Quartos, Rochelle Costi. 1998	52
Figura 21 –	Série Quartos, Rochelle Costi. 1998	52
Figura 22 –	Félix González-Torres, “Untitled”, 1991.	54
Figura 23 –	Ara Solis (Aqui estoy ante mi), Luis Gonzáles Palma, 2010.	57

Figura 24 – Quarto à deriva, impressão 90x30cm, 2018.	59
Figura 25 – Delírio, díptico - fotografia e montagem digital 30x42cm, 2018.	60
Figura 26 – Composição Surrealista com Figuras Invisíveis, Salvador Dalí, 1936. ...	61
Figura 27 – Francesca Woodman, série space 2, Rhode Island, 1976.	62
Figura 28 – Três por quarto, série de fotografias 3x4cm, 2016.	64
Figura 29 – O que procuro quando encontro, 2015.	65
Figura 30 – Foto-projeto Quarto Flâneur, 2018.	66

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Ninho: da casa ao corpo	17
1.1 Poéticas do habitar: suspensão, presença e Intervalo	25
1.2 Arquitetura e Corpo	33
2. O QUARTO	39
2.1 No Armário	42
2.2 Alegorias do Afeto	49
3 À DERIVA	57
3.1 Do íntimo	62
3.2 Na superfície	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	71
ANEXO A - In the House of My Father	74
ANEXO B - Projects 34 - Untitled: Hans Ulrich Obrist e Félix Gonzales-Torres	76

INTRODUÇÃO

A pesquisa engendra-se na relação do corpo com o espaço íntimo e subjetivo do quarto, e suas ressonâncias nas superfícies de convívio na contemporaneidade. A poética investiga o quarto como lugar de criação de esboços do mundo. Abre o espaço e evoca-o a um estado sensível que suspende a relação do ambiente para além de suas configurações físico-estruturais. Tece leituras nos campos da fenomenologia e do afeto, e estabelece costuras e atravessamentos que transcendem a delimitação de um lugar ordinário.

O indício desta proposição artística é refletir sobre as arquiteturas afetivas que o espaço do quarto sugere, nos objetos e móveis que ele abriga e nos deslocamentos imaginários influenciados por questões que perpassam a relação do espaço com o cotidiano. A cidade e seus desdobramentos contribuem para este processo, ao entender que meu quarto não está inerente a ela, entretanto está inteiramente atravessado pelas experiências estéticas e suas reverberações.

A partir disto me dispus a estabelecer conexões e narrar cada uma das afetações que expandem as possibilidades, e construções de sentido simbólico e imaginário sobre os espaços. O espaço como fragmento, construção, reflexão e troca propicia novos sentidos que desprendem e ampliam a linguagem, reorganizando releituras visuais e novas narrativas.

Outros campos relacionados a esta esfera espacial são memória e melancolia, que se alinham ao processo de experimentação e afetação do espaço do quarto e seu entorno, pois nos eleva ao pensamento sobre os seus estados e a maneira de como eles se constroem e desconstroem nos deixando vestígios, marcas, signos que ativam sensações e ampliam a relação do corpo e o contato com o outro. Toda esta pulsação fomenta a procura por um reconhecimento e percepção do sensível no espaço.

O trabalho busca expandir sua própria poética no espaço-quarto, tratando-se de um lugar de dilatação do íntimo para o mundo, sendo um relato das minhas experiências conectadas aos outros lugares e suas contaminações, retornando sempre ao lugar do quarto. É também uma incessante busca por uma reconfiguração de um corpo como receptor e

espectador que se atenta sensitivamente para as alterações dos espaços, de forma que se entroniza ao universo onírico dos meus encontros.

A linguagem recai sobre o âmbito da toponímia permeada no quarto, e se constitui na construção de instalações que estabelecem interlocuções com este meu espaço íntimo e o que ele abriga. A poética é entender os diversos mundos e possibilidades que no quarto existem e ampliar a sua definição para além de um cômodo.

O filósofo Gaston Bachelard afirma que a casa é o primeiro universo e canto do mundo, justamente por ser a reminiscência original de lugar íntimo e indelével que permanece enraizado em nós ao longo de nossas travessias, e abriga as mais diversas experiências e devires, servindo como um lugar acolhedor de um universo onírico que nele se estabelece. São estas ativações que reverberam no meu processo artístico, e ativam novas formas e concepções estéticas na construção das instalações.

O corpo e os sentidos aparecem suspensos propostos pelas obras, não é mais percebido unicamente por suas características essenciais, e sim como parte da imensa trama de significações em que a poética opera. Uma vez que o corpo, concebido no cruzamento de conceitos e processos, passa a ser compreendida, tanto na experiência artística quanto na experiência reflexiva, uma espécie de amálgama ao contexto da obra.

Neste sentido, o corpo serve de percepção e análise, na perspectiva do acúmulo que ressoa os rumores do mundo externo a ponto de diluir-se com o mesmo e permanecer na impossibilidade de uma identidade conferida apenas por suas inerentes singularidades. O corpo cabe no espaço do mundo, com o qual nunca atinge um equilíbrio.

É recorrente na arte contemporânea processos artísticos em que o corpo físico se faz entrever fragmentado, desconstruído, suspenso, e assim, estes fatores tornam-se facilmente identificáveis. Entretanto em outras poéticas, o corpo encontra-se como meio mais pulverizado em múltiplas referências [sociais, históricas, políticas, científicas, metafísicas, etc.] não havendo qualquer elemento identificador de sua composição. Em todas essas abordagens, há sempre uma ideia de extensão do corpo, ou seja, o corpo individual está expandido em seus desdobramentos conceituais e, ao mesmo tempo, na concepção plástica da obra.

Dentro deste processo foi importante entender o lugar do outro, e as conexões que eles trazem a este espaço de subjetiva intimidade. Pensar o lugar do quarto que se coloca em deriva, e que flutua ao encontro de outro - em deslocamento- inventa novos espaços dentro dele, e amplia suas cartografias. O desejo é organizar as experiências subjetivas dos sujeitos e costurá-las na busca de uma linguagem que incorpore todos estes sentimentos ligados ao espaço, do corpo, e suas ressonâncias.

Interlúdio I

Na literatura fantástica, a casa é uma das metáforas mais usuais para a mente.

Braulio Tavares

1 NINHO: DA CASA AO CORPO

“O ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo...”¹

“fig. Local para onde se foge para escapar a um perigo; abrigo; toca”.

“fig. Casa de habitação; lar.”²

O quarto é a casa que habito e que a mim soa como o lugar íntimo, onde pousam lembranças, memórias, sonhos, e devaneios. Um lugar permeado por bens simbólicos subjetivos. Lugar de gênese, de partida, e também de retorno. “*É a casa em nós encarnada*” afirma Bachelard. Este espaço nos toma a ponto de estar intrínseco a nossa vivência e nos serve de latíbulo. É o ninho. E a imagem do ninho é sempre pueril, devolve a infância, e o encantamento.

As ressonâncias do quarto tornam-se importantes na perspectiva de pensá-lo como cofre - guardião das memórias - abrigado pela casa, que é para nós um fragmento e o todo de nossas vivências. O quarto é a extensão da nossa própria existência e, por isso, cria perante o mundo um sentimento de abertura e proteção. “[...] A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”.³

O quarto para Bachelard é desta forma: como uma arca de segredos, onde podemos guardar os sonhos, um ninho onde nos refugiamos e que nos inclinamos em busca de amparo e abrigo. São todos os quartos do passado que se sobrepõe encaixando-se no novo quarto. Habitá-lo também é imergir dentro de seu interior, e de toda a esfera que ele reserva nos mistérios que ele acolhe.

Habitar é seguir o constante fluxo que é a vida. Bachelard nos direciona à ideia de que a casa deve ser arquitetada pelo corpo, no sentido do corpo e a partir de propriedades poéticas e

¹ BACHELARD, G. “A poética do espaço”. In : BACHELARD, G. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pg.257.

² Definições em: <http://bit.ly/2wGpmrA>.

³ (Ibidem, p. 201).

subjetivas, quando debruça em analogias como o ninho e a concha. É perceptível que ambos abarcam qualidades semelhantes aos aspectos essenciais de uma cabana, como lugar protetor, íntimo, definido pelo próprio corpo.

O passado, o presente e o futuro dão a casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. (...) Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD, 1978, p. 201)

O berço da casa e, mais precisamente *o quarto*, remetem e evocam memórias do passado, melancolias, sentimentos, emoções. Meu mar torna-se este espaço de recíproca relação, lugar onde os sonhos se tornam remanescentes, deslocando-se de um tempo cronológico e mergulhando na magia desta superfície, e nas fantasias ali delineadas que perduram no imaginário acolhido pela memória.

Depois de seguir os devaneios de habitar esses lugares inabitáveis, voltamos a imagens que, assim como nos ninhos e nos sonhos, exigem que nos façamos pequenos para vivê-las. (BACHELARD, 1978, p. 97)

Imerso nesta perspectiva, o lugar-quarto organiza-me para além do verbo habitar, mas de *abrigar*, que alude através das imagens e do próprio elo do corpo no quarto, materializados pelos elementos onde a presença e a relação do mesmo estão latentes. A arquitetura, o colchão, o travesseiro ativam questões comportamentais e relacionais deste corpo no espaço. Este jogo imagético vai se desdobrando em metáforas, que atravessam particularidades do indivíduo com esse seu lugar de intimidade.

Lygia Clark já disseminava na arte as pontes entre o corpo e o espaço, mais especificamente, transporta-nos para a compreensão do lugar casa. Como exemplo, a obra *A casa é o corpo* consiste de um grande balão plástico situado no centro de uma estrutura formada por dois compartimentos laterais e um labirinto de 8 metros de comprimento. A obra trazia como ideia características de ambientação, embrião e de participação corporal do espectador, sendo concebida para ser penetrada pelo visitante despertando uma relação de abrigo. Lygia Clark aproxima-se do sujeito como um ser continente de uma interioridade e que, por isso, é subjetivo e particular.

Figura 1 -. Lygia Clark, A Casa é o Corpo, 1968-2014, MoMA.



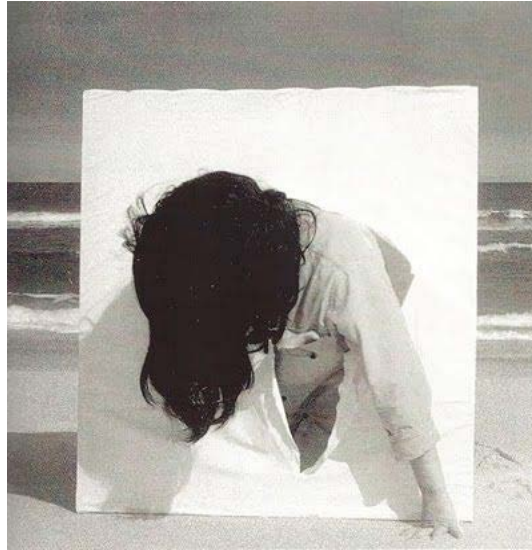
Fonte: (Casa Claudia - <https://casaclaudia.abril.com.br/moveis-acessorios/nova-york-se-curva-a-lygia-clark/>)

Investigando características de habitação e os significados da palavra habitar, compreendemos que estamos frente a um conceito que transcende o pragmatismo formal, utilitário e quantitativo das acepções de se estar domiciliado e ocupar como residência. O habitar ergue-se como a própria condição essencial da existência humana, anterior, portanto, a toda arquitetura. Habitar é habitar o mundo, ser no mundo, existir. Cenário relativo à satisfação das condições essenciais do ser humano, de seu ser como indivíduo e parte integrante do todo.

O espaço por nós arquitetado, por sua vez, é uma resposta à condição de nosso habitar que, nesse processo, aparece como prioridade o sentido próprio da arquitetura. Penso que a arte de criar espaços tem sempre o compromisso de superar a realidade concreta da matéria, a fim de constituir lugares metaforizados, subjetivos, viscerais, espaços do habitar, aos quais atribuímos valor e com os quais são para nós espaços de intimidade.

Neste desenho entre corpo e obra, Lygia Pape e Hélio Oiticica reúnem em suas linguagens, para além das relações de interatividade, aspectos viscerais entre o sujeito e poética. O interesse se dá sobre a atuação destes no mundo. Os dois trabalhos abaixo elucidam sobre estas questões, especialmente partindo de uma proposição dos sentidos de habitar.

Figura 2 - Lygia Pape, O ovo, 1968.



Fonte: (Arte Versa - <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1016>)

Figura 3 - Hélio Oiticica, Ninhos, 1969.



Fonte: (Vitruvius - <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.193/6087>)

As experiências de Lygia Pape com o Ovo, e de Hélio Oiticica com os Ninhos enunciam o que se refere a um novo nascimento, a uma espécie de reinvenção da existência por parte do indivíduo, não no sentido psíquico ou cogitativo do termo, mas sim no sentido de uma maior conscientização do indivíduo, para que esse possa realizar transformações ético-políticas. Nas palavras de Hélio enviesadas por Wally Salomão: “Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significação à casca-ovo” (SALOMÃO 2003, p. 75), que configura-se como latíbulo, ninho.

A reflexão acerca da essência natural da casa germina, ao longo do tempo, raciocínios a respeito da cabana primitiva. Possivelmente, a imagem da primeira habitação, que evoca nossos antepassados, inspirou arquitetos, construtores e pensadores do espaço, assim como os artistas.

No entanto, a procura e a tentativa de metaforizar e materializar em linguagem à imagem da primeira casa do ser encontrou, deste modo, apenas vestígios de um mundo imaginado e desejado. Tal qual o paraíso, esta casa faz parte de um passado de idealização, pleno de fantasias e especulações.

Esta escrita pretende ler a casa - o quarto-ninho - pelas características de ordem natural, relacional, afetiva, subjetiva e ampliar esses campos de forma que possibilitem contaminações até mesmo no âmbito do sagrado. Estas demandas de pensar este campo para além de seus arquétipos encontram a necessidade de pensar este espaço como lugar de proteção, de forma que o corpo e os sentidos domesticuem o espaço natural por meios simbólicos.

A primeira casa do homem foi inclusive associada às construções animais - ninhos, colmeias, formigueiros - como continuação dos ritmos da natureza. A artista Brígida Baltar endossa um pouco nosso imaginário em relação a estas associações e constatações na obra *Casa de Abelha*.

Através das inúmeras possibilidades de efetivação e construção do sentido de casa, mais uma vez entendemos que, acima de imagens físicas invariáveis, estão as condições essenciais da existência humana, que remetem a características conceituais constantes do espaço incorporado, como relata Felipe no artigo *Casa: uma poética da terceira pele* (FELLIPE, 2010).

Casa de Abelha instaura-se como ação intimista, estabelece no ato uma simbiose entre a vivência da abelha e a artista. Brígida aparece usando um vestido bordado em ponto, muito similar a uma colmeia, sentada sobre os degraus da escadaria de madeira de sua casa, por onde escorre uma enorme quantidade de mel.

Brígida crea una especie de ficción expresada en fotos, videos, dibujos, animaciones y pequeños escritos que se proponen mostrar la casa como el centro productor de afectos. (DUARTE, 2003)

Figura 4 - Brígida Baltar, Foto –performance Casa de Abelha, 2002.



Fonte: (Artsy - <https://www.artsy.net/artwork/brigida-baltar-casa-de-abelha-number-07>)

A artista aparece na imagem [fig.4] usando uma roupa-colmeia senta inclinadamente em uma escada de madeira. Em suas pernas escorre mel, criando uma atmosfera sutil entre encanto e gozo. O trabalho de Brígida tange a figura da abelha como uma das espécies responsáveis por adoçar o mundo, e transfere ao mel o símbolo de afeto, relacionando assim também a casa como um lugar de disseminação de afetividades.

A casa é o lugar do indivíduo e solo figurativo da referência existencial. Ela reúne diretrizes igualmente válidas para o espaço público, que pode ser entendido como o lugar de uma comunidade. Casa e corpo são campos recorrentes de reflexão para pensadores do espaço desde a modernidade. Ao longo da História observa-se as estreitas relações entre o corpo e a arquitetura e, mais especificamente, entre o corpo e a casa, lugar de referência do homem perante o mundo. O etnólogo Paul Dibe, em sua análise introduz:

Ninhos dispostos no centro de nossos pontos de referência, os quartos são as peças em que fazemos constantes e prolongadas estadias anteriores. Se essas *espécies de espaços*, no dizer de Georges Perec, bastam para reanimar, renovar e reavivar tanto as lembranças mais anódinas como as mais essenciais, infelizmente, porém, nossa sociedade moderna orgulha-se da normalização de tudo que se refere ao homem. (DIBIE, 1988, p. 183)

Dibe evidencia a importância conferida ao quarto, como ambiente especialmente favorável às operações do intimismo, por parte do sujeito. O autor define os quartos como *ninhos*, isto é, como lugares nos quais podemos nos sentir protegidos contra os infortúnios da vida. É a reconstrução metafórica do ventre materno.

Dentro desta ótica encontra-se a obra *Ninhos* de Celeida Tostes. A instalação é construída com casas-ninhos do pássaro joão-de-barro, e reflete sobre morada e proteção. A artista elucida as conexões entre casa-quarto-ninho como lugar de habitação, de pouso, pausa. Lugar cíclico, de retorno, bem como o pássaro que volta ao ninho, também nós recorreremos à nossa casa, nosso quarto.

Figura 5 - Celeida Tostes, *Ninhos*, 2001.



Fonte: (Itaú Cultural - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21759/celeida-tostes>)

Dentro desta ótica encontra-se a obra *Ninhos* de Celeida Tostes. A instalação é construída com casas-ninhos do pássaro joão-de-barro, e reflete sobre morada e proteção. A artista elucida as conexões entre casa-quarto-ninho como lugar de habitação, de pouso, pausa. Lugar cíclico, de retorno, bem como o pássaro que volta ao ninho, também nós recorreremos à nossa casa, nosso quarto.

A casa-ninho nunca é nova. Poderíamos dizer, de um modo pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. Volta-se a ela, sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Esse signo da volta marca infinitos devaneios, pois os regressos humanos acontecem de acordo com o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta pelo sonho contra todas as ausências. Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente íntimo de fidelidade. (BACHELARD, 1978, pp. 261-262).

É perceber os ninhos, casulos e tantos outros moldes de habitar como locais análogos à casa, que conectam as relações dos seres humanos, como lugar afetivo, lugar de resguardo, de intimidade, seja ele concreto ou imaginário, subjetivo ou palpável. Nós sempre voltamos a estes, aos espaços de gênese.

1.1 Poéticas do Habitar: Suspensão, Presença e Intervalo

O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 6).

Figura 6 - Um abrigo. Um mar, foto-performance, Praia da Boa Viagem, 2016.



Fonte: O autor, 2016

O corpo suspenso na obra *Um abrigo. Um mar* é expoente do meu processo artístico que atravessa questões do espaço do quarto e suas reverberações no cosmos. A foto-performance acontece de forma experiencial e aponta para questões do abrigo e sua deriva. No ato, a caixa torna-se casa, abrigo, casulo diante do gesto do corpo frente ao mar. A poética engendra-se na relação do corpo físico que evoca uma suspensão na paisagem.

No âmbito relativo à satisfação das condições existenciais e naturais do ser humano, de nosso ser como indivíduo e parte integrante do mundo existente, o espaço por nós construído, de certa maneira, é uma resposta à condição de nosso habitar que, nesse processo, aparece como proposta essencial de construção e pertencimento através do cubo-quarto/quarto-casa, obra primeira da referência existencial, que permanece intrínseca a nós como a própria identidade.

Algumas inquietações surgem durante o processo artístico, sejam elas genuínas ou oriundas de um devir que perpassa por camadas que o artista atravessa para se constituir e dar sentido a sua poética. Heidegger em *A origem da obra de arte* questiona sobre a origem e proveniência da obra no artista, mas não posiciona o artista como único em importância para a obra, mas como meio pelo qual a obra nasce.

A obra e o artista existem pelo interesse comum da arte. A arte é, ao mesmo tempo, a origem do artista e da obra, “[...] a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A Obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro.” (HEIDEGGER, 2005, p. 11).

Estes traços realçam a importância desta relação profunda com o espaço, que se desdobra desde o ninho, evidenciando um vínculo com o lugar habitado, da mesma maneira sobre as memórias que vão se inscrevendo nas esferas das vivências mais ordinárias das experiências diárias.

O quarto se constitui de fato pela experiência trivial e rotineira, numa apropriação contínua e sempre desdobrada que gera um sentimento de vínculo com o lugar. Isto é significativo pela presença das memórias do passado que se tornam latentes no presente no sentido de permanência e de pensar o valor estereotipado do conceito de casa, condensado ao espaço do quarto-ninho.

A casa representada numa estampa suscita facilmente o desejo de habitá-la. Sentimos que gostaríamos de lá viver, entre os próprios traços do desenho bem impresso. A quimera que nos impele a viver nos cantos nasce também, às vezes, pelo encanto de um simples desenho. (BACHELARD, 1978, p.292)

As memórias interferem continuamente no nosso corpo por meio de características comportamentais, enquanto o toque e a proximidade potencializam também o valor íntimo de um quarto. Os espaços nos atraem a partir de referências que nos atravessam, e pelas contaminações que nos tocam. Assim, como relata Iñaki Abalos, o espaço torna-se “um ente

habitado por estímulos e reações, por vetores, por desejos e afetos que orientam, antecipam e dão sentido às coisas, e ao nosso corpo entre elas” (Ibid, loc. cit).

A casa abriga o corpo. O corpo abriga a casa. Os cantos, arestas e superfícies só evidenciam esse lugar que se exime de fisicalidade, e torna-se simbólico nesse contexto. A suspensão do [ser-estar] cria outras possibilidades de habitar e ser habitado.

Neste desenho dos espaços e seus afetos sou tocado pela obra *Abrigo* de Brígida Baltar, em que a artista escava uma das paredes de sua casa, dando forma a uma silhueta, posteriormente, a artista se insere no espaço escavado, criando uma espécie de casulo, ouseja, ela adentra a casa, mistura-se com a parede, formando uma espécie de um molde visceral de um possível “corpo-casa”.

Figura 7. Brígida Baltar, *Abrigo* (Foto-ação, projeção de slides, vídeo 40 x 60 cm), 1996.



Fonte: (Alchetron - <https://alchetron.com/Br%C3%ADgida-Baltar>)

O diálogo persiste no jogo com o limite do dentro e fora, instaurando um experimento do próprio corpo. Um processo de construção da casa dentro da própria casa, expandindo o limite da existência dentro de uma proteção, que se caracteriza como um lugar acolhedor.

A dimensão dos gestos corporais se apropria de uma linguagem peculiar do corpo, distendendo conexões e dobras do ser no mundo. O Indivíduo e o espaço são partes constituintes de um sistema integrado de correlações, assumindo também que a pessoa está em interação dinâmica com o seu ambiente. Nesta concepção não é só o meio que exerce influência sobre os indivíduos, mas devolvemos essa troca, influenciando e intervindo nas matrizes dos espaços.

Ao tecer o pensamento sobre proteção e acolhimento recorro a outra obra da artista, neste caso, a Torre. Brígida, ativada por percepções de sua “casa-ateliê”, propôs a desconstrução, retirando os tijolos de suas paredes e recriando outros espaços afetivos de convivência. Esta obra é retrato das proposições da artista em seu lar e de sua busca por uma espécie de proteção "sob medida".

Figura 8 - Brígida Baltar, Torre - série de fotografias, 1996.



Fonte: (Alchetron - <https://alchetron.com/Br%C3%ADgida-Baltar>)

De fato, vemos nestas obras que a relação do homem com o espaço onde habita define-se pela vertente afetiva, para além de um caráter funcional e rotineiro. Ele pode se utilizar do espaço como um refúgio íntimo, no âmbito de sua própria extensão, pode ser caracterizado como um ninho ou uma concha, como também pode ser a própria vivência das rotinas que lá se inscrevem. A este entrelaçamento do corpo no mundo que evidencia o espaço que se desenrola por vias corpóreas, Merleau-Ponty denomina “esquema corporal”, ou seja, “uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”. (MERLEAU-PONTY, 2006, p, 147).

A percepção sobre o corpo e seus esquemas nos conduz a pensar nas diversas camadas dos gestos e expressões corporais do indivíduo, que deambula também por possíveis suspensões, construindo a ideia de deslocamentos nos quais o sujeito assume modalidades de diferentes tipos que distendem essa relação com os espaços em que meu corpo é “o veículo do ser-no-mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p, 147).

O filósofo Merleau-Ponty propõe a retomada da sensibilidade e da percepção no processo de significação do mundo e da existência humana. Para isso considera o corpo como fonte legítima oriunda do conhecimento, em busca da sobrelevação do pensamento racional, no qual há uma precedência do intelectual, em que corpo e pensamento são concebidos independentemente.

O prisma da fenomenologia em Merleau-Ponty parte de uma indomada crítica à ontologia cartesiana, que se estendeu por todo o pensamento moderno. Opondo-se a esse discurso, o caminho trilhado por ele se define a partir da corporeidade, compreendida como uma vivência que surge da relação sujeito-mundo na experiência vivenciada, como modo de ser-estar no mundo:

Se, refletindo na essência da subjetividade, eu a encontro ligada à essência do corpo e à essência do mundo, é porque minha existência como subjetividade é uma, e a mesma que minha existência como corpo com a existência do mundo, e porque finalmente o sujeito que sou, concretamente tomado, é inseparável deste corpo-aqui e deste mundo-aqui. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 547).

É similar ao corpo em que o sujeito está situado no mundo, que interage e se relaciona, que percebe o outro e se percebe; o que é experimentado pelo sujeito, enquanto corpo é transformado em significação, que é essencialmente ato interligado ao processo que se constrói eminentemente na similitude de corpo e sujeito e suas interseções no universo.

Deste modo, a fenomenologia segundo Merleau-Ponty opera no campo do sensível e nos condicionamentos históricos de um racionalismo disciplinador, compreendido, aqui, exatamente no sentido atribuído por Foucault, como “método de controle dos corpos, de acordo com o binômio docilidade-utilidade” (FOUCAULT, 2004, p.). Neste raciocínio, podemos afirmar que toda essa compreensão do filósofo está em consonância com a proposição da poética de Lygia Clark.

Assim como Merleau-Ponty a artista compreende o espaço vivido a partir da experiência do sujeito no espaço-tempo e, por isso, radicaliza a relação espectador-obra de arte, assumindo, como foi dito anteriormente, o ato artístico como campo de experiência. Na análise de Alvim, o autor relata: “O espectador, que antes se encontrava ‘aprisionado’ corporalmente na contemplação, agora age no espaço-tempo por meio de uma vivência corporal da obra” (ALVIM, 2007, p 6 -7).

A linguagem da artista oferece experiências sensoriais que excedem os limites da relação entre sujeito e objeto, arte e público, envolvendo os participantes em um processo de imersão e criação a partir da experiência. Para Merleau-Ponty, o corpo é a sede do encontro sujeito-mundo, um lugar do qual o sujeito e o objeto, particularmente entendidos como polos, afloram.

O parâmetro fenomenológico a impede de pensar o corpo na lógica de estrutura mecânica, como engrenagens que se sobrepõem e se submetem à uma análise reflexiva. O sujeito estaria em contato, podemos dizer, com memórias, vivências “psicossensoriais” constitutivas de sua subjetividade. Que se caracterizaram como expressividade da experiência, e instituíram, assim, novos significados.

A memorável interlocução de Lygia está interessada em como os participantes produzem sentidos na vivência das proposições. Para a artista, a [re]descoberta do próprio tato e do próprio gesto amplia a consciência corporal do sujeito, o que permitiria a retomada da atenção para o gesto habitual e espontâneo, antes mecanizado pela cólera racional da esfera social.

Ao buscar uma consciência gestual na experiência com os objetos e com o outro no mundo, [...] coloca o corpo como sede do pensamento, aquele capaz de realizar uma síntese entre sujeito e mundo, entre aquilo que visa e o que se coloca no mundo (ALVIM, 2007, P. 196).

O gesto, o corpo e o outro tecem uma arquitetura plena de significação num espaço coletivo. Nesse processo, o movimento – a ação corporal – tem um papel fundamental no caráter vivido do corpo, pois, como afirma Merleau-Ponty, a experiência motora se caracteriza como uma maneira de acesso ao mundo. A partir disso, podemos perceber como Lygia Clark supera a concepção clássica de espaço como algo mecânico e raso, propondo a ideia fenomenológica de um espaço-tempo, sendo o sujeito o elemento estruturante desse espaço “arquitetural dinâmico, cujos gestos são como tijolos que se unem formando abrigos, casas, estruturas que se podem habitar”. (Ibid, p. 201).

Figura 9. Lygia Clark, Arquiteturas Biológicas, 1969.



Fonte: (Dimensão Estética - <http://dimensaoestetica.blogspot.com/2007/05/dimensao-esttica-por-lygia-clark.html>)

A experiência de *Arquiteturas biológicas*, de 1969, deixa clara a ênfase na estrutura intercorporal fundada na experiência coletiva, que se prolongou ao longo do percurso da artista. Nesta fase Lygia opta por não realizar qualquer proposição. Parece não precisar formular nada e procura abolir o pensamento ordenado, a própria palavra. A artista afirma que “pensamento mudo” é um fluir, decide por viver sem propostas e expressar-se através da vida.

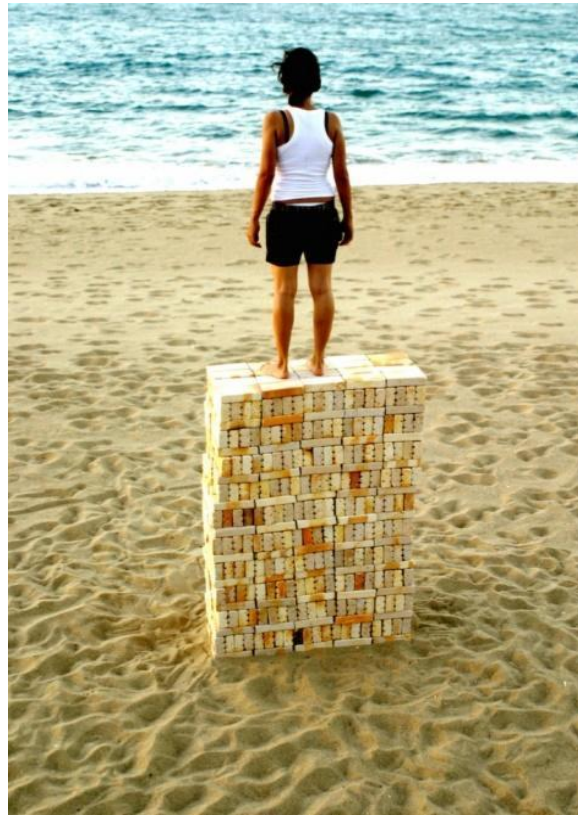
Pensamento mudo, o se calar, a consciência de outras realidades, do meu egocentrismo que de tão grande me fez dar tudo ao outro, até a autoria da obra. O silêncio, a interação do coletivo, a recomposição do meu eu, a procura de um profundo sentido de vida no grande sentido social, o meu lugar no mundo. (CLARK, 2006, p. 355).

No fim da década de 60, a arte ensaiava assumir uma característica vital de intensificar a experiência do “entre”, propondo estruturas abertas e cenários transitivos. Com a poética das relações, a arte fez-se também poética de deslocamentos, representação das ações irregulares que engendram a vida: circulação de fluidos corporais, passagem de corpos no mundo, trânsito do sentido na linguagem, fluxo do tempo e seus desdobramentos.

É importante lembrar que a ordem imperativa do movimento instituiu-se na própria formação da experiência moderna, exemplo disto são os circuitos urbanos que Baudelaire nos apresenta, e propaga-se na arte das vanguardas contra os imperativos acadêmicos da permanência e da estabilidade. A arte contemporânea deve à moderna os seus contatos dinâmicos, sua capacidade de pronta adesão e troca com o mundo e suas reverberações.

Na contemporaneidade, dentro da perspectiva de se expressar através do viver, a poética da artista Waléria Américo nos confronta a construir um imaginário de que habitar o mundo é algo que provoca sempre alguma estranheza, uma inquietude desmedida. Este é o único mundo que conhecemos e o conhecemos desde sempre e, ainda assim, reencontramos diariamente o mesmo mundo como se ele fosse peculiarmente desconhecido.

Figura 10. - Waléria Américo, “Acima do nível do mar”, 2007, vídeo, HDV, 13', cor, foto: Victor Melo



Fonte: (PIPA - [http://www.premiopipa.com/pag/artistas/waleria-americo/](http://www.premiopipa.com/pag/artistas/waleria-americ/))

No intervalo entre corpo e paisagem, a artista estabelece relações de corporificação, rotas afetivas e co-presença entre singularidade, entorno, habitação e deslocamento. Sua trajetória artística se desdobra numa constante atenção às reciprocidades entre o eu (corpo) e lugar.

O corpo esvaziado, tornado latência pura (ou quase, se isso for utopia), se abre a um fluxo 'impermanente' entre interno e externo, abre-se, assim, à possibilidade de experiência e de criação (...) um corpo vazio em devir, corpo-passagem, é poroso à dimensão da alteridade, se deixa afetar, se contamina, se expõe, doa-se, se redescobre e redimensiona o mundo. (CURI, 2013, p. 5).

Na videoperformance *Acima do nível do mar*, Waléria Américo configura a imagem na ideia de transformar os elementos do mundo e alterar seu ponto de vista. A artista constrói um pequeno mirante a partir do empilhamento de tijolos sobre a areia da praia, na busca de um olhar contemplativo deste horizonte próximo e particular. Buscar o alto, sua amplitude, uma visão expandida e elevada neste mundo, é como entrar em um mundo conquistado pela

submersão. Basta sonhar na profundidade não literal, mas pura, ela descobre a paisagem a partir de um novo ângulo. Cria-se então a possibilidade desse olhar que desliza no horizonte.

O cenário cidade-mar não se apresenta como suporte, mas como um elemento vivo na composição imagética. “Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele”. (GLUSBERG, 1987, p. 39).

O olhar, o gesto, a ação, e a paisagem desenham no espaço um traço sutil, e tornam visível o corpo que se apresenta e tece suas significações na ação. A poética da artista investiga as camadas do existir no tempo, e distende a ideia de habitar, constituindo uma trama entre corpo-experiência-habitação.

1.2 Arquitetura e Corpo

Figura 11 - Hélio Oiticica, Édén, 1969.



Fonte: (Itaú Cultural - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica/obras?p=4>)

É indispensável notar a iminência do termo *comportamento* utilizado por Oiticica e as noções de *gesto e estilo* usados por Merleau-Ponty. Para o filósofo, os *gestos* corporais próprios compõem um *estilo* único do corpo de ser no mundo, criando uma espécie de *modulação* existencial. Hélio em “The senses pointing towards a new transformation” torna próxima a noção de comportamento da totalidade da consciência humana no mundo, e mediante esta concepção cita Merleau-Ponty:

O apelo aos sentidos, que pode ser uma concentração ‘multi-focal’, torna-se importante como um caminho em direção a esta absorção comportamental: olfato-visão-paladar-audição e tato são o que Merleau-Ponty chamou de ‘simbologia geral do corpo’, onde todas as relações dos sentidos são estabelecidas em um contexto humano, como um ‘corpo’ de significações e não uma soma de significações apreendidas por canais específicos. (BRETT, 1969, p.1).

Na poética de *Éden*, o artista reúne *Bólides*, *Penetráveis*, *Parangolés* e *Ninhos*, seu percurso desde as primeiras obras do Neoconcretismo, em que realiza a procura de *totalidades ambientais* que seriam concebidas e compartilhadas em todas as suas ordens, desde a mínima matéria até o espaço íntimo, arquitetônico, urbano etc. Neste espaço, cada proposição organiza ao seu modo, uma questão vital que perpassa sua produção: a desconstrução de uma arte de viés geométrico-representacional para a proposição de experiência artística vital que atravessam questões do corpo e se insere na ação gestual.

Assim como um sistema de significação inserido em sistemas de significados, isto é, como um todo articulado que tem o mesmo objeto de reflexão que suas partes, *Éden* realiza-se como plano de enunciação; plano de projeção em que cada uma das proposições é advento para outra no espaço-tempo presente da interlocução com o público, como também no processo de estabilização dos conceitos que compõem a trajetória da poética de Oiticica.

As criações e experimentações de Hélio figuram a compreensão da obra como uma estrutura orgânica, visceral, que evoca o corpo, perpassa pela lógica do *não-objeto*, o que significa a superação da dicotomia sujeito-objeto presente na arte de representação por um campo intersubjetivo conformado pela vivência do sujeito, noção que gerará diferenciações ou desdobramentos diversos em sua obra.

O espaço experimental de uma arte que se pensa em ambiente, como é o *Éden* – deveria ser, para ele, conformado pela articulação de elementos “terminados”, áreas de estar que estruturam arquitetonicamente caminhos e espaços a percorrer; de elementos “mutáveis” que requerem a participação inventiva do espectador-público, assim como sua manipulação, e incorporação; e de elementos que suscitam uma construção, ou seja, novos materiais para a elaboração e invenção livre estimulada pelo próprio corpo presentificado no ambiente.

Nas propostas de *Éden* e “The senses pointing towards a new transformation”, Oiticica opõe-se definitivamente ao sistema da arte como representação, na qual a produção de objetos e sua materialidade requerem espaços expositivos para serem contempladas por um sujeito. No cerne de sua concepção de *manifestação ambiental* e da *incorporação do espaço vivencial* como matéria primordial, está a construção arquitetural do espaço. Bem como o corpo conjugado espacialmente, segue a ideia proposta por Merleau-Ponty, em que a arquitetura para Oiticica tende a diluir-se no espaço e introduzi-lo: “O espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu” (OITICICA, 1986, p. 29).

A arquitetura e o ambiente concernem a trajetória de Hélio como sentidos estruturais de sua obra e como instâncias de uma nova estruturação para o que se entende como arte e espectador. A concepção de arquitetura e o espaço decorrente que ela propaga extravasa o sentido artístico, mas não se contém no entendimento restrito do espaço arquitetônico ordinário. Ao contrário, ao repensar o espaço na arte, é possível concebê-lo como proposição de uma ontologia do espaço em arquitetura. A arquitetura como “exteriorização do ambiente”.

A concepção de arquitetura que se dilui em *Éden* é a do corpo. Como o corpo em Merleau-Ponty, para Oiticica, a arquitetura não está no espaço, ela é espaço, isto é, ela é formuladora de espaços e diz sobre ele. Como corpo, a arquitetura é uma totalidade espacial transmutante. Mais que submissa a uma forma rígida, a arquitetura deveria ser um campo estruturado por elementos móveis e inertes, ambos, cada um a seu modo, transformáveis. A dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em direta relação com uma dimensão temporal não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pela conexão entre suas peças.

O espaço geometrizado resignado por limites claramente estabelecidos, como exemplo: representação, observador, dentro e o fora, se contrapõe a um espaço topológico contínuo configurado por medidas e aberturas de participação e circulação, que se estruturam concomitantemente. As variadas conexões possíveis entre os gradientes são o solo sobre o qual se desenham camadas de experiências. Caráter de labirinto, ambiente aberto para o viver inserido como componente ativo desse campo estruturado está o ser participante, o corpo, que antes na arte denominava-se espectador e na arquitetura cliente.

Ambas as acepções, espectador e cliente fica a impressão do ser que usufrui o que lhe é dado e quando age é para satisfazer o fluxo de suas urgências, deslocando uma ação que reflete sobre si o esperado. O participante [espectador] ativo, em outro sentido, está aberto à criação, ao exercício do experimental, a agir e encontrar novas prospecções para um sempre inaugural espaço-comportamental.

Pensar a arquitetura como manifestação em torno do ambiente, dá sentido a Oiticica, pois, a estruturação de um campo e o não delineamento de uma forma; é abertura à construção pela experiência essencial e não definição por completo em uma abstração projetada. O desenho da representação para a presentificação extrapola o espaço concluído, pois é composto de elementos metamorfoseados e em processo, medidas de abertura para um desenvolvimento contínuo.

A ideia de arquitetura em Oiticica e Clark germinam no campo de um reconhecimento da ação artística, e estrutura-se no reposicionamento de três aspectos substanciais: o espaço, o tempo e a relação obra-espectador. O primeiro se encaminha do espaço geométrico da representação para o espaço topológico de relações. O segundo desloca-se do tempo como permanência da obra para a efemeridade da ação-interação do participante. O terceiro conduz a obra destinada a um espectador passivo para um campo ativado pelo participador, que inserido neste jogo torna-se protagonista tão quanto o artista.

Nesta lógica, a arquitetura, não se resume à sua materialidade ou constituição física. O espaço arquitetônico é um campo no qual o propositor, objeto e público participam, do objeto

material para o processo e sua vivência. A arquitetura como *representação*, depositária de significados socioculturais, econômicos e tecnológicos passa a ser neste intervalo, facilitadora de significações, veículo para a experiência do corpo, no qual se desloca o entendimento da forma, da estrutura e seus arquétipos como contentor representativo, e transpõe a forma como campo estrutural de ações intersubjetivas. em que as relações estão ativamente em desdobramento.

A importância do corpo e de suas ações como fundamentadores do espaço aproxima a arquitetura da noção de espaço aberto aos acasos. No cenário estrutural de Oiticica, que também perpassa pelas linguagens encontradas em Lygia Clark, as ações são situadas em um contexto pessoal e coletivo, em que o espaço-tempo são suas variáveis constitutivas. As vertentes relacionadas à arquitetura são constantemente estruturadas pela experiência vivida de um tempo e de um lugar, tendo em si como potência outras condições. É o alargamento do ser no mundo, extensão do corpo, em matéria e em plena presença.

Interlúdio II

desvendar o quarto

“... Revelar seu verdadeiro estado.
Colocá-lo cru e totalmente disponível à leitura,
sem máscaras, empecilhos,
Representações espetaculares, imagens pré-estabelecidas.
Enxergá-lo na sua essência,
vulgaridade, realidade, possibilidade.

Retirar tudo, até não sobrar nada. Esgotar o lugar.”

George Perec

2 O QUARTO

Mas, pelo fato dela se desenvolver tão facilmente, há um sentido em tomar a casa como um instrumento de análise para a alma humana.

Ajudados por esse "instrumento", não reencontraremos em nós mesmos, sonhando em nossa simples casa, os confortos da caverna? Foi a torre de nossa alma arrasada para sempre? Somos nós, seguindo o hemisfério famoso, seres "com a torre abolida" para todo o sempre?

Não apenas as nossas lembranças, mas também os nossos esquecimentos estão aí "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das "casas", dos "apartamentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos..
(BACHELARD, 1978, p. 197)

A prosa com o espaço a partir da representação do meu quarto caminha para se pensar suas medidas para além do âmbito estrutural. Refletir sobre seus ruídos que permeiam no campo das memórias e angústias que nele pairam. A *melancolia* configura-se dentro deste sentido, como algo intangível no espaço, que retrata o espaço para além de sua fisicalidade, mas ganha forma nas alegorias e figurações que no quarto se mantêm suspensas.

O corpo que deambula, e que se torna pendular nesta trama no quarto não reclama da melancolia causada pela perda, mas lida com a saudade na busca de resgatar o que se perdeu em si, e o que eu como ser afetivo não mais terei, não mais verei, ou não terei talvez sequer a oportunidade de experimentar, uma saudade do vivido e do que jamais experienciaria. É abraçar o termo melancolia no espaço do quarto, a partir do relato de Benjamin em Origem do drama barroco alemão: “A melancolia inclui as coisas mortas em sua contemplação, para salvá-las” (BENJAMIN, 1984, 179).

Figura 12 - Série “Quarto em Arles” Van Gogh, 1888-1889.



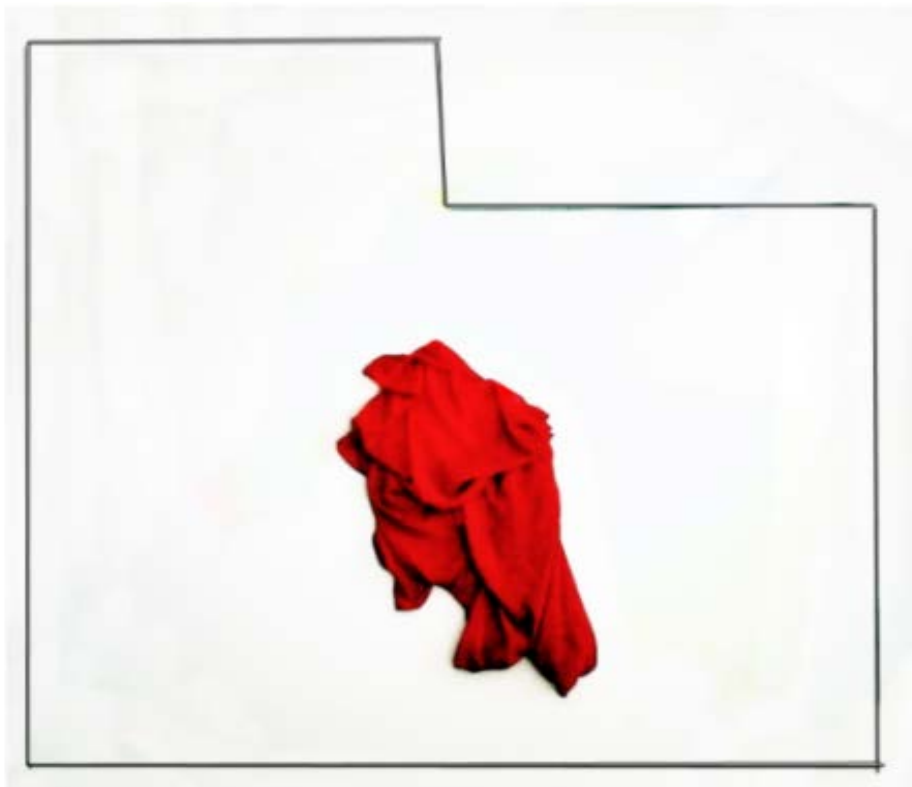
Fonte: (Estórias de História - <http://estoriadahistoria12.blogspot.com/2013/09/analise-da-obraquarto-em-arles-de.html>)

A série *Quarto em Arles* de Van Gogh é uma representação do quarto alugado pelo artista, em uma pensão na cidade de Arles, que dá nome a obra, na França, país onde trabalhou durante quase toda a sua vida. Muito me afeta essa repetição incisiva de um espaço que oscila visualmente entre as nuances da paletas por ele empregada. Composta por três versões, a última da série feita quando estava internado no hospício de Saint Rémy-de-Provence.

Um quarto que reclama a presença, ainda na suspensão do corpo de seu autor. Há mistério e angústia amalgamados na representação da cama com dois travesseiros, duas cadeiras, duas portas, duas jarras de água, dois quadros e uma colcha vermelha que aquece os olhos. No lado da cama, os quadros são inclinados de forma velar o sono.

As pinturas nos deixa a tênue impressão de lucidez e tranquilidade, refletindo antes tensão e solidão do pintor. O artista não parece se preocupar em representar um espaço físico de modo realista, mas antes, o que concebe é a representação interior e subjetiva desse espaço vivido visceralmente.

Figura 13 - *O quarto e a melancolia*, instalação de parede, 2014.



Fonte: O autor, 2014.

A poética apresentada em o “Quarto e a melancolia” pensa nas medidas para além do âmbito estrutural, tenta remontar os ruídos que permeiam o campo das memórias e angústias que pairam no espaço do quarto. A instalação tem como meio retratar o espaço em menor escala e, a partir do tecido vermelho gerar uma inquietude visual para uma compreensão deste universo invisível que nele está abrigado. “Certo vermelho é como um fóssil de mundos imaginários” como relatou Merleau Ponty no livro *O Visível e o Invisível*.

Este vermelho é o que é ligando-se, do seu lugar, com outros vermelhos em volta dele, com os quais forma uma constelação, ou com outras cores que domina ou que o dominam, que atrai ou que o atraem, que afasta ou o afastam. Em suma, é uma espécie de nó na trama do simultâneo e do sucessivo [...] Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas estas participações, perceberíamos que uma cor nua e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido e visual, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos a cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade. Entre as cores e os pretensos visíveis, encontra-se o tecido que os duplica, sustenta, alimenta, e que não é coisa mas possibilidade, latência e *carne* das coisas. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 129).

A cor vermelha materializada é também corpo que narra suas formas e subjetividades que a nós é apresentado em suspenso, ou seja, ele não se apresenta visualmente para reclamar as causas e os sentidos. Trata-se de um corpo-narrador que se refere aos mistérios do quarto sem se apresentar. Ele conjura o corpo em sua ausência. Toda esta não literalidade amplia as questões e leituras a respeito dos estados presentes no espaço. Todo momento, todo evento é experimentado de maneira diferente por cada um de nós, essa experiência passa a construir nossas lembranças de maneira pessoal e única, o nosso universo, a cena particular de nossas vidas.

Tudo isto se debruça na obra, onde o corpo evidencia e potencializa os seus estados. Expressa assim, a partir da imagem, da escrita, ou do próprio objeto, sentidos que capturam essa relação de afeto e intimidade no espaço e todos os sentimentos condensados neste terreno.

2.1 O Armário

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são os 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. (BACHELARD, 1978, p.248).

Assim como desenvolver sentidos de familiaridade e afeto por um quarto onde convergem múltiplas memórias em torno de suas identidades, é possível pensar na possibilidade da existência de uma pluralidade de mundos individuais que conversam em um só espaço, como se existissem outros pequenos quartos dentro de um só quarto, muitas memórias refugiadas.

Logo, ao pensar no quarto, penso também na sua mobília, especificamente no armário, que pra mim é o objeto onde se instaura o jogo onde coexistem várias identidades conectadas e abrigadas no seu interior. Os seus pequenos cantos, gavetas, roupas, objetos são vestígios de universos protegidos por suas portas, todos sobrepostos e atravessados em um mesmo lugar.

Os sentidos de pertencimento no quarto figuram-se com maior intensidade nos objetos, e nas roupas onde encontram uma ressonância simbólica verdadeiramente pessoal. Ambos têm a capacidade de evocar sentimentos e memórias, sejam elas do passado ou a própria memória corporal da nossa experiência direta com eles.

Para a palavra que soa grave, o ser da profundidade. Todo poeta dos móveis — mesmo um poeta em sua água-furtada, um poeta sem móveis — sabe instintivamente que o espaço interior do velho armário é profundo. O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre à toa. (BACHELARD, 1978, p.248).

Estes elementos abrigados no armário concentram e atribuem significados ao espaço do armário, que se estendem ao quarto. Ao encontrar diversas identidades impregnadas em um quarto, de alguma forma elas estão nos objetos e no mobiliário que nos transporta as diversas narrativas e mundos que ali permeia.

Minha busca consiste em desmaterializar o sentido apenas de funcionalidade do armário, ampliando a relação com esse objeto por vias do afeto e da intimidade. Tenho pra

mim que o armário é igualmente um nicho protetor que, no entanto, protege a mim, e com a mesma intensidade vários sujeitos.

Figura 14- Christian Boltanski, *No Man's Land* - Park Avenue Armory, 2010.



Fonte: (Dayli Beast - <https://www.thedailybeast.com/christian-boltanskis-no-mans-land>)

As referências artísticas que me atravessam foram evocadas indiretamente da questão que vou tratar na minha pesquisa e produção. Os caminhos que me fazem pulsar são a memória e a matéria. Nesta costura diluem-se o pensamento de sujeito, objeto e as narrativas possíveis que conectam esses dois campos.

Christian Boltanski em sua instalação *No man'slands* explora os conceitos de identidade humana, memória e morte. A obra é composta por diferentes materialidades, dentre elas as roupas, que impressiona por sua grande quantidade e potencia visual. As roupas ali presentes se apresentam em dois formatos: como nichos-tapetes e outras formam um aglomerado, onde são capturadas e largadas por um guindaste, simbolizando corpos em ausência.

Boltanski (2014) deixa relatos importantes sobre seu processo artístico em uma entrevista cedida para a Folha de São Paulo: "Há sempre um choque psicanalítico iniciático. No meu caso, foi histórico, diz. Aqueles relatos sobre o Holocausto me marcaram (...) Meu trabalho é um fracasso, porque tentei guardar a lembrança das pessoas, lutar contra a morte e, é claro, não consegui", afirmou. Analisando esta fala é possível desmistificar toda essa linguagem velada e desdobrada pelo artista em suas obras. Ele é um verdadeiro armário de angústias e memórias.

Imerso neste processo de pesquisa sobre a potência e as possíveis simbologias dos objetos sou absorvido pela linguagem da artista colombiana Doris Salcedo, que esculpe como das entranhas suas poéticas viscerais. Suas obras são uma verdadeira locução da dor. Dor de pessoas que se esvaem para a ausência no presente, à margem da memória melancólica deixada depois que se foi.

Doris Salcedo é uma importante artista-política colombiana, reconhecida também por inventar e criar resignificações para objetos. A artista vive com amostras ilimitadas do terror que existe na Colômbia, cercada pelo drama político e imagens que para a história oficial é silenciada. É quase natural o imaginário de fotografias dos corpos mutilados por motosserra, sequestros e desaparecimentos forçados. Na Colômbia há muitas sepulturas “abertas”.

A artista se coloca no lugar de enfrentamento para investigar as zonas de conflito, estando por lá durante semanas ou meses, às vezes anos, com famílias que sofrem a perda de um ente querido. Não há gravadores. Ouvir testemunhos é deixar se afetar por essas emoções e registros, são canais desta atmosfera do medo que envolve o encontro com pessoas que vive com o vazio da perda. O ideal é tirar lentamente o pesadelo de suas cabeças, atender à procura de corpos, que nos contextos encontram-se suspensos enquanto matéria.

Figura 15. Doris Salcedo, Instalação, A casa da Viúva, 1992-1994.



Fonte: (Alejandra de Argos - <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/artp/466-doris-salcedo-art-as-a-scar>)

No entanto, Salcedo evita a violência literal, não está interessada em rever a tragédia, ou os fatos. O interesse é ser uma testemunha secundária. A vocação de registrar essas experiências sem tempo para digerir contamina sua linguagem, tecidas à poesia e filosofia, até que surge a partir de uma aura artística de seu intelecto a imagem que descreve a dor daqueles deixados para trás.

Sua linguagem baseia-se na tensão entre vida e a morte, que já se transformou em o mundo fantasmagórico onde a vida está circunscrita para testemunhar a tragédia e suas permanências. Então, sua escultura torna-se algo metafórico, quase abstrato, porque parte de um discurso poético que tem como objetivo abrir um buraco no centro dos nossos sentimentos. Forçando-nos enquanto espectadores a fruição, dúvida, e também nos evoca à procura por uma resposta para o seu trabalho.

Doris Salcedo se apropria de objetos cotidianos como sapatos, mesas, armários e cadeiras que estão vazias e através destes símbolos cria a imagem da ausência. Na instalação *A casa da viúva* (1992-1994) a artista transpõe o significado usual de mobiliário e, nos direciona à uma reflexão no plano do luto, uma verdadeira fronteira imagética entre vida e morte, que se manifesta atravessadas pelas mobílias que ali se apresentam impregnadas pelo concreto.

Nesta mesma costura de memória e afeto estão as obras de Louise Bourgeois, que tratam de uma linguagem de uma perspectiva autobiográfica. O confronto com o aspecto obsessivo do seu corpo de trabalho pode emocionar e violentar a audiência mais informada. A militância interior em diálogo com o mundo exterior assume um caráter profundamente absoluto, respondendo, a partir dos vestígios traumáticos de sua infância, às emoções partilhadas no contexto relacional com as quais sistematicamente permutamos. Suas obras explicitam visceralmente o medo, a fratura, o amor, o ódio, a ternura, o ciúme, a culpa, a proteção, a violência, a sedução, a traição, a força e a fragilidade. Louise narra a partir de meios diversos no âmbito público vivências particulares. Durante sua épica trajetória de produção artística explorou uma consciência profundamente humana da existência, partindo dos seus afetos e tragédias.

As instalações de celas e quartos são o apogeu narrativo do pensamento plástico de Bourgeois. A alternância de atelier possibilitou a artista passar a projetar em grande escala e conciliar a compulsão colecionista que caracteriza suas instalações, que se tornam espécies de

cenários, ambientes onde convergem harmonia e discórdia familiar. Os interiores, não acessíveis, permitem-se entrever através de pequenos convites intimistas à participação sensitiva do espectador. Espantoso e angustiante, encontram-se repletos de intrigantes objetos encontrados ou fabricados, metafóricos e simbólicos, que projetam nas condições de sua integração metódica e compulsiva o sofrimento latente às relações de intimidade.

Figura 16 - Louise Bourgeois, Instalação “Cell (Clothes)” 1996.



Fonte: (ART SUGERY - <https://art.surgery/haunted-house/>)

O tecido tomou o centro do palco como um elemento escultórico na obra de Bourgeois na década de 1990, quando vasculhou o material das roupas acumuladas ao longo da vida, Bourgeois desprendeuse de vestidos velhos, utensílios, e roupas de dormir, reconfigurando-os em instalações. A conexão de Louise Bourgeois com o tecido remonta parte da sua infância, quando vivenciava a oficina de restauração de tapeçaria de sua família. Como artista, por muito tempo associou o gesto de costurar com o de reparação. No âmbito simbólico, Louise pretendia consertar as fissuras causadas em suas relações pessoais. Uma verdadeira costura de si.

Apenas a memória de um armário pode recontar visceralmente uma história. O espaço do armário pode ser levado e reavivado em qualquer lugar, a partir das roupas, objetos e outros elementos que lá permanecem. As memórias que nossas roupas carregam se tornam uma trama infinita das nossas relações com o mundo. Um armário que contém em si a forma

subjetiva e o nomadismo do seu habitante - ele possui, em verdade, como uma segunda pele, um prolongamento do sujeito que se expande e contrai com seu habitante.

Figura 17 - Entre o íntimo e suspenso, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

O armário move-se conosco e nos serve como lugar de intimidade e suspensão. A partir desta ideia, proponho a reflexão na obra *Entre o íntimo e o suspenso*. A instalação busca criar um diálogo entre objetos ordinários e seus significados em extensão, utilizando-se de um cabide, objeto corriqueiro de um armário, colocando-o no jogo das ativações. Partindo da ideia de cabide usualmente enquanto suporte de roupas, a obra é dona de sua própria contradição, evocando o espectador a pensar o cabide para além da roupa suspensa. Entretanto, visa instigar as subjetividades camufladas em cada uma daquelas peças (roupas), ou seja, pensar nos estados e de que maneira elas saem e retornam para aquele nicho, de modo que o sujeito conjecture as memórias e reverberações ali suspensas, a partir do fio de lã que o conduz até a garrafa contaminada pelo sentido de uma única linha que adentra e que se configura como íntimo.

O espaço doméstico é, assim, transformado em um complexo de objetos, de tal forma que o habitar passa a ser definido pelo uso que é feito dos objetos em vez de ser definido pelos espaços da casa, sendo com eles que o vínculo se estabelece. Não se implica aqui uma funcionalidade pura nem a ausência de identidade. Trata-se de uma nova forma de estabelecer laços, de uma relação de afetividade com objetos que são móveis, substituíveis, consumíveis.

Neste sentido questiono: será possível, hoje, habitar um quarto sem paredes? Será o quarto este sistema de objetos que podemos transportar conosco, inserindo-nos assim num mundo globalizado em constante troca, circulação e dispersão? Que tipo de relação será possível estabelecer com o mundo, a partir de um quarto sem fixação a lugar nenhum? Como habitar o quarto prófugo, uma casa que, como descreveu Iñaki Ábalos (2003, p. 163), deixou de ser um refúgio e passou a ser “um breve deter-se no caminho”?

O armário move-se conosco. A partir desta ideia proponho a reflexão na obra *Suspensão*. A obra-objeto se utiliza de dois cabides, elemento corriqueiro de um armário, colocando-o no jogo das significações. Partindo da ideia de cabide usualmente enquanto suporte de roupas, a obra é dona de sua própria contradição, evocando ao espectador a pensar o cabide para além da roupa suspensa, entretanto visa instigar as subjetividades camufladas, a intimidade, e uma possível simbiose entre os objetos. Dois cabides em analogia entre dois corpos, suas relações suspensas em sentidos e em formato metafórico.

Figura 18 - Suspensão, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

No armário, só um pobre de espírito poderia colocar uma coisa qualquer. Colocar uma coisa qualquer de qualquer maneira, em qualquer móvel, marca uma fraqueza notável da função de habitar. No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite. Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino. (BACHELARD, 1978, p. 248)

O quarto se torna o nosso cosmos. Não encontraremos respostas em nenhuma destas perguntas, mas teremos como os múltiplos quartos que já habitamos e que iremos ainda habitar, uma relação muito mais profunda.

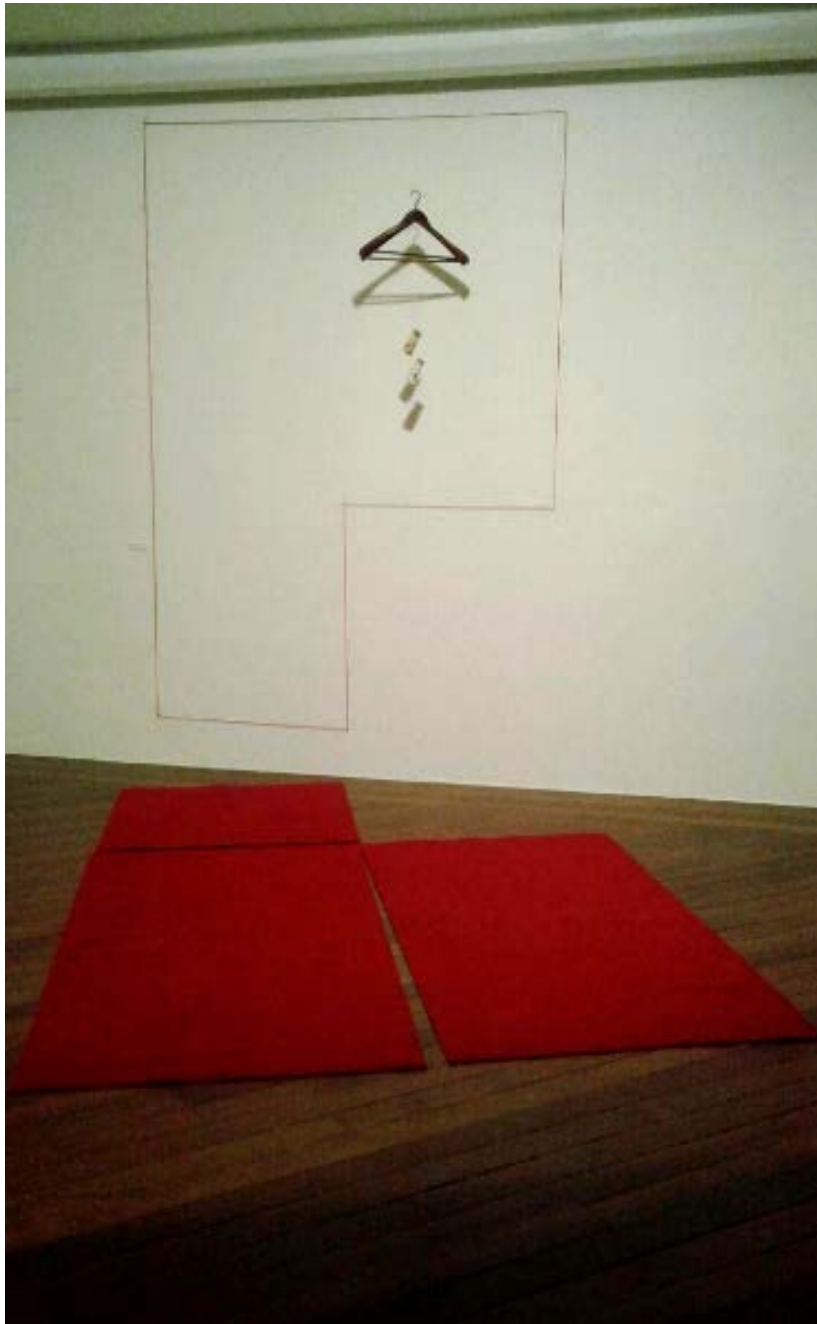
2.2 Alegorias do Afeto

A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, ‘allo agoreuei’. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. Reunir-se diz-se em grego *symbollein*. A obra é símbolo” (HEIDEGGER, 1992, p. 13),

A gênese de uma obra remete à sua essência, e está atrelada a arte, e também ao artista que a concebe. A primeira característica elementar à obra de arte apontada por Heidegger é a sua *coisidade*, ou seja, sua necessidade de ontologicamente existir encerrada em matéria. A arte também debruça na alteridade peculiar da obra, que permeia em representação, alegoria e símbolo.

O quarto e as alegorias do afeto é um desdobramento da pesquisa em torno do quarto e suas subjetividades. A obra resulta de atravessamentos afetivos, vivências e testemunhos de um universo particular. A composição da instalação se propõe a transpor aspectos do quarto e as alegorias que o compõe para a galeria, de forma que o espectador experimente este espaço. O espaço metaforizado convida aos corpos a tecer suas próprias leituras e percepções.

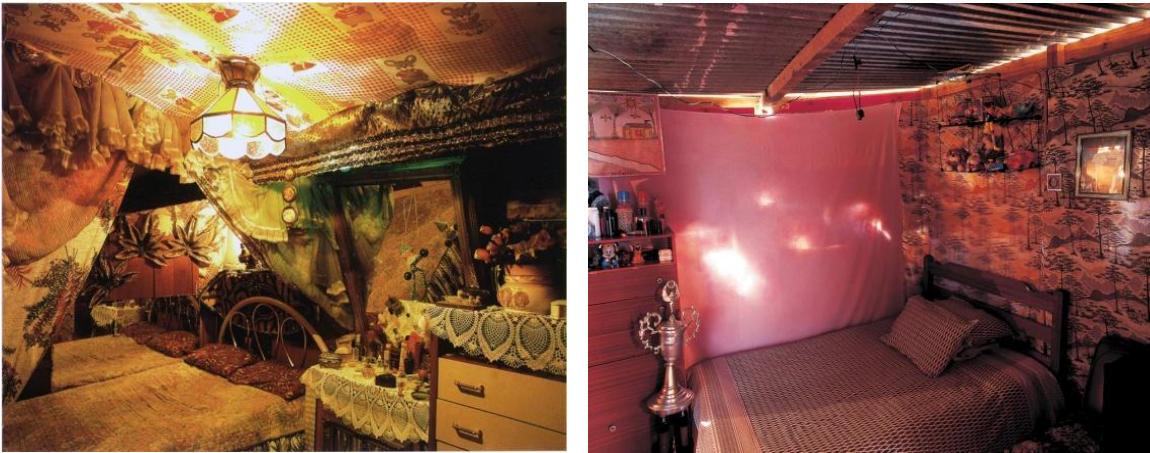
Figura 19 - O quarto e as alegorias do afeto, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por se estimular incessantemente em seu crescimento. Indicar, como fazem com razão os psicólogos, o espaço vivido como um espaço afetivo não chega, entretanto à raiz dos sonhos da espacialidade. O poeta vai mais ao fundo, descobrindo com o espaço poético um espaço que não nos encerra numa afetividade. Qualquer que seja a afetividade que dê cor a um espaço, seja ela triste ou pesada, desde que seja expressa, poeticamente expressa, a tristeza se tempera, o peso se alivia. (BACHELARD, 1978, p. 328).

Figuras 20 e 21 - Série Quartos, Rochelle Costi. 1998.



Fonte: (Site da Artista - <https://rochellecosti.com/Quartos-Sao-Paulo-1998>)

A série *Quartos* da artista Rochelle Costi tangencia a visualidade de quartos de sujeitos dentre diferentes configurações etárias e sociais. As imagens exibem cenas do cotidiano mais banal que emergem com uma vasta gama de significados e revelações sobre os habitantes desses territórios. No entanto, são dadas ao espectador alegorias visuais para possíveis leituras e reflexões. Um campo amplo de fabulações.

É como desvelar o lugar íntimo do ser urbano, suas aspirações, seus desejos, seus fetiches. Concebido como lugar de repouso, o quarto é onde de fato as pessoas se entregam, despem-se da roupa e do “avatar” social, adormecem e se licenciam da consciência para se tornar ausências temporárias. E é exatamente essa suspensão que as imagens nos propõem.

A artista registra a presença desses “seres” nos objetos que vigiam os sonhos. Margem que resta quando estamos envoltos em sonhos e pesadelos abrigados nos travesseiros. É também a alegoria que delineamos para serem nossos guardiões durante nossa ausência. Embora sua poética interfira diretamente no espaço de “intimidade” do outro, tornando-a visível e pública, Rochelle o faz de forma terna, afetuosa, de maneira a dispor outras camadas e leituras nas imagens.

O gesto sensível apresentado na série materializa nessas imagens o que há de mais autêntico em cada um de seus personagens ausentes no espaço do quarto. Nas imagens estabelece uma espécie de jogo, no qual a artista dá vida ao que está velado e esconde o que seria apenas superfície, nuances de uma vida. Por fim, o espelho postado ao lado da cama

(figura 19), assim como as texturas e cores dos tecidos e os outros objetos sobre a mesa de cabeceira, são elementos que revelam um pouco de nossas personalidades.

As fotografias requerem de nós um olhar meticuloso. Elas exigem um percurso a ser decifrado vagarosamente, para que o personagem ausente materialize-se diante dos nossos olhos que hão de dar vida as tramas de narrativas evocadas ali em cada textura, luz, sombra, objetos, cortinas e janelas.

Neste processo de compreensão das poéticas do quarto, proponho a criação através de instalações, um discurso sensível ao compartilhar memórias afetivas. Interessa-me dar visibilidade à saudade e ao afeto nas relações entre pessoas; e entre estas pessoas e seus *lugares subjetivos*, buscando no tempo cotidiano vivido, trilhado desapercibidamente, um lapso, um olhar interrompido, um pensamento gravado associado à saudade, ao acúmulo, à coleção, aos álbuns de fotografias familiares, aos guardados dos armários, das gavetas, das caixas, e suas reminiscências.

Investigo a memória nutrida como relicários, àquelas gravadas nas imagens ou nos objetos guardados, e usados para provocar lembranças e evocar a saudade, ou ainda naquelas impressas nas coisas e lugares, sutis e subliminares, marcas dos restos e rastros da rotina.

Pensar a lembrança como resignificação do vivido e saudade como a angústia e/ou melancolia da esperança, ou desesperança de se reencontrar com o objeto de afeto ausente permeia meus devaneios e derivas dentro do processo criativo. A saudade e a lembrança entendidas como lugares de liberdade da memória afetiva, criadoras de sentido e significado, romperam os limites das imposições históricas. Ambas têm como objetivo não apenas reproduzir o passado, mas transformar o presente e criar a possibilidade de gerar significado no futuro. Saudade e lembrança tem o poder de me transportar ao passado, que nesse momento sendo resgatado, oferece material significativo na geração de conteúdo imagético, simbólico e estético.

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são os 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. (Ibid, 1978, loc. cit.)

Uma parte dessa pesquisa se destina justamente à investigação dos guardados pessoais e suas marcas em armários e suas gavetas. Mobiliário da rotina do homem comum, onde

guardamos para além de roupas, lençóis, toalhas, e objetos de uso pessoal e de ofícios. Os armários trazem gravados nossas intimidades, o toque de nossas mãos nestes objetos que tiveram contato direto com nosso corpo, que nos acompanharam durante longos períodos de nossas vidas até se desmancharem, serem descartados ou preteridos.

Também me interessa reconhecer e materializar do profundo das alegorias do quarto a sua mais porosa temporalidade, de tudo o que é colecionado, abandonado, ressecado, desbotado, desmanchado. Todas estas marcas, manchas e texturas reconfiguram os afetos, a ausência e as memórias.

Figura 22 - “Untitled”, Félix González-Torres. 1991.



Fonte: (Culture Trip - <https://theculturetrip.com/caribbean/cuba/articles/felix-gonzales-torres-of-love-and-other-demons/>)

A cama de Félix González vazia em matéria mostra a marca de dois corpos. Corpos sobre o lençol, e duas cabeças sobre os travesseiros, o rastro aqui é ausência. A cama encarna-se à imagem como meio alegórico e tangencia melancolia e memória. A fotografia aparece em gigantescos outdoors publicitários erguidos pela cidade de Nova Iorque, inquietando os olhares dos transeuntes sem descrição sobre o que representa. A imagem se coloca aberta para múltiplas reverberações.

A fotografia faz menção à Ross Laycock, companheiro do artista, que morreu no ano da realização da obra. A poética então propõe um retrato íntimo da despedida de uma pessoa amada. É também um gesto de afeto pelo que foi vivido, pelas trocas, e por aquilo que o outro

representou. Entre a dor e a imagem de corpos ausentes, o trabalho habita o espaço público e ganha outros significados na leitura dos corpos.

A cena-alegoria-imagem reúne indícios: cama vazia, o registro do espaço da intimidade, a edição criando a alusão aos corpos, e posterior a reprodução no outdoor. González-Torres afirma que “suas obras não podem ser destruídas porque desde sua concepção ele mesmo se encarrega de fazer isso, então assim ninguém poderá violentá-las”. É importante proteger a obra da ruína. Proteger a visceralidade da linguagem e da representação é como proteger a si mesmo.

As alegorias instigam a pesquisa como significado, como uma maneira de transportar, mais que pigmento ou imagens, é um processo em que o deslocamento de um suporte ao outro, ou meramente transformar suporte em imagem me permite explorá-la, descortiná-la, investigar o que está *omitido*, desfolhar até o limite.

As alegorias enquanto materialidades se configuram como matéria prima que nos induz a explorar seus significados, desvendar seus mistérios, investigar o que elas suscitam enquanto memória, íntimo e afeto desse lugar de intensas subjetividades, que é o quarto e nas suas relações.

Interlúdio III

A cidade dos surrealistas não revela um espaço regrado e seguro como as cidades de Platão e Descartes; não é metáfora das certezas e verdades prometidas pelos ideais da Razão, mas um espaço prenhe de sonhos, desejos, cruzamentos insólitos, imagens dialéticas, ambiguidades e passagens que devem ser decifradas. A cidade dos surrealistas revela espaços que, tais como os sonhos, trazem encruzilhadas, trechos contraditórios que se misturam, produzindo, muitas vezes, curtos-circuitos iluminadores (iluminação profana). Seus meandros e ruelas não descrevem e não são frutos de um arquiteto engenhoso, mas da vivência daqueles que, assim como Le paysan de Paris, ousam caminhar por outras bifurcações que não aquelas impostas pela razão instrumentalista.

Priscila Arantes

3 À DERIVA

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se, de modo que o nosso estado de alma, seja ele qual for, sofre um pouco da paisagem que estamos vendo [...] De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea da paisagem interior e da paisagem exterior. Resulta que terá de tentar dar uma intersecção de duas paisagens. Tem de ser duas paisagens, mas pode ser – não se querendo admitir que um estado de alma é uma paisagem – que se queira simplesmente interseccionar um estado de alma (puro e simples sentimento) com a paisagem exterior [...].

(PESSOA, 1960, p. 31)

Figura 23 - Ara Solis (Aqui estoy ante mi), Luis Gonzáles Palma, 2010.



Fonte: (OLHAVÉ - <https://olhave.com.br/tag/luis-gonzales-palma/>)

Minha percepção do espaço e suas instâncias de pertencimento perpassam sempre a leitura sobre deriva e a ressonância de um lugar não estático, concreto, material, porém sempre deambulatório, movente e atravessado. Lembro-me bem da primeira vez que vi aqueles oceanos de Luís Palma, construídos sutilmente com ondas mansas. O artista se utiliza

da poética da imagem, de forma a evidenciar o invisível do mar, e dos barcos ali nas imagens ficcionalizando atmosferas oníricas, silenciosas e brandas.

O artista investiga a fotografia como território de construção de significados. Exprime em seu universo inventivo a busca pela encenação, por narrativas próximas do simbólico e do onírico, pois acredita que a imagem nos evoca anacronismos e ativa memórias.

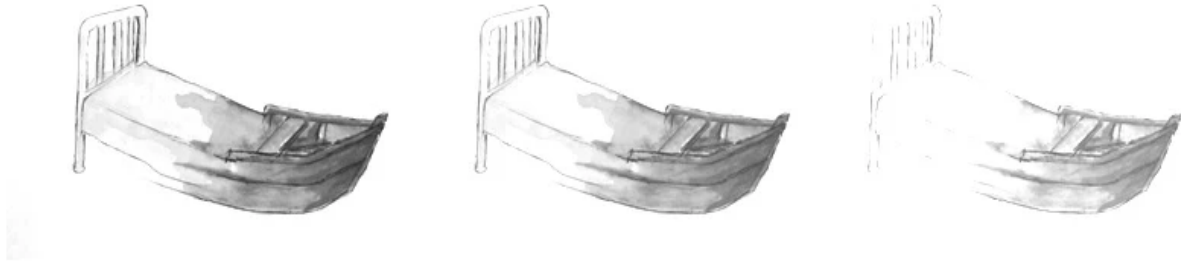
A série *Ara Solis* atravessa nosso olhar por cidades invisíveis, como as de Ítalo Calvino, aparentemente sublimadas pela reflexão de códigos visuais desconcertantes, desenhando visualmente cenários, atmosferas e personagens que ecoam sentidos múltiplos para as nossas leituras. Fotografias inquietantes, Imagens desassossegadas que provocam o silêncio das palavras que guardam as intimidades.

Não tem nome nem lugar. Repito a razão pela qual quis descrevê-la: das inúmeras cidades imagináveis, devem-se excluir aquelas em que os elementos se juntam sem um fio condutor, sem um código interno, uma perspectiva, um discurso. É uma cidade igual a um sonho: tudo o que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, o medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa. (CALVINO, 2002, p. 44).

Os sonhos e devaneios trazem à tona cenas e alegorias de uma possível viagem deste homem que tece significados entre barcos e quartos. Luis Gonzáles fez dos quartos uma extensão alegórica do recolhimento íntimo desses ambientes. Traz nas imagens a potente metáfora de um oceano profundo, emaranhado por sutis ondas. As imagens carregam camadas poéticas que nos acalentam, possibilitando também sonharmos ao lado do mar, navegando por nossos próprios alumbramentos.

É ao sonhar com essa intimidade que se sonha com o repouso do ser, com um repouso enraizado, um repouso que tem intensidade e que não é apenas essa imobilidade inteiramente externa reinante entre as coisas inertes. É sob a sedução deste repouso íntimo e intenso que algumas almas definem o ser pelo repouso, pela substância, em sentido oposto ao esforço que fizemos, em nossa obra anterior, para definir o ser humano como emergência e dinamismo. (BACHELARD, 1990, p. 4).

Figura 24. Quarto à deriva, impressão 90x30cm, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

O desenho-aquarela “Quarto à deriva” exprime de certa forma o que venho tentando entender há anos nos processos de investigação do espaço do quarto. É um desenho-presente adquirido pelas trocas de afetos diários que me compõe, e acompanha os devaneios acerca da pesquisa. O desenho dentro da poética se oferece como imagem que tece dois lugares, que em delírios particulares aparecem e ancoram narrativas.

O desenho traz quarto e mar amalgamados, transmutados em imagem. A imagem-símbolo assume a narrativa de um quarto diluído em mar, uma clara e fugaz deriva. O corpo então se coloca a flutuar, estado oportuno para percursos oníricos e suas descobertas. Um quarto aberto ao mundo. Um quarto diluído em mar. Uma cama-barco. A extensão de um espaço íntimo. As transferências e contaminações de um quarto à deriva. Sempre há um desejo de mergulhar, flutuar, de descobrir o mundo submerso e profundo que é o quarto.

Poderíamos dizer que a imensidão é uma categoria filosófica do devaneio. Sem dúvida, o devaneio alimenta-se de espetáculos variados; mas por uma espécie de inclinação inerente, ele contempla a grandeza. E a contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito. Pela simples lembrança, longe das imensidões do mar e da planície, podemos, na meditação, renovar em nós mesmos as ressonâncias dessa contemplação da grandeza. (BACHELARD, 1978, p. 316).

Figura 25. Delírio, díptico - fotografia e montagem digital 30x42cm, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

Os processos de pensar nas escalas dos trabalhos são sempre desafiadores e delicados. As alegorias, assim como a estrutura do quarto, estão sempre presentes. Utilizo de minha poética de forma muito descompromissada de aspectos da arquitetura, que se tornam dispositivos das representações e das configurações das instalações e fotografias que compõem as poéticas.

O díptico *delírio* concebido a partir da fotografia e da apropriação de imagem tece uma discussão do imaginário do espaço do quarto, mas precisamente da cama, e nos seus desdobramentos narrativos. Coloca a cama como território do íntimo, mas também como o lugar do delírio das incessantes derivas e devaneios. Um espaço sempre líquido entre onirismos e subjetividades. Uma trama de significações e vivências. “O ser ligado à água é um ser em vertigem. “Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” (BACHELARD, 2002, p. 7).

Figura 26 - Composição Surrealista com Figuras Invisíveis, Salvador Dalí, 1936.



Fonte: (artefref - <https://artefref.com/diversos/exposicao-retrospectiva-de-salvador-dali-chega-em-sao-paulo-no-instituto-tomie-ohtake/>)

A pintura de Dalí nos transporta a uma paisagem solitária, e nela encontram-se presentes uma cama e uma poltrona de frente para o observador, além de um pedestal com uma espécie de “cristal” radiando luzes. Tanto a cama quanto a poltrona estão vazias, pois não há presença humana na paisagem. No entanto, é possível ver em ambas os contornos dos corpos que ali possivelmente estiveram.

Já as imagens poéticas que Bachelard estuda são sublimações individuais dos arquétipos coletivos e dependem da subjetividade do sonhador: “é essa contribuição pessoal que torna os arquétipos vivos; cada sonhador repõe os sonhos antigos em uma situação pessoal. Assim se explica porque um símbolo onírico não pode receber, em psicanálise, um sentido único (Idem, 1990, p. 174).

“Cada objeto contemplado, cada grande nome murmurado é o ponto de partida de um sonho e de um verso, é um movimento linguístico criador” (Idem, 2001, p. 5). A cama e a poltrona registram os traços dos corpos através das sombras, ao contrário da base com a pedra. Em segundo plano está um trecho possivelmente do mar, com rochedos e vegetação ao fundo. O céu azul e branco compõe a paisagem. Uma paisagem misteriosa, um amalgama entre vestígios e devir. O sentido se dilui na paisagem. Tudo fica à deriva: a cama, a poltrona e os fantasmas.

3.1 Do Íntimo

Vamos então nos dedicar ao poder de atração de todas as regiões de intimidade. Não há intimidade verdadeira que repila. Todos os espaços de intimidade designam-se por uma atração. Reiteremos ainda uma vez que seu ser é bem estar. Nessas condições, a toponálise tem a marca de uma topofilia. (Idem, 1978, p. 205).

Figura 27. Francesca Woodman, série space 2, Rhode Island, 1976.



Fonte: (MutualArt - <https://www.mutualart.com/Artwork/SPACE2--PROVIDENCE--RHODE-ISLAND/354C2BE8D25FDB6F>)

Francesca Woodman se apropriou de elementos do Simbolismo e do Surrealismo nas suas fotografias. As imagens transportam-nos para um ambiente fantasmagórico, impregnado por camadas que tecem os campos emocionais, sensível e sensual, suas composições visuais ocasionalmente esbarram também em cenários perturbadores e violentos.

A autenticidade de seu trabalho era genial no sentido de ser pouco comum. Não é possível ficar-lhe indiferente pelo mistério, pela estranheza e pela audácia nas imagens. Fascinante é também que Francesca não tentava capturar o momento suspenso no tempo, mas antes preferia mostrar a fluidez do arrastar do tempo.

A sua obra já introduzira elementos de performance – fotografando si própria em movimento, muitas vezes com a velocidade do obturador da câmara reduzida, deixando a imagem carregada de rastros. Podemos dizer que o corpo do seu trabalho é o autorretrato encenado conjugado à nudez, que é um elemento vital protagonizado pela artista. Corpo nu entregue ao espaço parte dos objetos e de todo o ambiente que a envolve.

Interessava a artista relacionar-se de forma profícua com o espaço e fazer jogos cínicos visuais, fazendo-se desaparecer numa superfície plana – tornando-se a parede por detrás de papéis, escondendo partes de si por detrás de vidros, fazendo parte do chão – constantemente contrastando a fragilidade e vulnerabilidade do seu próprio corpo com a força dos objetos ao seu redor. Fascinada por limites e fronteiras, seu trabalho explora os limites difíceis entre o corpo feminino, a existência e o desaparecimento - a morte.

É uma verdadeira deriva de si, do íntimo conjugada a elementos da natureza, e as arquiteturas das casas, que dispunham um papel fundamental nas suas composições. Com estes elementos criava ambientes sinistros e com uma grande densidade simbólica, onde encenava histórias cheias de melancolia e tristeza onde ela era o centro de si e do todo.

Quando um sonhador de devaneios afastou todas as preocupações que atravancavam a vida cotidiana, quando se apartou da inquietação que lhe advém da inquietação alheia, quando é realmente autor da sua solidão, quando, enfim, pode contemplar, sem contar as horas, um belo aspecto do universo, sente, esse sonhador, um ser que se abre nele. De repente ele se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele. Nunca teremos visto bem o mundo se não tivermos sonhado aquilo que víamos. (Idem, 2009, p. 165).

Figura 28 - Três por quarto, série de fotografias 3x4cm, 2016.



Fonte: O autor, 2016.

A série *três por quarto* alude através das imagens o elo do corpo ao quarto, utilizando-se de elementos onde a presença e relação do mesmo estão latentes. A imagem é composta pelo corpo e o travesseiro, como alegoria que faz interseção entre o corpo e a cama. A escolha da escala pensa no afeto e nos lugares de proteção e reguardo que ficam as fotografias 3x4, guardadas em gavetas, carteiras e arquivos.

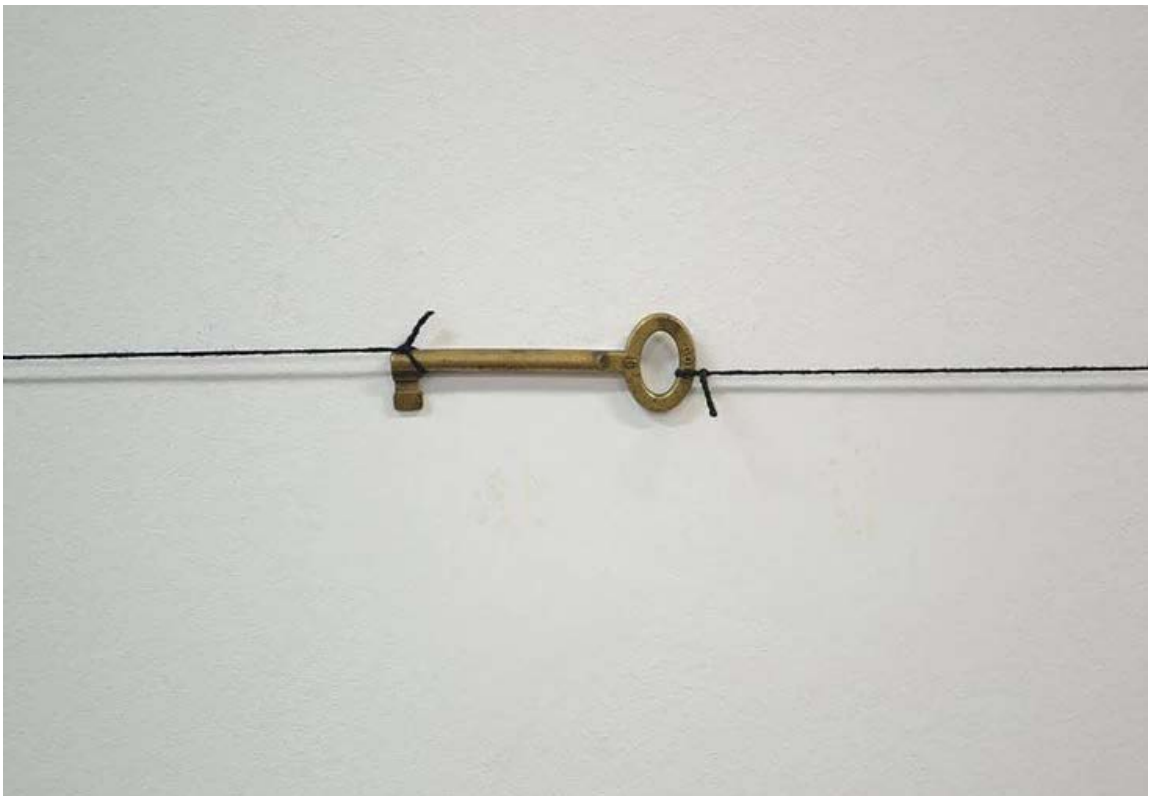
Os elementos presentes na composição da imagem ativam questões comportamentais e relacionais deste corpo no espaço. O jogo imagético vai desenhando as metáforas e as particularidades do indivíduo com o lugar à parte do gestual. Nesta obra o corpo presente aponta para um sentido onírico, recostado no travesseiro, que assume na poética um abrigo de sonhos. É o próprio gesto de sonhar em imagem.

O homem do devaneio banha-se na felicidade de sonhar no mundo (...) A correlação do sonhador ao seu mundo é uma correlação forte. É esse mundo vivido pelo devaneio que remete mais diretamente ao ser 1083 do homem solitário. O homem solitário possui diretamente os mundos por ele sonhados. Para duvidar dos mundos do devaneio, seria preciso não sonhar, seria preciso sair do devaneio. O homem do devaneio e o mundo do seu devaneio estão muito próximos, tocam-se, compenetram-se. Estão no mesmo plano do ser; se for necessário ligar o ser do homem ao ser do mundo, o cogito do devaneio há de enunciar-se assim: eu sonho o mundo; logo, o mundo existe tal como eu o sonho. (Ibidem, p. 152).

3.2 Na Superfície

“um espaço temporalizado, centrado pelo eu e animado e povoado pela expansão do sentimento”
(Starobinsky, 1991, p. 370)

Figura 29 - O que procuro quando encontro, 2015.



Fonte: O autor, 2015.

Na superfície são inúmeras as afetações. A cidade é uma importante dobra das elocuições, e das práticas que se desdobram em reflexões e proposições plásticas. *O que procuro quando encontro?* Foi a indagação que me fiz ao encontrar esta simbólica chave desta instalação no calçadão de Madureira.

As reverberações, sobretudo, eram procurar novos sentidos para este objeto que me atravessou. Fiquei inquieto com este encontro. Tomado por uma aura investigativa sobre este

dispositivo que está encarnado por uma memória indecifrável e que certamente possui digitais afetivas de indivíduos que desconheço.

Todas estas experiências são ricas à pesquisa e às leituras sobre os espaços. É uma intensa troca conduzida pelo instinto dos encontros, e cada vez mais busca reflexões para as texturas e proposições dos caminhos. É caminhar sempre atento aos hiatos e descobertas que as rotas e andanças e nos propõem.

Por todos os seres se desdobra o espaço único, espaço íntimo no mundo [...] Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor dizendo, é seguir a expansão de seu espaço íntimo. (BACHELARD, 1978, p. 328).

Figura 30 - Foto-projeto Quarto Flâneur, 2018.



Fonte: O autor, 2018.

A ideia de um *quarto flâneur*, compreende o quarto como espaço de eternos desdobramentos e possibilidades. Um espaço caminhante, observador, errante. O quarto como

sujeito, e não apenas como lugar físico, mas uma superfície movente, com brechas e aberturas para as relações com o outro, os territórios e suas contaminações.

Literatura e cidade, arte e espaço, realidade e ficção, história e imaginário, são eixos que compõem este mosaico que se define na poética. A partir destes fragmentos desta pesquisa, busca-se dar forma a algo que construa um sentido maior, árdua tarefa de todo artista-pesquisador, ou que apenas suscite uma indagação, sem resposta definitiva em vista. O que importa é o caminho, é o andar, o flânar. O ponto de partida e seus devires.

Imagem, vídeo e fotografia são os novos olhares que surge como possibilidades, mas antes destas, Baudelaire evidenciou um novo olhar que se destacara nos limites do mundo: o flâneur. O sujeito que, segundo Benjamin, “vê a cidade sem disfarces” (BENJAMIN, 2000, p. 56). É a própria arte de flânar percorrendo os sentidos da cidade. E esta se apresenta ao flâneur como lugar de possibilidades, experiências, leituras desmedidas, divagações etc.

Observador, flâneur, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heróicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. (BAUDELAIRE, 1997, p. 14).

A figura do flâneur é como um “alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado” (ROUANET, 1992, p. 50). O artista ao encarnar o observador, flâneur, filósofo, dentre outros pensadores e criadores de significações do espaço, precisa se colocar sensível a compreender as dinâmicas e as reminiscências das superfícies exploradas.

Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a 1081 cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugida. (BAUDELAIRE, 1997, p. 21).

Benjamin via o flâneur como um expectador apaixonado pelas cidades e as multidões que as compõem. Sua figura nos convida a desviar nosso olhar para um outro tempo, para o tempo poético, ato vital aos transeuntes. Da modernidade à contemporaneidade, onde for possível lançar um olhar atento sobre o mundo, sobre nós, sobre a vida. Sobre os lugares dos

afetos, dos devaneios e delírios. Sobre a cidade, suas ruas, seus passantes, todos como símbolo destes universos particulares conspícuo aos olhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sou, com efeito, um sonhador de palavras, um sonhador de palavras escritas. Acredito estar lendo. Uma palavra me interrompe. Abandono a página. As sílabas da palavra começam a se agitar. Acentos tônicos começam a inverter-se. A palavra abandona o seu sentido, como uma sobrecarga demasiado pesada que impede o sonhar (...) A palavra vive, sílaba por sílaba, sob o risco de devaneios internos (...) Como não devanear enquanto se escreve? É a pena que devaneia. É a página branca que dá o direito de devanear.

(BACHELARD, 2009, p. 17).

Quarto à deriva transborda a pesquisa que começa em *Meu quarto. Uma cidade invisível*.⁵⁴ Foi um espaço de criação intenso e de contato com a filosofia e a poética do espaço de Bachelard, a qual me serviu inicialmente como um diário poético, onde coletava teorias, referências e recursos para as ideias e possíveis leituras em devir.

A paixão pelo quarto e os espaços foi sendo maturado nas experiências com meu espaço íntimo, com a cidade, com o outro. As narrativas e desdobramentos elucidaram as representações plásticas, que por sua vez foram contaminadas pelas sugestões teóricas sobre o significado de casa, quarto e suas relações com o sujeito, espaço e os objetos que neles estão dispostos.

As reflexões advindas da teoria e sua reverberação na prática contornaram o processo artístico, e funcionaram como importantes dispositivos atravessados por um desenho desmedido da própria história arte. A pesquisa é abraçada pelos entrecruzamentos contemporâneos. Uma experiência limite entre a arte e o mundo.

O desenvolvimento desta pesquisa, a qual pretende suscitar reflexões sobre temas que abordem fruição, relação, subjetividades e problemáticas do espaço, utilizando-se de diferentes meios e modos para a representação do que entendemos como arte, encontra respaldo e legitimação no fazer artístico de um tempo presente e nas leituras de uma arte em seu campo ampliado.

O campo em análise é o quarto. Sua arquitetura estruturada pelo afeto, subjetividade e as memórias evocadas pelos objetos, móveis, texturas, ruídos e seus fantasmas. O quarto como abrigo e propagador de múltiplos deslocamentos, desvios, inclinações imaginárias que juntos tecem compreensões desalinhasadas, desde a abstrata até a mais realista.

⁵⁴ Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

A pesquisa é como um diário de escritos de um espaço que se coloca à deriva do pensamento, da plasticidade, de suas composições, das intimidades, fragilidades, de todo e qualquer modo de vivência experienciado no espaço do quarto. Encontra-se inundada por mares de possibilidades, desembocando em ilhas de mistérios e desvendamentos. Um quarto aberto ao mundo, flutuando em direção à deriva de si.

A escrita balbucia entre o relato, as referências, criações de obras que tangenciam essa grande trama que a escrita tenta contemplar nos capítulos, parágrafos, versos, imagens, mas falha, esquece, borra, rasura, apaga e se perde.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, M. *Ato artístico e ato psicoterápico como Experimentação: diálogos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty, a arte de Lygia Clark e a Gestalt-Terapia*. 2007.
- ARANTES, Priscila. Cartografias líquidas: a cidade como escrita ou a escrita da cidade. In: BAMBOZZI, Lucas; BASTOS, Marcus; MINELLI, Rodrigo (org.). *Mediações, tecnologia e espaço público: panorama crítico da arte em mídias móveis*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.
- BACHELARD, G. A poética do espaço. In: BACHELARD, G. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos : ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. Obras escolhidas, 3.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama Barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BRETT, G. *Hélio Oiticica*. Londres: Whitechapel Gallery, 1969.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CLARK apud FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- COSTI, Rochelle. *Sem título*. São Paulo: Metalivros, 2005.
- CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Dulcina, 2013.
- DALI, Salvador. *Sim ou paranoia: método paranóico crítico e outros textos*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- DIBIE, P. *O quarto de dormir: um estudo etnológico*. Trad. P. A. N. da Silva. Rio de Janeiro: O Globo, 1988.

DUARTE, Luisa. *Brígida Baltar – Casa de Abeja*. Bogotá: Galería del Instituto de Cultura Brasil Colombia, 2003.

Felippe, M. L. Casa: uma poética da terceira pele. *Psicologia & Sociedade*, v. 22, n. 2, p.299-308, 2010.

FOUCAULT, M. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 29. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da performance*. Rio de Janeiro. Ed. Perspectiva.1987.

GONZÁLEZ-TORRES, Félix; OBRIST, Hans Ulrich. Félix González-Torres. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas*, v. 5. Rio de Janeiro: Cobogó; Instituto Cultural Inhotim; Belo Horizonte, 2011.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Tradução: Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, Ltda. 2005.

Luiza Apaud ÁBALOS, Iñaki. *A Boa-Vida: visita guiada às casas da modernidade*, 2003.

MERLEAU-PONTY. *O visível e o invisível*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.1986.

PEREC, Georges. *Tentativa de esgotamento de um local parisiense*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: G. Gili, 2016

PESSOA, F. *Cancioneiro*. Obra poética, Rio de Janeiro, Aguilar, 1960.

ROUANET, Sérgio Paulo. *É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?*. *Revista USP. Dossiê Walter Benjamin*. São Paulo, v.1, n. 15, set/out./nov. 1992.

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

STAROBINSKY, Jean. *Jean Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo; seguido de sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERAS, Luciana. *Waléria Américo: travessia, corpo e ação. Tradição e Arte*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, Revista Continente ed. 194, 2017.

WALTHER, Ingo F. Taschen, ed. Vincent Van Gogh. 1990.

Links

BOLTANSKI, Christian. *Meu trabalho é um fracasso, diz artista plástico francês Christian Boltanski*. PARIS: 2014. Folha de São Paulo, 25 Mar 2014. Entrevista concedida em colaboração por Lucas Neves. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1430253-meu-trabalho-e-um-fracasso-diz-artista-plastico-frances-christian-boltanski.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2018.

DORIS Salcedo. Shiboloth. Site Oficial Tate Modern. The Unilever Series. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm>. Acesso em: 20 jan. 2018.

BARSON, Tanya (Ed.). *Donald Rodney: In the House of My Father 1996–7*. 2002. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/rodney-in-the-house-of-my-father-p78529>. Acesso em: 15 jul. 2018.

ANEXOS *Outras camadas***ANEXO A - In The House of My Father¹**

In the House of My Father, Donald Rodney, 1996–7.

Na Casa do Meu Pai é uma imagem fotográfica com foco na mão de Donald Rodney, na qual fica uma minúscula escultura de uma casa. A escultura existe como uma obra independente “Minha mãe. Meu pai. Minha irmã. Meu Irmão”, 1996-7. Foi construída a partir de pedaços da pele de Rodney removidos durante uma das muitas operações que ele sofreu para combater a anemia falciforme, uma doença hereditária que afeta pessoas de ascendência africana, caribenha, oriental do Mediterrâneo, do Oriente Médio e da Ásia. Ambos os trabalhos abordam o senso familiar e identidade de Rodney, na perspectiva de um artista nascido na Grã-Bretanha cujos pais emigraram da Jamaica, bem como temas relacionados à mortalidade e à sua própria doença. A anemia falciforme é uma doença debilitante que causa altas taxas de mortalidade em crianças e baixa expectativa de vida em adultos.

A obra compôs a exposição *9 Noites em Eldorado*, 1997 na South London Gallery, que Rodney dedicou a seu pai que havia morrido em 1995. Na época da morte de seu pai, Rodney também estava no hospital e não pôde ser a “cabeceira” do pai. Ele falou sobre a angústia pessoal que isso lhe causou. Nove noites - significam a vigília tradicional nas Índias Ocidentais, que acontece quando alguém morre.

Na Casa do Meu Pai foi feita durante uma das internações de Rodney. A imagem foi tirada pelo fotógrafo Andra Nelki enquanto Rodney estava no Kings College Hospital, em Londres. Na época, Rodney estava fazendo o trabalho, e se preparando para a exposição da South London Gallery de sua cama-maca, transformando seu quarto compartilhado no hospital em um estúdio improvisado.

O trabalho de Rodney aborda ideias de identidade, família, lar e tangenciam suas vivências e naturalidade - particularmente em relação a sua identidade atravessada pela diáspora britânica e afro-caribenha. Rodney desenvolveu um vocabulário altamente pessoal, por exemplo, incorporando raios x descartados como matéria-prima, embora pretendendo que essas referências à medicina e ao corpo se referissem metaforicamente a doenças sociais, incluindo racismo, brutalidade policial ou apartheid, tanto quanto a suas circunstâncias pessoais. Dessa maneira, sua abordagem autobiográfica permitiu-lhe explorar questões mais amplas de identidade.

ANEXO B- Projects 34 - Untitled: Hans Ulrich Obrist e Félix Gonzales-Torresⁱⁱ**HUO:**

A articulação entre assuntos privados e públicos é realmente o fio que atravessa toda a sua obra. Estou pensando também, por exemplo, no seu projeto para o MoMA (Projects 34: Felix Gonzalez-Torres [Projetos 34: Felix Gonzalez-Torres], 1992), que consistia primeiramente em outdoors com uma foto de uma cama desfeita que foram exibidos em 24 pontos espalhados pela cidade de Nova York (Untitled [Sem título], 1991), mas também na instalação de uma cama desfeita, dentro do museu.

FGT:

Bem, os painéis para o MoMA surgiram de um impulso pessoal muito específico. Eu precisava ver a minha cama; precisava, em primeiro lugar, de distanciamento. Deixe-me explicar as coisas para



você: eu precisava de distanciamento da minha cama, e essa cama se tornou um lugar que não era apenas aquele em que eu dormia, mas também o lugar da dor, à noite. Esse era o impulso pessoal. E então temos também as questões formais e outras que simplesmente influenciam a maneira como trabalhamos, certo? O MoMA me pediu que eu fizesse essa exposição, e sou uma pessoa que tenta ser honesta com... Com a forma como me sinto; pelo menos eu tento. Então, quando fui ao MoMA, quando fui até lá para ver a sala – é uma sala tão linda –, eu disse: “Por que estragar tudo com arte? Este lugar não precisa de arte nenhuma, é um espaço muito bonito, vamos fazer alguma coisa do lado de fora.” E, além do mais, eles já têm tanta arte ali dentro! Então falei: “Por que não fazemos alguma coisa que abarque todas as possibilidades e que não se atenha simplesmente a esse conceito antigo de projeto no qual apenas mostramos nossas mercadorias, como num *showroom*?” A ideia inicial, portanto, era não expor nada no museu, não ter nenhum painel ali dentro, apenas os livretos que diziam às pessoas onde encontrar as peças nas ruas. Mas, é claro, houve alguns problemas em relação a isso no museu; é quase como se eles precisassem ver o valor monetário, sabe? Sendo assim, instalei uma peça ali dentro, e fico feliz agora de ter feito isso, e expus 24 outdoors com a mesma imagem em 24 pontos da cidade.

HUO:

O que havia de especial nessa cama desfeita que se podia ver dentro do museu?

FGT:

Era uma cama desfeita na qual haviam dormido duas pessoas, cuja marca ficara impressa nos lençóis, nos travesseiros. Nesse ponto, temos de questionar se existe alguma coisa, se realmente existe qualquer divisão entre público e privado. Acontecimentos recen-

tes nos Estados Unidos – e posso falar apenas dos Estados Unidos, porque é onde vivo, é onde estou – provaram que não existe esse negócio de espaço público e privado, principalmente no caso de certos segmentos da população que amam pessoas do mesmo gênero, do mesmo sexo. Estou me referindo, você sabe, ao ano de 1986, ao caso *Bowers versus Hardwick*, quando a Suprema Corte decidiu que gays e lésbicas não têm direito à privacidade. Votaram pelo direito do Estado de invadir os quartos dessas pessoas e legislar e punir a maneira como expressam seu amor. Você já ouviu dizer que alguns são mais iguais do que outros, mas essa é uma outra questão. Nesse momento da história, acho que o que estamos realmente discutindo é a propriedade privada – talvez nem mesmo isso – e não o espaço privado, porque nossas fantasias, histórias e desejos mais íntimos estão atravessados por setores legislados e controlados pela lei. E mais uma vez, sempre que falamos em espaços públicos, fico me perguntando em que medida são realmente públicos, se Philip Morris e Marlboro podem, na verdade, pagar por eles. Quando comecei a produzir essas pilhas de papéis, em 1981, foi porque naquela época, em Nova York – e isso pode parecer engraçado –, todo mundo estava brigando pelo espaço nas paredes. Quero dizer, as paredes já estavam inteiramente tomadas. Quando você participava de uma exposição coletiva, precisava sair no braço para conseguir 5 centímetros de parede, não é? Então eu disse: “Fodam-se as paredes. Vou simplesmente fazer alguma coisa no chão.” Ninguém estava produzindo esculturas. Agora todo mundo faz coisas do tipo “pegue e leve”. Mas isso é apenas uma das questões; outra coisa é que sempre tive muito interesse pelos textos de Walter Benjamin, principalmente naquela época, em que eu acabava de sair do Whitney Museum Independent Study Program [Programa de Estudos Independentes do Whitney Museum]. Foi onde li Benjamin pela primeira vez. Assim, em algum momento entre 1981 e 1983, eu estava muito influenciado pelos

textos dele e pela sua relevância em nosso tempo e nossa cultura, então quis produzir uma obra que levasse em consideração algumas daquelas ideias. O importante naquele caso é que a obra, na verdade, não existe; as obras são destruídas porque não há jamais *um* original.

HUO:

Uma outra maneira de dizer isso é afirmar que ela é ilimitada.

FGT:

É um tema ilimitado, você sabe.

HUO:

A ideia de que o verdadeiro problema não é o início ou o fim de uma coisa, tendo mais a ver com as suas qualidades existenciais “intermediárias”, é reforçada por essa questão da ilimitabilidade, eu acho. É perturbador porque a obra em si, nos seus modos de produção e “des-produção”, é inteiramente instável.

FGT:

A obra é sempre extremamente instável. Mas isso é uma coisa da qual eu gosto muito. Gosto desse perigo, dessa instabilidade, dessa “intermediaridade”. Se você quiser trazer a questão para um nível pessoal, acho que nesse caso a obra está bem próxima daquela situação da vida real com a qual sou confrontado diariamente sendo um homem gay: um modo de ser em que sou sempre forçado pela cultura e pela linguagem a viver uma vida de “intermédios”. Assim, a obra era uma tentativa – principalmente naquela época, 1987-89, quando ainda estávamos no ápice do *boom* dos anos 1980, talvez você queira chamar isso de “mercado de arte” – de lidar com o fato de que uma pilha sobre o chão não era um original, jamais poderíamos ter um original; de que era possível expor uma peça

em três lugares diferentes ao mesmo tempo, e ela ainda continuaria sendo a mesma peça. E era quase que uma ameaça – não só uma ameaça, mas uma reinterpretação daquele mercado de arte e do marketing de uma peça original, que, na verdade, nunca o é, como eu disse antes. Ao mesmo tempo, a obra é quase que uma metáfora, porque não é possível destruir algo que não existe. O mesmo se aplica ao outdoor; ele simplesmente desapareceu, mas ressurgirá em um novo invólucro, em um contexto cultural e histórico diferente.

HUO:

Voltando ao início desta entrevista, ao projeto para o MoMA com os outdoors espalhados pela cidade e a cama desfeita no interior do museu. É por isso que é importante operar uma constante transgressão da fronteira entre o “interno” e o “externo”, o “público” e o “privado”.

FGT:

Exatamente. E há também o conteúdo dessa obra. Quero dizer, não se trata apenas de uma cama vazia. Trata-se da maneira como certas pessoas interpretam isso nas ruas. Essa obra era sobre o vazio, da falta de abrigo, sabe, do amor homem e mulher, homem e homem, mulher e mulher, o que for; era o anúncio de um filme prestes a estrear; a propaganda de uma liquidação na Bloomingdale's. Poderia ser sobre qualquer coisa. E é exatamente assim que pretendo que funcione, porque outras interpretações sempre poderiam estar certas. Mas a interpretação que eu quis dar a esse trabalho é muito sutil. Não se trata de confrontação, trata-se de ser aceito. E, então, uma vez que você aceita essas coisas na sua vida, nesse momento eu te digo: “Mas quero apenas que você saiba que isso é sobre isso”, e aí já é tarde demais, já está dentro da sala.

ⁱ Tradução livre de fragmentos de **BARSON, Tanya** (Ed.). **Donald Rodney: In the House of My Father** 1996–7. 2002. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rodney-in-the-house-of-my-father-p78529>>. Acesso em: 15 de julho de 2018.

ⁱⁱ **Imagens de Projects 34 – Untitled: projeto e obras de Luis Gonzales-Torres e Fragmentos da entrevista em GONZÁLEZ-TORRES, Félix e OBRIST, Hans Ulrich.** Félix González-Torres. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas: volume 5.** Rio de Janeiro: Cobogó e Instituto Cultural Inhotim; Belo Horizonte, 2011.