



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Fernanda Ferreira Rabelo

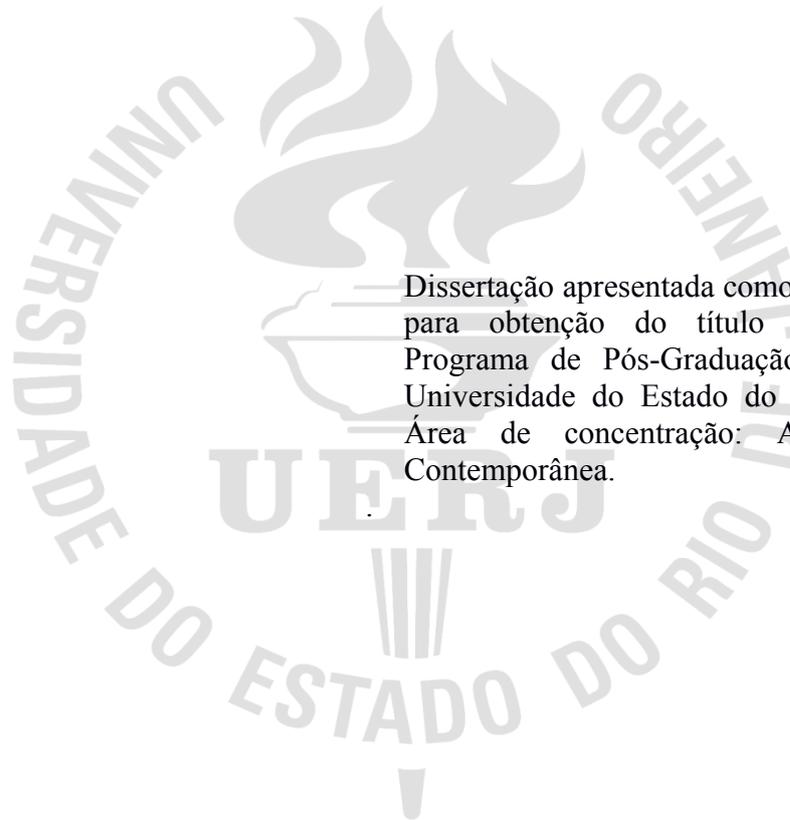
**Caverna**

Rio de Janeiro

2015

Fernanda Ferreira Rabelo

**Caverna**



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: Profa. Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R114 Rabelo, Fernanda Ferreira  
Caverna / Fernanda Ferreira Rabelo. – 2015.  
81 f.: il.

Orientadora: Cristina Adam Salgado Guimarães  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro  
Instituto de Artes.

1. Arte – Filosofia – Teses. 2. Espaço (Arte) – Teses. 3. Arte (Percepção) – Teses. 4. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 5. Espaço pessoal – Teses. I. Salgado, Cristina, 1957-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

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

---

Assinatura

---

Data

Fernanda Ferreira Rabelo

## **Caverna**

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 25 de junho de 2015.

Banca Examinadora:

---

Prof.a Dra. Cristina Adam Salgado Guimarães (Orientadora)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Marcelo Campos  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Viviane Matesco  
Departamento de Arte e Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Contemporâneos das Artes - Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2015

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Cristina Salgado por esses seis anos de orientação dedicada e pelo incentivo e confiança desde o início. Sem dúvida, esse acompanhamento sensível, ora bem de perto, ora com distância necessária, é responsável pelo meu desenvolvimento e fortalecimento como artista.

Agradeço aos professores Marcelo Campos, Leila Danziger, Malu Fatorelli, Luiz Cláudio da Costa, Rodrigo Guéron e Fernando Resende pelas indicações de leitura e discussões que ampliaram e enriqueceram a minha pesquisa de maneira essencial.

Agradeço à Isabel Joffily pela amizade e troca de ideias durante esses dois anos de criação e pesquisa intensas. Essa parceria foi fonte de gás e alegria necessários para o cumprimento desta etapa.

Agradeço à Verônica Otero pelo envolvimento generoso com todo o processo criativo de Caverna e Escritura, para além da finalização caprichosa das imagens utilizadas em ambos os trabalhos.

Agradeço ao Thiago Mendes pela leitura atenciosa e revisão desta dissertação.

Agradeço à Joanna da Hora por sempre acolher as ideias mais incipientes e apoiar o desenvolvimento de cada uma delas.

Agradeço ao Fábio Savino pelos ouvidos pacientes e pelos dias de empréstimo de sua casa para que pudesse escrever com toda a calma necessária e à Mônica Mourão pela companhia nos dias de biblioteca.

Agradeço ao Keiji Kunigami por todo o apoio no dia da defesa e nos dias de exposição ao público de Escritura.

Agradeço ao Carlos Lima e à Juliana Lugão a atenção sempre dada a este trabalho quando solicitada.

Agradeço ao coletivo Haja Amor e aos professores colegas do CAP – UFRJ pela empolgação.

Agradeço à minha mãe Márcia, ao meu irmão Marcius e aos meus primos Arthurzinho, Xandre e Vera e aos meus tios Arthur e Luíz pelo carinho; à minha tia Lucinda pelo cuidado e cumplicidade tal que basta um olhar para ser compreendida.

Agradeço especialmente à minha avó Thereza pelo seu amor, respeito e generosidade incondicionais, a quem dedico este trabalho.

Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham; como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal consegue abarcar?

*Jorge Luis Borges – O Aleph*

## RESUMO

RABELO, Fernanda Ferreira. **Caverna**. 2015. 81 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

Este trabalho apresenta os processos de pesquisa teórica e produção visual de forma entrelaçada, a partir da experiência em uma residência artística vivida na casa da minha bisavó onde resido. A dissertação divide-se em três capítulos: o primeiro consiste em uma construção metodológica a partir da diluição das fronteiras entre os campos da antropologia e da arte; o segundo é dedicado a tratar de algumas questões que motivaram a produção da instalação *Caverna* (2014) e outras suscitadas durante esse processo; e, por fim, o terceiro capítulo trata de uma mudança no modo de perceber a própria residência, estimulada pelas ideias de devir e ritornelo criadas por Deleuze e Guatarri, além de apresentar o processo de criação da instalação *Escritura* (2015).

Palavras-chave: Arte e linguagem. Residência artística. Casa e processo.

## ABSTRACT

RABELO, Fernanda Ferreira. *Cave*. 2015. 81f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2015.

This thesis presents processes of both theoretical research and visual production processes. The experience in an artistic residence that took place in the house of my great-grandmother, where I now live, is the center of its development. The text is structured in three chapters: Chapter 1 presents the methodological construction and necessary blurring of borders between the fields of anthropology and art; Chapter 2 is dedicated to address the issues that inspired the installation *Caverna* [Cave] (2014) as well as the questions raised during its creative process; Finally, Chapter 3 deals with a significant change of perception of the concept house/ home, stimulated by the ideas of becoming [*devenir*] and refrain [*ritornello*] as proposed by Deleuze and Guattari. The third chapter also presents the creative process of a second installation, *Escritura* [Writing].

Keywords: Art and language. Residence house. Creative process.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	<i>Ofreço</i> , 2011. Fernanda Rabelo .....	14
Figura 2 –	<i>Ofreço</i> , 2011. Fernanda Rabelo .....	15
Figura 3 –	<i>Ofreço</i> , 2011. Fernanda Rabelo .....	16
Figuras 4 e 5 –	<i>Caverna</i> , 2014. Fernanda Rabelo .....	33
Figuras 6 e 7 –	<i>Caverna</i> , 2014. Fernanda Rabelo .....	34
Figuras 8 e 9 –	<i>Caverna</i> , 2014. Fernanda Rabelo .....	35
Figura 10 –	<i>Caverna</i> , 2014. Fernanda Rabelo .....	36
Figuras 11 e 12 –	<i>Atrabiliários</i> , 1996. Doris Salcedo .....	50
Figura 13 –	<i>Mistério e melancolia de uma rua</i> , 1914. Giorgio de Chirico .....	51
Figura 14 –	<i>A velhice de Guilherme Tell</i> , 1931. Salvador Dalí .....	51
Figura 15 –	<i>A bela sociedade</i> , 1966. René Magritte .....	51
Figura 16 –	<i>Cubo de poeira</i> , 2008. Aline Dias .....	52
Figura 17 –	<i>Tomate</i> , 2013. Mariana Guimarães .....	52
Figura 18 –	<i>Tomate</i> , 2013. Mariana Guimarães .....	52
Figura 19 –	<i>Pintura no poço de Lascaux</i> , França. ....	53
Figura 20 –	<i>Quarto vermelho (Pais)</i> , 1994. Louise Bourgeois .....	54
Figura 21 –	<i>(É melhor você crescer)</i> , 1993. Louise Bourgeois .....	54
Figura 22 –	<i>Maman</i> , 1994. Louise Bourgeois .....	55
Figura 23 –	<i>Destruição do pai</i> , 1974. Louise Bourgeois .....	55
Figuras 24 e 25 –	<i>Casa-mulher</i> , 1945-47. Louise Bourgeois .....	56
Figuras 26 e 27 –	<i>A casa viúva</i> , 1992-95. Doris Salcedo. ....	57
Figura 28 –	<i>Atlas Mnemosyne</i> , 1924-29. Aby Warburg .....	71
Figura 29 –	<i>Escritura</i> , 2015. Fernanda Rabelo .....	72
Figura 30 –	<i>Escritura</i> , 2015. Fernanda Rabelo .....	73
Figura 31 –	<i>Escritura</i> , 2015. Fernanda Rabelo .....	74
Figura 32 –	<i>Escritura</i> , 2015. Fernanda Rabelo .....	75
Figura 33 –	<i>Pedras do tropeço</i> , 2011. Gunter Demnig .....	76
Figura 34 –	<i>Memorial aos judeus mortos na Europa</i> , 2004. Peter Eisenman ..	76

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS</b> .....	14
1.1	<b>Estranhamento</b> .....	17
1.2	<b>Cartografia</b> .....	20
1.3	<b>É preciso imaginar</b> .....	24
2	<b>CAVERNA OU VISÕES DO INTERIOR</b> .....	33
2.1	<b>A casa como imagem-tempo</b> .....	37
2.2	<b>Caverna</b> .....	38
3	<b>LEMBRANÇAS E ESCRITURA</b> .....	54
3.1	<b>Lembranças</b> .....	58
3.2	<b>Devir-casa</b> .....	60
3.3	<b>A criação de ritornelos</b> .....	62
3.4	<b>Escritura</b> .....	65
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	77
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	79

## *Prólogo*

Desde 2009, venho desenvolvendo uma poética fortemente ligada aos universos doméstico e familiar. Esse mesmo ano coincide com a minha mudança domiciliar: aos 25 anos, me mudava, para morar com minha avó, na casa que desde 1940 pertencera a minha bisavó.

Reconheço essa informação como pertencente a uma esfera bastante pessoal, mas defendo ser um dado importante, pois considero o período em que vivo nessa residência como o de uma residência artística que dá contornos à poética sobre a qual venho refletindo em minha pesquisa de mestrado. Durante esse tempo em que vivi e sigo vivendo nessa casa, pude, primeiramente, imergir nas histórias e costumes da minha própria família e, ao mesmo tempo, fazer o movimento contrário, de distanciamento, lançando um olhar crítico sobre esse lugar. A partir desse jogo de imersão e estranhamento do familiar - que se tornou um princípio de criação e, portanto, vem orientando minha formação enquanto artista - , como em uma etnografia, minha pesquisa e criação visuais buscam reflexões sobre o lugar e o tempo aos quais, no caso, minha família pertence, sem que sejam omitidas as minhas próprias negociações e tentativas de atualização dessa ideia de família.

Nesse processo de atribuição de um valor artístico à casa da minha bisavó, percebi que o tempo se impôs como elemento fundamental. A memória, o contato com o tempo através de objetos e fotografias familiares acumulados e dispostos por toda a casa, além de sua antiga arquitetura, me instigaram a desenvolver trabalhos anteriores. Sigo encarando-os enquanto elementos potentes, detonadores das investigações às quais dou continuação. Desta vez, porém, destaco a casa por inteiro. Assim, as emanações invisíveis que acompanham esse lugar são, para mim, também grande fonte de significação como arte. Para dar conta dessa relação com o tempo e sobre como a arte pode fazer com que entremos em contato com suas diversas dimensões, aproximei-me do pensamento de Henri Bergson. Em *Matéria e memória*<sup>1</sup>, o autor coloca à filosofia o tempo como uma questão indissociável do pensamento. Enquanto na filosofia clássica, Platão e Aristóteles tentavam distinguir uma essência imutável no mundo para se chegar à certeza do que se é, Bergson propõe a inversão disso, e afirma que o ser é a

---

1 BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

duração, o que muda e o que se diferencia. Portanto, não é possível ser alguma coisa *a priori*, sem levar em conta as suas modificações em sua duração no tempo.

Dentro da casa, o conservadorismo de minhas avó e tia avó, suas mantenedoras, convive com um apreço pela sensação de suspensão do tempo que esse espaço provoca nas gerações mais jovens que costumam frequentá-la. Este encontro confere ao lugar um caráter de reduto da *experiência*. Aqui, aproximo-me da ideia de *experiência* de Walter Benjamin: uma maneira de compartilhamento cotidiano de saberes em extinção, pois não está alinhado ao ritmo e às direções que o mundo capitalista moderno preconiza.<sup>2</sup> Observo, assim, que as poucas mudanças dentro dessa casa ocorrem em função da conservação daquilo que já existe: uma garrafa de cerâmica que ganha um laço de fita para esconder a sua rachadura; um anjo que ficou com a cabeça fora do lugar porque a teve quebrada e colada; adesivos de papelaria que foram colados cada um em um azulejo da cozinha para disfarçar as manchas adquiridas com o tempo; um relógio cuco antes guardado e que passou a ser pendurado na parede mesmo sem funcionar ou ainda gambiarras que mantêm o funcionamento de canos aparentes – sendo possível ver um tempo persistente nas coisas que quase nunca são jogadas fora e substituídas. Considero, assim, a duração dessa casa no tempo como uma tentativa de resistir a ele.

Ainda que exista uma tentativa de resistência, sabemos que é impossível não sucumbir ao tempo. Isso é bastante visível nos objetos e na própria casa. A poeira entesada nas flores de plástico, objetos lascados e remendados e o aspecto de decomposição das coisas em geral sugerem o breve fim desse lugar. É possível vê-lo fenecer assim como nas imagens das vânicas do século XVII, nas quais a efemeridade do tempo é apresentada através de naturezas-mortas e signos específicos, como o crânio humano, bolhas de sabão e flores e frutas em decomposição.

Nesse sentido, a casa da minha bisavó ainda que se conserve, apresenta um instante de quase morte porque está se decompondo. Portanto, transformá-la em objeto de arte, de acordo com a perspectiva de Bergson acerca do tempo, é criar uma outra possibilidade para a sua existência, garantindo, dessa forma, a sua sobrevivência.

Em tempos atuais de desenvolvimento de tecnologias que procuram uma suposta sensação de aceleração do tempo, pretendo estender ainda mais esse momento de quase fim da casa, de tal modo que seja possível perder-se dentro do seu infinito...

---

2 BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1).

## INTRODUÇÃO

Essa experiência artística se deu na casa da minha bisavó, lugar que considero campo e objeto de estudos assim como deflagrador de toda a minha pesquisa e das criações visuais tratadas nesta dissertação. Por se tratar de uma imersão investida de intenções criativas em um local determinado, considero a minha própria residência nessa casa como uma residência artística<sup>3</sup>.

A transformação da minha vivência cotidiana em experiência artística pressupõe uma operação que solicita distanciamento e crítica do meu olhar em relação a minha própria vida no interior dessa casa. Portanto, estranhar e, ao mesmo tempo, aproximar-se do que é familiar, em um movimento constante de reflexão, tornou-se um procedimento chave para a constituição não só dos meus trabalhos e pesquisas, como, também, do meu papel como artista.

Vale ressaltar que, anteriormente, os estranhamentos em relação a essa casa eram mais espontâneos. Com o desenvolvimento da minha poética, passei a identificá-los e a adotá-los como parte da minha metodologia de trabalho. Nesse sentido, essa dinâmica também adquiriu o *status* de uma motivação artística, o que quer dizer que a investigação sobre as suas possíveis origens tornou-se fundamental para a construção dos trabalhos visuais e discussões filosóficas, presentes nesta dissertação, que se influenciam mutuamente.

O primeiro capítulo, a seguir, é, assim, dedicado à criação e à compreensão dessa metodologia de trabalho. Para isso, foi necessário revisar o pensamento romântico alemão de Friedech Schiller através do qual é possível compreender que o homem é inventor de si mesmo e das relações que o cercam e não uma criação divina já com um destino pré-concebido como se acreditava anteriormente e, principalmente, como as proposições desse autor mostram, aspectos básicos, comuns e fundadores dos campos da arte e da antropologia.

Hal Foster, um dos autores de produção recente referidos também nesse capítulo, entende que ambos esses campos se cruzam de maneira determinante na contemporaneidade.

---

3 A experiência do artista que se desloca a fim de desenvolver sua produção em um novo contexto, levando em conta as especificidades do lugar, das pessoas e das experiências estéticas que somente um deslocamento geográfico pode oferecer.

Acredito, dessa forma, que a residência artística criada por mim na casa da minha bisavó seja um exemplo de que é preciso extrapolar as questões formais da arte e as fronteiras que a separam da antropologia.

Nesse exercício de superação e desestabilização de categorias, a própria relação entre sujeito e objeto de pesquisa também foi colocada em questão. Aqui, trago para a reflexão o método cartográfico tratado em *Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador*<sup>4</sup>. Tal método considera que o campo e objeto de estudos vão se constituindo na medida que explorados. Assim, ao contrário do que a tradição científica acredita, não é possível a separação radical entre sujeito e objeto, pois ambos constituem-se, como num ciclo vicioso.

Consequentemente, a partir dessa perspectiva da implicação do sujeito na produção do seu objeto, as ideias de neutralidade e verdade tornam-se muito frágeis. Para apresentar essa fragilidade, também trouxe, para esse primeiro capítulo a discussão, construída por Didi-Huberman em *Imagens apesar de tudo*<sup>5</sup>, sobre a relação entre a produção de conhecimento e as imagens, considerando impossível a representação real e total dos acontecimentos, já que as imagens são apenas fragmentos desse real.

Os dois capítulos seguintes, por sua vez, tratam dos processos de criação artística e pesquisa teórica: um como extensão do outro. Em *Caverna ou visões do interior*, o segundo capítulo, apresento algumas questões que motivaram a produção da instalação *Caverna* (2014) e outras suscitadas durante esse processo. Vale ressaltar que esse capítulo reflete um momento de completa imersão dentro da casa da minha bisavó, de investigação sobre o que houvesse de mais profundo e escondido nesse lugar. Assim, algumas ideias centrais do livro *O que vemos e o que nos olha*<sup>6</sup>, de Didi-Huberman, tornaram-se verdadeiras ferramentas para compreender os registros nos quais estava se criando a minha relação com essa casa.

Por fim, o terceiro capítulo, *Lembranças e Escritura*, é sobretudo marcado por uma mudança no modo de encarar a casa. Se anteriormente fui tomada por um desejo de aprofundamento em suas singularidades, agora, passo a prestar atenção no que escapa de seus

---

4 PASSOS, Eduardo; EIRADO, André do. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana da (Org.). **Pistas do método cartográfico: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009, p. 109-130.

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

limites físicos, suas relações de vizinhança e influências, ritmos e devires, de acordo com Deleuze e Guatarri. Além disso, descrevo em tempo real o processo de criação da instalação *Escritura* (2015) que será finalmente consumada no mesmo momento e como parte integrante da apresentação da defesa desta dissertação.

## 1 DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS

Figura 1 - *Ofreço*



Fonte A autora, 2011

Figura 2 - *Ofreço*.



Fonte A autora, 2011

Figura 3 - *Ofreço*



Fonte A autora, 2011.

## 1.1 Estranhamento

Uma das principais questões que impulsionam esta pesquisa e produção artísticas é a que diz respeito à exposição de objetos e rituais privados e domésticos no circuito das artes. Para investigar as relações que cercam esse evento, percebi a necessidade de ampliar o olhar sobre ele, para além das questões formais da arte. Nesse sentido, algumas ideias e práticas, originadas da diluição das fronteiras que separam os campos da arte e da antropologia, tornaram-se essenciais para a constituição dessa investigação e da minha própria poética.

De maneira intuitiva, para a realização dos meus primeiros trabalhos visuais, como a instalação *Ofreço* (2011) (fig.1-3) – que trazia fotografias de álbuns de família e mobiliário próprios, açúcar e bolos confeitados, fazendo referência a um universo doméstico e particular – praticava um jogo de estranhamentos sobre o que me fosse bastante familiar. Investindo-o de ambições estéticas, esse simples jogo tornou-se um método bastante caro à minha compreensão sobre a arte e meu papel como artista.

O reconhecimento e o amadurecimento desse método está em consonância com os estudos sobre o pensamento romântico alemão do século XVIII. Para um melhor entendimento acerca desse estranhamento como método, acredito que seja necessário um breve aprofundamento sobre as ideias de Friederich Schiller.

O pensamento romântico alemão, influenciado pelo iluminismo e pela ideia de antropocentrismo, considera a arte como o único caminho para se atingir o *estado estético* – a mais sofisticada potencialidade humana. Esse estado é alcançado através da libertação das amarras lógicas de raciocínio e do que o instinto tenta nos impor. Para Friederich Schiller, o estado estético não obedece a um fim prático, tampouco é comprometido com a verdade. O pensamento crítico e a desobrigação do pensamento moral, dando lugar à imaginação, são os principais estimuladores que conformam o impulso estético humano, segundo esse pensador. Portanto, é inerente ao homem estranhar o próprio mundo que lhe cerca, como um exercício crítico, para se deixar levar por suas capacidades de reflexão e invenção. A arte, por sua vez, constitui-se como resultado e motivação desse estranhamento e do impulso estético.

O estado estético, assim, é um estado elevado da mente do homem correspondente à sua liberdade plena, pois exacerba suas capacidades de imaginação e invenção. Essa

liberdade, para Schiller, está presente em sua própria origem. Isto é, essa humanidade ou disposição estética é uma característica presente na natureza e, por isso, nada tem a ver com um dom sagrado concedido por Deus. Nesse sentido, o pensamento de Schiller pretende dar fim à ideia de causa e efeito relacionada a uma fé divina e reforçar que o homem é inventor de si mesmo, como expõe no trecho:

Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe possível pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser.<sup>7</sup>

A partir dessa reflexão sobre o homem ideal ou estético, Schiller identifica, como suas características, o impulso para o jogo e o apreço pela aparência. Ou seja, uma vez que o homem consegue se descolar do mundo e se perceber como inventor de sua própria vida, ele está livre para identificar que todas as relações ao seu redor foram também criadas (e não pré-estabelecidas divinamente como anteriormente eram consideradas) e conformam um jogo. Jogo esse que, por ser uma invenção do homem, não está comprometido com a verdade, mas sim com a aparência.

Dessa maneira, Schiller também é considerado um precursor do pensamento antropológico, já que na ideia de jogo estão implicados o distanciamento que o indivíduo deve tomar das coisas ao seu redor para percebê-las criticamente e/ou o pensamento relativizador. Como faz questão de afirmar a liberdade do homem e sua responsabilidade sobre o mundo que cria, o surgimento da ideia de cultura também pode ser melhor compreendida e relativizada assim como a de humanidade.

\* \* \*

---

7 SCHILLER, Friederich. Carta XXI - XXVI. In: SCHILLER, Friederich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 106.

Tendo em vista as ideias de Schiller apresentadas, fica clara a sua proposição de um jogo de deslocamentos para podermos compreender ou inventar o mundo, base tanto para as artes como para a antropologia se consolidarem como campos de estudo teórico e prático. Campos esses que voltam a ter as suas fronteiras diluídas na contemporaneidade.

Em *O artista como etnógrafo*<sup>8</sup>, artigo que procura reconhecer e evidenciar a interpenetração desses campos, Hal Foster aponta que os métodos antropológicos constituem um dos direcionamentos que a arte contemporânea vem tomando, pois a antropologia é uma ciência de alteridade e interdisciplinaridade, conceitos caros à arte contemporânea.

Para a produção do meu trabalho artístico, neste mestrado, tornou-se inevitável compreender o meu papel como artista projetado no papel de uma antropóloga. Meu projeto consiste em produzir registros sobre a minha experiência dentro da casa da minha bisavó, que considero como um período em uma *residência artística*. Para isso, tenho coletado objetos e fotografias e feito anotações e desenhos, constituindo um trabalho de campo.

Esses registros não apresentarão uma narrativa escrita que descreva a aparência dessa casa e suas histórias. Mais do que tentar contar sobre essa casa, quero promover o contato com ela, sua atmosfera e tempo, que julgo serem bastante peculiares. Meu interesse está mais voltado para a dimensão do que é invisível (o clima e a sensação de suspensão temporal) nesse lugar, por isso opto por fornecer ao espectador elementos visuais a partir dos quais possa imaginar essa casa. Portanto, acredito ser mais importante uma aproximação em relação ao tema do que a sua suposta revelação de maneira direta.

A escolha por esse procedimento de construção em questão tem a ver com o próprio olhar lançado em direção a essa casa, considerando os mobiliários, fotos, objetos, paredes e os hábitos de quem vive nela como uma espécie de escrita que pode contar sobre outros temas mais amplos, como o tempo, a morte e a arte. No artigo aqui tratado, Foster reconhece essa postura de encarar a cultura como texto como mais um ponto em que a antropologia e a arte podem se projetar uma na outra, como aponta: “Obviamente, a nova antropologia entende a cultura de forma diferente, enquanto texto, o que significa dizer que essa projeção sobre outras culturas é tão textual quanto estética”.<sup>9</sup>

De maneira alinhada a Foster, considero o meu trabalho como uma segunda camada

---

8 FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 12.

9 FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. In: **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 12, p.142.

textual sobre a camada textual que a casa já apresenta, compreendendo que somos e lidamos com essas camadas todo o tempo inevitavelmente e que é preciso estar consciente sobre isso para se ter maior poder de articulação sobre um trabalho artístico.

O que compreendo como camada textual, a partir das ideias de Foster, encontra certa correspondência no pensamento de James Clifford em *Sobre a alegoria etnográfica*<sup>10</sup>. Nesse texto, o autor debruça-se sobre a produção etnográfica, aproximando-a da produção artística na medida em que a considera uma alegoria, inescapavelmente, pois consiste em uma representação de si mesma. Isso quer dizer que mesmo quando se trata de uma outra cultura, o etnógrafo, ao descrever acontecimentos reais, faz afirmações adicionais, morais, ideológicas e mesmo cosmológicas. Além de ser alegórica quanto ao seu conteúdo, Clifford chama atenção para a forma de textualização da escrita, indicando que essa é uma parte fundamental para a compreensão do exercício etnográfico, também inserido num jogo de aparências criadas.

## 1.2 Cartografia

Uma vez evidente essa dimensão alegórica da produção do conhecimento, naturalmente, a dinâmica entre as categorias estanques *sujeito* e *objeto* esvaziou-se como um modelo e método para a construção da minha pesquisa. Por mais que busque certo distanciamento crítico sobre a casa, também sou parte dela e, portanto, não é possível apoiar-me em uma neutralidade objetiva e absoluta.

O processo de desenvolvimento da minha poética, pesquisa e trabalhos visuais, durante este mestrado, está completamente atrelado a uma tomada de consciência gradual sobre as minhas próprias percepções, intenções e invenções em relação a esse processo. Para além da tentativa de uma investigação voltada para a busca de uma idealização da casa da minha bisavó,, pude compreender, pouco a pouco, que essa experiência artística (minha residência nessa casa somada às pesquisas teóricas e visuais) é responsável pela composição do meu próprio objeto de estudos, a casa.

---

10 CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: entropologia e literature no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

De forma oposta à tradição científicista – defensora dessa separação radical entre aquele que conhece e aquilo que deve ser conhecido, constituindo-se uma política cognitiva assentada na perspectiva de terceira pessoa do conhecimento – acredito que meu campo e/ou objeto vão sendo criados na medida em que, ao mesmo tempo, são explorados, enfatizando, assim, a minha inexorável implicação nesse ciclo vicioso criar/pesquisar ou, melhor, criar = pesquisar e vice-versa.

Nesse sentido, o método cartográfico, como apresentado em *Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador*<sup>11</sup>, converteu-se em um modo de encaminhamento tanto para a pesquisa teórica como para a produção visual, ao compreender ambas como extensões de uma e de outra. Isso indica, principalmente, um procedimento de análise a partir do qual a realidade a ser estudada aparece em sua composição. Sobre o método cartográfico, para os autores desse texto: “Trata-se de um plano genético que a cartografia desenha ao mesmo tempo em que gera, conferindo ao trabalho da pesquisa seu caráter de intervenção.”<sup>12</sup>

Assim, analisar o objeto é abrir as categorias da realidade, aumentando o seu *quantum* de transversalidade<sup>13</sup>, ou seja, é conhecer tanto a forma do fenômeno como as linhas de forças que o constituem. Mas para isso é preciso superar a atitude meramente descritiva e neutra do pesquisador e desnaturalizar a realidade do objeto, permitindo abrir-se para os diversos pontos de vista que convivem numa mesma experiência.

Essa *dissolução do ponto de vista do observador* não quer dizer o abandono do distanciamento crítico ou do exercício da observação, mas sim a adoção de um olhar onde não há separação entre objetivo e subjetivo. “Trata-se da contemplação da coemergência sujeito/mundo.”<sup>14</sup>

Para a tradição científica, esse posicionamento do pesquisador que deve abrir mão da neutralidade indispensável à objetividade pode soar de maneira muito subversiva, no entanto, no âmbito das artes e da escritura artística, a forma de encarar o conhecimento como um processo a ser inventado parece muito difundido. Não à toa, Eduardo Passos e André do Eirado propõem olhar para as estratégias de construção das narrativas surrealistas para melhor

---

11 PASSOS; EIRADO, 2009, op. cit.

12 PASSOS; EIRADO, 2009, op. cit., p. 109.

13 Ibid., p. 110.

14 Ibid., p. 110.

compreender essa dissolução do ponto de vista do observador, através do artigo do sociólogo e educador francês René Lourau (1933-2000), *Implicação-Transdução*:

Em 1994, no artigo “Implicação-Transdução”, Lourau se refere à “tentação hipersubjetivista” que recorre à implicação “por um movimento reativo que mantém e reforça a falsa dualidade sujeito/objeto”. Nesse texto faz o elogio ao surrealismo tanto em sua maneira de subverter a noção de objeto da arte (os *ready-made* dadaístas de Duchamps, por exemplo) quanto na forma de narrativa em uma “experiência de variação na velocidade da escritura” presente nos textos de Breton. A operação surrealista deslocaliza o objeto e dessubjetiva o texto, eis aí o que Lourau extrai de pistas metodológicas para o seu trabalho socioanalítico<sup>15</sup>

[...] Lourau encontra em Breton a técnica de escritura que permite a política da narratividade que ele buscava, tendo como direção a dissolução do humano em seu pensamento. Uma política da dissolução. Dissolver o homem: "o homem é solúvel". É preciso narrar contando com o que estaria fora das cenas oficiais, fora do texto oficial: fora-texto, o que pode também significar fora do humano [...].

16

Nesta dissertação e em minhas produções visuais, venho tentando falar sobre a casa da minha bisavó, mas percebo que me aproximo mais do sentido da casa quando a desloco do seu próprio papel de residência. Ao mesmo tempo, isso só é possível porque procuro desestabilizar também a minha própria forma de lidar com esse lugar, ocupando distintos papéis a serem performados, como o de cartógrafa, neta, antropóloga, artista, documentarista, filha etc. Por isso, compreendo que esse campo de estudos emerge da minha própria

---

15 Ibid., p. 118.

16 PASSOS; EIRADO, 2009, op. cit., p. 119

experiência, reforçando mais uma vez que “transformamos a realidade para conhecê-la e não o inverso”.<sup>17</sup>

---

17 Ibid., p. 110.

### 1.3 É preciso imaginar

Ampliando a discussão acerca da implicação do sujeito na produção do conhecimento, é fundamental acompanhar o pensamento de Didi-Huberman no livro *Imagens apesar de tudo*, atentando principalmente para o capítulo *Apesar da imagem toda*<sup>18</sup>.

Nesse livro de análise precisa, o filósofo debruça-se sobre quatro fotografias tiradas em 1944 no campo de concentração de Auschwitz-Birkenau, na Polônia ocupada pelos nazistas. Essas fotografias foram feitas pelos membros do Sonderkommando, o comando especial formado por judeus forçados a trabalhar nas câmaras de gás, que contrabandearam uma máquina fotográfica, conseguiram fazer as quatro imagens e despachar o negativo escondido em um tubo de pasta de dente.

Embora sejam consideradas o registro visual mais explícito que se conheça dos campos, essas imagens são bastante desfocadas e apresentam grandes áreas escuras e enquadramentos imprecisos – o que torna tão importante quanto tentar enxergar o referente das fotografias, investigar as circunstâncias em que foram feitas, como a dificuldade e o medo do prisioneiro que precisou se esconder para fotografar sem ser visto.

Seguindo o que foi apresentado anteriormente sobre o estranhamento e a cartografia como método e postura de pesquisa, o que está em questão na análise de Didi-Huberman, ressalte-se, é a maneira como os intelectuais lidam com a memória do Holocausto e, sobretudo, com as imagens.

\* \* \*

No capítulo destacado, o autor expõe as reações bastante negativas de dois intelectuais, Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux, ao seu estudo sobre essas quatro imagens, com a intenção de reforçar o seu questionamento acerca do *inimaginável* e de reivindicar a importância epistemológica das imagens.

De início, vale a pena conferir que Wajcman, como apresentado no livro de Didi-

---

<sup>18</sup> Apesar da imagem toda. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: Kkym, 2012. Cap. 2. p. 72-230.

Huberman, encara a pesquisa deste como o reflexo de uma fetichização religiosa da imagem.

Didi-Huberman parece deixar-se levar, absorver, engolir por uma espécie de esquecimento de tudo, e até do essencial [...] Tudo se passa como se ele estivesse preso numa espécie de captação hipnótica das imagens que não lhe permitisse refletir senão em termos de imagem de semelhante. Ficamos estupefatos com esse poder conferido às imagens quase divina do homem.<sup>19</sup>

Segundo a análise que Didi-Huberman faz do artigo *De la croyance photographique*<sup>20</sup>, Wajcman, autor do texto, tenta aproximar o interesse do filósofo por essas fotografias de uma perversão sexual ou doença da alma<sup>21</sup>. E destaca que o seu opositor o acusa de fazer publicidade enganosa das imagens dos campos de extermínio nazis. E complementa apresentando alguns trechos desse artigo cuja intenção é enfatizar e lhe atribuir a ideia de “pensamento infiltrado do cristianismo”<sup>22</sup>, como este a seguir: “A paixão da imagem é intimamente cristã, infiltra-se e suja tudo o que diz respeito às imagens”<sup>23</sup>

Élisabeth Pagnoux, por sua vez, em seu artigo *Reporter photographer à Auschwitz*<sup>24</sup>, de acordo com Didi-Huberman, constrói críticas ao modo como este desenvolve o seu estudo: “imprecisão narrativa que confunde tempos, impõe sentidos, inventa um conteúdo [e] se obstina em colmatar o nada, em vez de o afrontar”<sup>25</sup>. Além disso, Pagnoux acredita que a análise visual é “reconstituição, ficção e criação” e que por isso torna-se uma “obstinação em destruir o olhar”<sup>26</sup>. E de acordo com o trecho que Didi-Huberman destaca do artigo de Pagnoux, esta crê que o método do filósofo, o de analisar as imagens, é uma tentativa de

---

19 Wajcman, 2001 apud Didi-Huberman, 2012, p.74.

20 WAJCMAN, Gérard. De la croyance photographique. **Les Temps modernes**, p.47-83, 2001.

21 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p.74.

22 DIDI-HUBERMAN, 2012, apud Wajcman, 2001, p.74.

23 Didi-Huberman, 2012 apud Wajcman, 2001, p.74.

24 PAGNOUX, Élisabeth. Reporter photographer à Auschwitz. **Les Temps Modernes**, p.84-108, 2001.

25 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p.77.

26 Ibid., p. 77.

negar as palavras das testemunhas:

Georges Didi-Huberman ocupa o lugar da testemunha [...] usurpa o estatuto da testemunha. Perdida a fonte, a palavra é negada [...] Olhar para a fotografia e acreditar estar lá. A distância, uma vez mais, é negada. Transformar-nos em testemunha desta cena, para além de ser uma invenção (porque não podemos reanimar o passado), é distorcer a realidade de Auschwitz, que foi um acontecimento sem testemunha. É colmatar o silêncio. Imerso na confusão. Georges Didi-Huberman, algumas linhas antes do fim do seu artigo, dá o golpe de misericórdia nas testemunhas e na própria palavra, declarando: “são elas as sobreviventes”.<sup>27</sup>

Para responder aos seus opositores, Didi-Huberman propõe, para além de uma defesa dessas imagens, que se observe mais atentamente “os lugares comuns e os objetos subterrâneos de uma tal controvérsia”<sup>28</sup>. Nesta dissertação, assim, concentro-me fundamentalmente em seguir o filósofo por sua investigação em torno do impacto causado por sua pesquisa, que desestabiliza os paradigmas da produção do conhecimento, como sinaliza:

Se escolhi as quatro fotografias de Agosto de 1944 é precisamente porque elas constituíam, no corpus conhecido dos documentos visuais desse tempo, um caso extremo, uma perturbante singularidade: um “sintoma histórico” capaz de perturbar e, portanto, de reconfigurar a relação que o historiador das imagens mantém habitualmente com os seus objetos de estudo. Há, portanto, neste caso extremo, qualquer coisa que questiona o nosso próprio ver e o nosso próprio saber: um sintoma teórico que, ao ser discutido, nos toca conjuntamente com base na nossa história comum.<sup>29</sup>

---

27 Wajcman, 2001 apud Didi-Huberman, 2012, p.77.

28 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p.79.

29 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 80.

Para o seu opositor Wajcman, no entanto, é preciso rechaçar as fotografias, pois o visual não está incluído dentro do que pode ser considerado material para a construção de um saber. Este compreende que as imagens induzem seus espectadores ao erro, à ilusão, à crença, ao voyeurismo, ao fetichismo<sup>30</sup>e, por isso mesmo, chega a negar a existência de imagens da Shoah.

Seguindo em sua análise, o filósofo reconstitui a argumentação de Wajcman, que tenta, primeiramente, apoiar-se em um saber histórico. “Não conhecemos até hoje nenhuma fotografia nem nenhum filme que mostre a destruição dos judeus nas câmaras de gás.”<sup>31</sup> Nesse sentido, seria esta, portanto, a versão factual do *inimaginável*, que acaba por reduzir a própria compreensão sobre a Shoah à operação e ao momento absolutamente específicos do gaseamento dos judeus, do qual não há nenhuma imagem fotográfica.<sup>32</sup> Didi-Huberman, entretanto, enxerga o Holocausto como “um fenômeno histórico, infinitamente amplo, complexo, ramificado, multiforme”<sup>33</sup> e se defende afirmando que jamais quis dizer que as quatro fotografias em questão mostravam o próprio momento do gaseamento. Elas mostram, todavia, instantes que fizeram parte do massacre: vítimas nuas sendo levadas para a câmara de gás e outras, já mortas, sendo incineradas.

Enquanto Wajcman insiste e justifica a inexistência de imagens da Shoah a partir do que se conhece sobre o plano nazi que proibia fotografias e pretendia não deixar qualquer vestígio, Didi-Huberman logo aponta, por outro lado, para a resistência judaica do Sonderkommando que lhe despertou interesse ao produzir essas quatro fotografias.

Além disso, para o filósofo, essa afirmação de que não há imagens da Shoah constitui um problema que tem a ver com a evidência filosófica de que “todo o real não é solúvel no visível”, ou que há uma “impotência da imagem quando se trata de transmitir todo o real.”<sup>34</sup>. Didi-Huberman reconhece aqui uma dupla operação intelectual feita por Wajcman: primeiro absolutiza o real ao tratar de *todo o real* e depois faz o mesmo com a imagem referindo-se à

---

30 Ibid., p. 80.

31 Wajcman, 2001 apud Didi-Huberman, 2012, p.80.

32 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p.81.

33 Ibid., p. 81.

34 Ibid., p. 82.

*imagem toda* em seu artigo. Ao distorcer ambas as ideias para tornar possível o seu raciocínio, segundo o filósofo, Wajcman “esquece a lição de Bataille ou de Lacan, para quem o real, por ser impossível, não existe senão manifestando-se sob a forma de pedaços, resquícios, objetos parciais.”<sup>35</sup>

Wajcma tampouco atenta para a expressão *imagens apesar de tudo* que dá título ao livro de Didi-Huberman. Como este explica, *imagens* não quer dizer imagens de tudo, como se fosse possível deter a totalidade da Shoah e encerrá-la; e *apesar de tudo* refere-se aos riscos corridos para se obter essas imagens. Portanto, é verificada uma recusa de Wajcman em compreender o ponto de partida da análise de Didi-Huberman assim como uma recusa ao questionamento sobre a memória consolidada na ideia preexistente de *inimaginável*.

Para Didi-Huberman, embora Wajcman reconheça as quatro fotografias de 1944 como um fato histórico, isso não altera o seu modo de lidar com a sua *imagem já pensada*<sup>36</sup>, que as reduz ao desconhecimento e alienação. E, por esse motivo, ele recusa o princípio da pesquisa do filósofo e revoga o olhar para essas imagens, afirmando a respeito da Shoah: “nada havia para ver”.<sup>37</sup>

De forma contrária, a partir da ideia de *inimaginável* de Auschwitz, o filósofo se vê obrigado não a eliminar, mas a repensar *a imagem* cada vez que uma imagem de Auschwitz é descoberta, ainda que imprecisa e lacunar.<sup>38</sup> E defende-se:

Nunca rejeitei, portanto, *o inimaginável como experiência*. 'Inimaginável' foi uma palavra necessária para as testemunhas que se esforçaram por narrar o sucedido, como para os que se esforçaram por ouvi-los.<sup>39</sup>

---

35 Ibid., p. 82.

36 Ibid., p.85.

37 Wajcman, 2001 apud Didi-Huberman, 2012, p.85.

38 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p.85.

39 Ibid., p. 88.

Nesse sentido, é preciso não negar, mas sim desestabilizar a ideia de *inimaginável* para que não seja reduzida a uma absolutização, transformando-a em um dogma, como o é para Wajcman. O próprio esforço de produção e de análise dessas quatro imagens, inclusive, se dá *apesar de tudo*, que também pode ser considerado como o *inimaginável* supostamente inquestionável, como explica Didi-Huberman:

É justamente porque os nazis pretendiam que o seu crime fosse *inimaginável* que os membros do Sonderkommando de Auschwitz decidiram arrancar apesar de tudo estas quatro fotografias do extermínio.<sup>40</sup>

Essa resistência de Wajcman à imagem, para Didi-Huberman, pode ser aproximada das formas tradicionais do iconoclasmo político que rejeita e odeia as imagens, porque lhes concede um poder bem maior do que aquele que lhes confere o mais ferrenho iconófilo.<sup>41</sup> E conclui que, ao justificar a sua tese do *inimaginável* a partir da ideia de que “todo o real não é solúvel no visível”, seu opositor acredita, de modo implícito, na assertiva inversa: *todo o real é solúvel no visível*. Ora, de acordo com a lógica de Wajcman, seria possível então existir uma *imagem toda*.<sup>42</sup>

O filósofo contra-argumenta essa absolutização defendida por Wajcman apresentando a ideia da *imagem-lacuna*, que não pode ser considerada *nem tudo* (como Wajcman receia) e *nem nada* (ideia que ele afirma como base para a sua oposição)<sup>43</sup>. Como explica Didi-Huberman:

A imagem é feita de tudo: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais

---

40 DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit, p. 88.

41 Ibid., p. 88.

42 Ibid., p. 89.

43 Ibid., p. 89.

misturadas com pensamento em ato. [...] É precisamente porque a imagem não é toda que continua a ser legítimo constatar o seguinte: há imagens da Shoah que, se não dizem tudo – e muito menos “o todo” - da Shoah, são, todavia, dignas de serem vistas e interrogadas como fatos característicos e como testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos.<sup>44</sup>

Tanto para Wajcman como para Pagnoux, as imagens não dão conta do que realmente foi a Shoah e devem ser desprezadas porque, se assim não procedermos, corremos o risco de estar diante de mentiras cuja intenção é iludir os seus espectadores. Ora, levando em consideração que há sempre um produtor por trás das imagens e que os seus espectadores inelutavelmente criam significados diversos a partir do contato com elas, é preciso compreender em qual contexto as imagens estão inseridas. Dessa forma, podem ser desveladas e destituídas desse suposto encanto, para serem encaradas mais objetivamente como uma produção de ideias feita a partir de um ponto de vista específico.

Nesse sentido é que Didi-Huberman reivindica o entendimento da imagem como lacuna, pois mesmo que o seu produtor se esforce para dar conta de uma situação, apenas um fragmento será fotografado. E uma vez que um evento ou coisa não pode ser capturado totalmente, há inúmeras possibilidades de interpretações sobre esses *espaços vazios existentes* entre os fragmentos acessíveis.

A imagem, assim, não deve ser responsabilizada pela transmissão de um real, não só porque é tão somente um fragmento dela, mas também porque não é possível reduzir os efeitos produzidos somente ao seu referente. A imagem faz parte de um processo que coloca em questão, principalmente, as dinâmicas entre acontecimento, produtor e espectador, sendo aqui oportuno trazer à reflexão a afirmação de Sartre: “A imagem é um ato e não uma coisa.”<sup>45</sup> A partir dessa ideia, fica claro que não é possível considerar uma imagem somente como uma prova ou fim para um problema, ela é *o meio do caminho*, mais uma via para interpretação e questionamento.

\* \* \*

---

44 Ibid., p. 89.

45 SARTRE apud Didi-Huberman 2012, p. 72.

Toda essa discussão entre Didi-Huberman e seus opositores foi muito importante para conseguir enxergar esta dissertação e meus trabalhos visuais como possibilidades de contato com a minha experiência dentro desta casa, em vez de um registro feito a partir de um olhar supostamente neutro.

Mesmo residindo nesse lugar e tentando perseguir a origem dos objetos, das histórias contadas e mesmo das razões que motivam a transformar a minha experiência em produção artística, o que consigo alcançar são vestígios de histórias e acontecimentos, seja por meio das contações da minha avó, tios-avós e outros familiares, seja pela aparência da própria casa e das coisas seja por minhas lembranças. Entretanto, todas essas maneiras de possíveis restituições necessariamente devem lidar com as lacunas que as constituem. E, portanto, é preciso imaginar, ordenar esses fragmentos e organizar a memória para compreender (=inventar) essa casa.

Reconheço que a produção dos meus trabalhos influencia as relações dentro dessa casa e evidencia a minha própria percepção desse lugar. E ainda que compreenda a inalcançabilidade do real, flagro-me num jogo de duvidar principalmente sobre a existência do que vejo: será que há mesmo tantos objetos aqui? Existe de fato essa atmosfera fantasmagórica nesta casa? Apenas eu percebo a casa desse jeito? E o que é que escapa à minha atenção? O outro lado do jogo, por sua vez, é dar-me conta do inerente convívio com essas dúvidas que também são inventadas.

Aos poucos, dessa maneira, tornou-se muito mais importante assumir a criação de teias e camadas de relações que envolvem esta casa, estão dentro dela e das quais, claro, também faço parte. Por isso, esta dissertação e meus trabalhos visuais não pretendem ser respostas ou material para averiguação do real. Assim quero dizer que as minhas produções estão dentro de um ciclo vicioso, pois considero-as a própria casa na medida em que a modificam ou a influenciam e vice-versa. As exposições que realizei com objetos retirados de lá, por exemplo, alteraram a visualidade do seu interior e a relação entre eles e minha avó e tios: anteriormente eram tão íntimos e banais e, agora, estão sob a minha custódia, protegidos em caixas e só podem ser vistos ou manipulados com o meu consentimento.

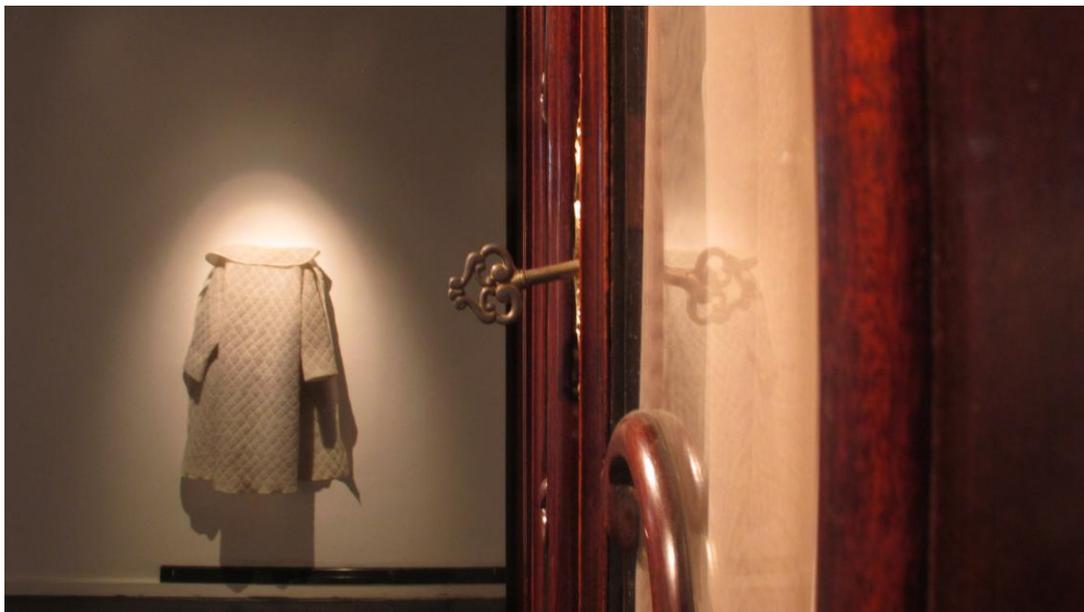
Lidar, portanto, com os fragmentos das histórias dessa casa a que tenho acesso e com aqueles que eu mesma produzo (porque os trabalhos visuais sobre essa casa também são fragmentos dela), tentando ampliar o entendimento de real inclusive para aquilo que invento, significa não absolutizar e encerrar a ideia de real, assim como a do meu objeto de estudo, a

casa da minha bisavó, mas sim colocá-los em relação aos contextos dos quais fazem parte . Isso no entanto não quer dizer que não se deva insistir em uma investigação sobre um acontecimento, como é o caso da Shoah, tema de toda a discussão vista anteriormente entre Didi-Huberman e os outros dois intelectuais, ou sobre a existência de alguma coisa, como é o caso desta dissertação que procura saber o que é essa casa.

Para esta pesquisa foi necessário integrar ao método a proposta de Didi-Huberman. Ou seja, nem exigir das imagens (no caso, vestígios encontrados na casa: fotografias, objetos, histórias etc.) que deem conta de tudo que se quer apreender sobre algo, nem as desprezar, já que podem trazer notícias daquilo sobre o que se investiga (a casa). Quero dizer que tanto esta dissertação como os trabalhos visuais que realizei constituem formas de conhecimento sobre a casa da minha bisavó, frutos da minha experiência e passíveis de leituras diversas e amplas.

## 2 CAVERNA OU VISÕES DO INTERIOR

Figura 4 - *Caverna*



Fonte: A autora, 2014.

Figura 5 - *Caverna*



Fonte: A autora, 2014.

Figura 6 - *Caverna*



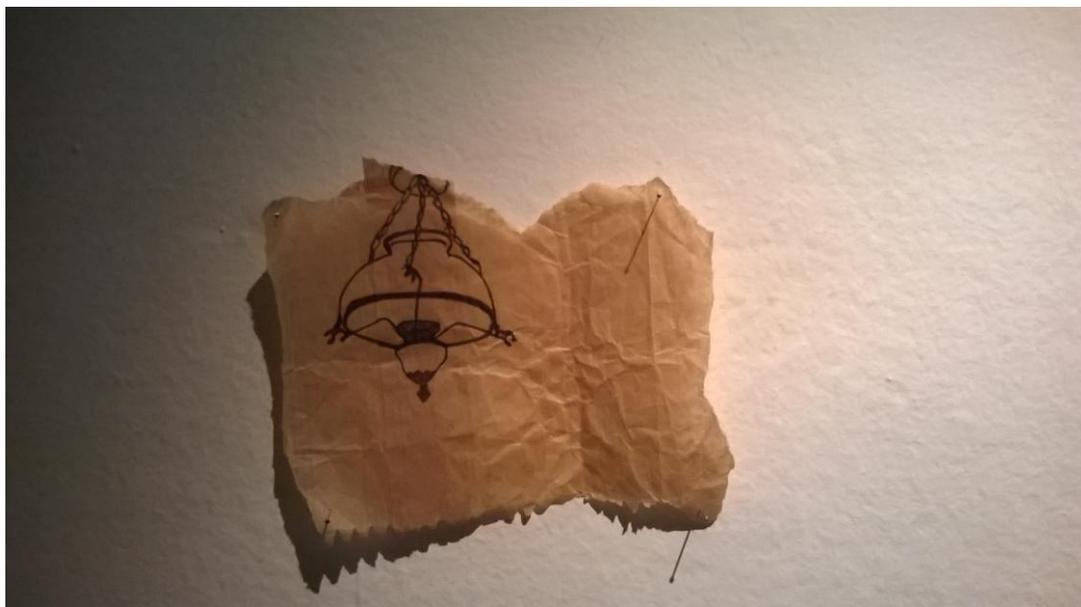
Fonte: A autora, 2014.

Figura 7 - *Caverna*



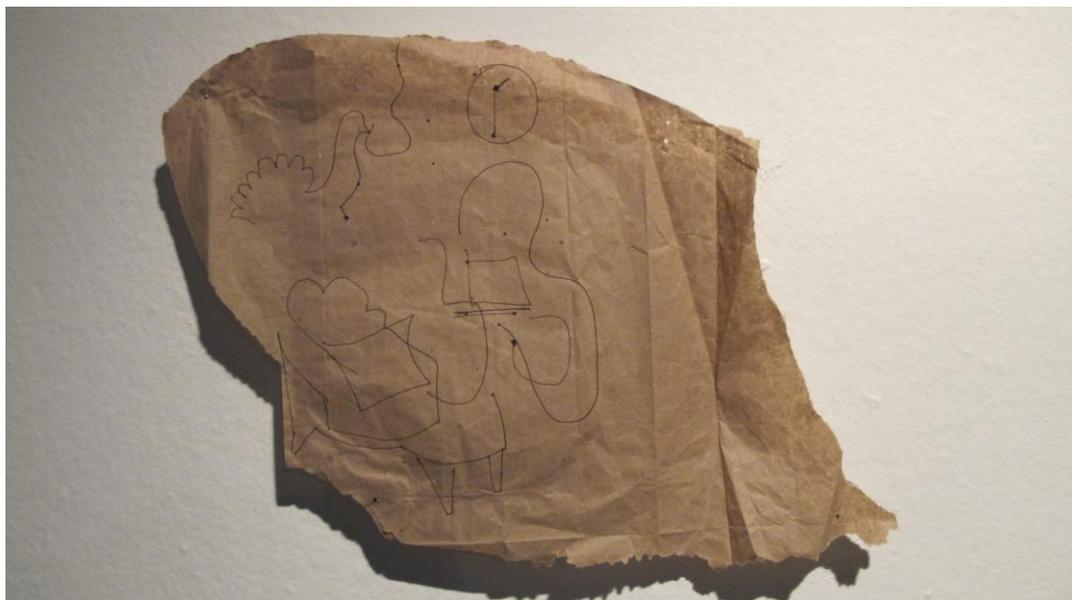
Fonte: A autora, 2014

Figura 8. – *Caverna*.



Fonte: A autora, 2014

Figura 9 - *Caverna*



Fonte: A autora, 2014

Figura 10 – *Caverna*.



Fonte: A autora, 2014

Comum aos trabalhos que desenvolvi anteriormente, a instalação *Caverna* (fig. 4-10) também é constituída por objetos selecionados dentro da casa da minha bisavó. Preocupo-me em investir-lhes de um propósito artístico e selecioná-los mentalmente para depois manipulá-los fisicamente a fim de realizar um trabalho para ser exposto.

## 2.1 A casa como imagem-tempo

Em *A imagem-tempo*<sup>46</sup>, Deleuze reconhece no cinema do pós-guerra uma nova dinâmica entre a narrativa e as imagens, na qual a visão dos personagens torna-se mais potente e relevante do que as suas ações. Por isso, é possível que essa visão do personagem e a do próprio espectador coincidam ao assistirem ao desenvolvimento dos acontecimentos e que criem certa indiscernibilidade entre uma imagem subjetiva e objetiva ou entre o real e o imaginário.

Enquanto o cinema da narrativa clássica apresentava o encadeamento de uma série de ações em direção a um único desfecho possível, esse novo cinema é dispersivo e solicita a imaginação do seu espectador para a criação de sentidos sobre o que se vê. Mais especificamente, o novo cinema proporciona a quebra dos esquemas sensório-motores e promove um outro tipo de interação entre o espectador e o filme: os sentidos do espectador não se prolongam mais em ação, mas sim, em uma relação onírica, de sentidos libertos. Como explica Deleuze: “Dir-se-ia que a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou a encerra.”<sup>47</sup>

Para esse autor, a banalidade cotidiana, também nesse novo contexto cinematográfico, assume muita importância porque está submetida a esquemas sensório-motores automáticos e já construídos. Banalidade essa que, assim, à menor perturbação dentro da dinâmica entre excitação e resposta, é capaz de escapar subitamente desse esquematismo e de se revelar a si mesma numa nudez, crueza e brutalidade visuais e sonoras que a tornam insuportável, dando-

---

46 DELEUZE, Gilles (Org.). **A imagem-tempo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

47 DELEUZE, op. cit., p. 13.

lhe o aspecto de sonho ou de pesadelo.<sup>48</sup>

O encontro com essas ideias básicas de Deleuze foi fundamental para ampliação e conscientização sobre os meus sentidos em relação ao que me cerca cotidianamente na casa da minha bisavó. De um modo mais crítico, compreendo que a conservação de objetos que perderam a sua utilidade ou que estão quebrados, além da acumulação e da organização das coisas que presencio no interior dessa casa, constituem uma experiência marcada por uma forma peculiar de se lidar com a passagem do tempo.

Não se trata da realização de um filme, entretanto, compreendo o meu papel de artista estendido ao de uma diretora/espectadora que assiste à própria duração dos acontecimentos e às parcas mudanças dentro dessa casa no período em que tenho morado nela. Considero tal postura essencial para a minha prática de seleção de objetos, que devem deixar subsistir essa dimensão invisível do tempo e compor a instalação *Caverna*.

## 2.2 Caverna

Para essa instalação, além de alguns desenhos, foram reunidos um armário do tipo *chipandele* de madeira escura, poeira, roupas, uma toalha de mesa e uma fronha brancas. A partir de um estranhamento flagrado em minha percepção em relação a esses objetos, passei a enxergá-los em profundidade, querendo ver além e alcançar o que há por trás da imagem que me oferecem superficialmente.

Mas para além do que vejo, o que constitui esse estranhamento entre mim e os objetos, ou, talvez, esse chamamento, na medida em que solicitam meu olhar insistentemente?

De acordo com Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*<sup>49</sup>, essa vontade de ver além do que se apresenta aos olhos pertence ao que ele determina como o homem da crença. Para compreender melhor o que vem a ser essa categorização do filósofo, é preciso conhecer o debate que desenvolve sobre o ato de ver.

---

48 Ibid., p. 12.

49 DIDI-HUBERMAN, 1998, op. cit.

Para esse autor, uma imagem é constituída essencialmente de ausência. Isso quer dizer que, ao contrário da impressão comum de “ganhar” alguma coisa ao vê-la, o ato de ver nos remete a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui; e reforça que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.”<sup>50</sup>

Esse vazio do qual fala Didi-Huberman é a própria imagem criada a partir da relação entre sujeito e objeto. Imagem essa que é uma espécie de fenda ou portal que nos dá acesso a um tempo e espaço suspensos, a traumas profundos ou mesmo à sensação de morte.

Essa inelutável condição do visível fundamentada no vazio pode ser mais concretamente entendida se observarmos a situação exemplar de se estar diante de um túmulo – por um lado, há a evidência de um volume, e, por outro, nenhuma evidência, mas sim o estranhamento diante de um esvaziamento latente, a morte. A partir disso, o filósofo identifica dois modos opostos de se lidar com essa situação: um, através do exercício da tautologia e, o outro, através do exercício da crença.

O homem da tautologia é aquele que escolhe reduzir a situação afirmando que não há nada além de um volume a ser visto. Nesse sentido, ele é indiferente às latências do objeto, ao que é misterioso e ao que não se consegue precisar – a experiência de morte. A fim de superar essa tensão e separação entre o que vemos e o que nos olha, o homem da crença, por sua vez, cria um modelo fictício no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado.<sup>51</sup>

Acredito que a casa da minha bisavó, as coisas que lá encontro e, mais especificamente, esse armário e as peças brancas são comparáveis ao túmulo visto no exemplo anterior. São objetos cuja materialidade, volume, cheiro e cor são evidentes, porém, provocam a sensação de se estar diante de uma ausência.

O tempo de existência desse armário percebido através do seu modelo, da presença de fungos no espelho e de uma fina crosta de poeira sedimentada em cada reentrância de seus arabescos talhados e cantinhos e a sua permanência na casa desse modo, sem nenhuma tentativa de reforma ou atualização, dá a impressão de um corpo em decomposição. As peças brancas originalmente, hoje repletas de manchas amareladas e cinzas, são frágeis roupas com pequenos rasgos, como uma camisola e um casaquinho de brocado, que devem ser

---

50 Ibid., p.29.

51 DIDI-HUBERMAN, 1998, op. cit., p.40.

manipulados com cuidado, ou a toalha de mesa e a fronha rendadas. Todas essas peças não são mais utilizadas, de algumas não se sabe nem a quem pertenceram, entretanto, seguem sendo conservadas pela minha avó e tia avó.

Maurice Blanchot, em *As duas versões do imaginário*<sup>52</sup>, também considera a imagem como ausência, assim como Didi-Huberman, e aproxima essa estranheza própria da imagem a da estranheza cadavérica. Segundo Blanchot, quando a ausência do cadáver se torna presente, é também então que o pranteado defunto começa a *assemelhar-se a si mesmo*.<sup>53</sup> A si mesmo não diz respeito aquele que era quando tinha vida, mas sim a sua imagem, a sua parte inacessível e impessoal.

Seguindo essa ideia do autor, o cadáver é a sua própria imagem porque só agora tem as relações de imagem com o mundo, é uma sombra daquilo que tem ou teve vida. “E, se o cadáver é tão semelhante, é porque num certo momento é a semelhança por excelência, semelhança plena, e também nada mais é. [...] É por isso que todo homem vivo ainda é, na verdade, sem semelhança”.<sup>54</sup>

Por analogia, é possível conceber que um utensílio danificado torna-se a sua imagem. O seu caráter de uso não mais desaparece quando se tenta utilizá-lo, mas, simplesmente, aparece ao reconhecê-lo.

Estar na casa da minha bisavó é estar dentro dessa oscilação, ora sou arrebatada pela sua forte materialidade – presente na arquitetura e nos inúmeros objetos acumulados empoeirados, remendados, recolados, quebrados ou deteriorados –, ora pela sensação de suspensão de tempo, passado, vazio ou morte que essa mesma materialidade em decomposição suscita.

A ideia da *semelhança cadavérica* de Blanchot, portanto, é determinante para uma mudança em minha forma de encarar a casa da minha bisavó e seus objetos: passei a compreendê-los como cadáveres e imagens na medida em que reconheço a morbidez que os envolve e a ausência que os constitui.

---

52 BLANCHOT, Maurice. As duas versoes do imaginário. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. Anexo II, p 277-288.

53 BLANCHOT, Maurice, 2011, op. cit., p. 282.

54 Ibid., p. 283.

\* \* \*

Tanto o armário como as peças brancas são imagens que capturam a minha atenção porque piscam, aparecem e desaparecem, ora os vejo, ora deixo de vê-los. Nesse intervalo, quando emerge a ausência, é possível enxergar imagens pertencentes a outras esferas de tempo e criar tantas outras mentalmente.

Para a montagem dessa instalação, o armário foi limpo e reformado e seus puxadores tornaram-se dourados novamente. Retirei as portas do armário que foram penduradas em uma parede oposta, de frente para o armário. Dessa maneira, ficaram expostas duas das suas partes interiores. Essas duas partes estão separadas por um gaveteiro e um par de portinholas de vidro. Portanto, ficaram aparentes esses dois vazios do armário de cor escura e detalhes dourados, assemelhando-se, para mim, a dois túmulos ou caixões.

\* \* \*

As peças brancas foram sobrepostas ou penduradas em grandes pregos, formando uma sequência ritmada de objetos. A altura na qual foram pendurados corresponde mais ou menos a altura média de uma pessoa. Isso quer dizer que, sobretudo as roupas brancas, sugerem a presença e, ao mesmo tempo, a ausência de um corpo que as tenha possivelmente usado. Mesmo a fronha e a toalha de mesa também ganharam esse aspecto de entidade ou corporeidade por conta da maneira com a qual foram arranjados uma vez estando pendurados.

Essa forma escolhida de dispor os objetos contempla a ideia de testemunha que acompanha esta instalação. Desde o início da minha busca por essas peças brancas, revirando as gavetas e armários da casa, podendo sentir o cheiro das roupas antigas guardadas, passei a refletir sobre que possíveis eventos festivos, tragédias ou banalidades aquelas roupas já haviam testemunhado. As manchas amareladas, rasgos ou furos, o caimento próprio de cada peça pendurada e seu volume, ou a poeira entesada no tecido são alguns índices que possibilitam uma vaga leitura: dos acontecimentos remotos até os mais recentes que envolvem esta família.

Essas peças, que já não são mais brancas parecem balbuciar algo incompreensível por meio de sua deterioração visível, aspecto extremamente forte desta casa e dos seus objetos. Em *O que resta de Auschwitz*<sup>55</sup>, Giorgio Agamben faz uma reflexão profunda sobre os relatos

---

55 AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

dos sobreviventes do Holocausto, tentando compreender as fronteiras entre o humano e o inumano. Deste livro, interessou-me mais trazer à discussão não as questões relacionadas ao Holocausto precisamente, mas sim as que constituem e condicionam o papel de testemunha suscitadas pelo autor.

Para Agamben, o papel de testemunha é formado por lacunas, pois os seus relatos não dão conta de toda a experiência vivida. Para ilustrar melhor essa condição, a seguir, um trecho do relato de um sobrevivente do Holocausto:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles os "muçulmanos", os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção...<sup>56</sup>

Esse depoimento faz referência aos *muçulmanos*, prisioneiros que atingiam um estado agudo de desnutrição, fadiga e apatia e já não se comunicavam mais. De acordo com os relatos analisados por Agamben, pareciam cadáveres vivos. A ausência de fala dos muçulmanos é significativa, pois seriam os únicos a poderem contar sobre a sua própria situação-limite, e reforça essa condição do testemunho de jamais conseguir transmitir a totalidade de um evento.

A obra *Atrabiliarios* (1996) (fig.11-12), da colombiana Doris Salcedo, também constrói uma alegoria baseada na ausência e no testemunho. A artista exhibe sapatos de pessoas que morreram vítimas de violência na Colômbia como se estivessem dentro de um túmulo, numa espécie de segundo sepultamento ou sepultamento do objeto. Ao mesmo tempo que podem ser considerados mortos, esses sapatos dão indicações imaginárias sobre quem os usavam, como levavam a vida ou mesmo de que maneiras específicas morreram. Além da morbidez implicada na visualidade que cria e que remete à morte e à ausência, esses sapatos, aos olhos dos espectadores, ganham de certa maneira um tipo de sobrevida e contam sobre os seus donos, ainda que não seja possível saber de tudo através deles.

Semelhante ao trabalho de Salcedo, essas peças brancas de *Caverna* vivem uma

---

56 PRIMO LEVI apud AGAMBEN, 2008, p. 42.

situação-limite, e, por isso mesmo, acredito que constituem uma espécie de escrita que pode sugerir inúmeras histórias acerca de quem as utilizou. Considero-as, assim, como testemunhas desse tempo no qual vêm durando.

\* \* \*

Dois outros elementos importantes ainda fizeram parte desta instalação: uma série de desenhos feitos em pedaços rasgados de papel de pão, que fixei na parede oposta na qual foram penduradas as peças brancas, e cotões de poeira, retirados da própria casa, que arranjei dentro das partes vazias do armário.

A poeira, como já mencionada anteriormente, impregna todos os objetos e cada canto desta casa, constituindo-lhe. Por isso, passei a notá-la como um objeto. Agrupada com a ajuda de uma vassourinha, essa poeira fina ganhou forma bastante perceptível e destaque dentro do armário reformado e limpo.

Os desenhos, por sua vez, foram feitos depois de um razoável acúmulo de sacos de papel de pão: todos os dias, pela manhã bem cedo, compra-se o pão francês, motivo de reunião na cozinha de minha avó e seus irmãos. Ainda sonolentos, eles não se poupam de compartilhar histórias compridas e detalhadas, na maior parte das vezes referindo-se aos parentes falecidos. Assim, por fazerem parte desse ritual matinal, esses sacos despertaram meu interesse e passei a guardá-los durante alguns meses para utilizá-los como suporte para desenhos.

Embora ocupem espaços diferentes na instalação *Caverna* e tenham sido criados a partir de processos muito distintos, considero a presença da poeira e a produção desses desenhos como sinais específicos de um mesmo desejo de *continuidade do ser*.

Se em Didi-Huberman a ideia sobre o homem da crença visa explicar a superação da morte através das relações que podem ser estabelecidas com as imagens e os objetos, Bataille também o faz através das considerações sobre o erotismo. Aqui, trago o pensamento deste autor em *O erotismo*<sup>57</sup> a fim de criar um entendimento sobre a morte como um anseio evidente em minha poética e em trabalhos de outros artistas.

Bataille, nesse livro, busca compreender situações que considera constituídas pela indiscernibilidade entre a vida e a morte. Para isso, investiga o erotismo como um campo ampliado, para além das questões sexuais que comumente lhe são atribuídas.

---

57 BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014 .

Entretanto, mesmo que o interesse maior do autor seja esgarçar o entendimento sobre o erotismo, é preciso compreendê-lo a partir das relações intrínsecas que possui com a reprodução. Segundo Bataille, o erotismo em princípio se opõe ao sentido da reprodução: a reprodução é comum a todos os animais mas somente os homens fizeram de sua prática sexual uma prática erótica independente da geração de filhos.

Mas, mesmo que seja possível opor o gozo erótico e a reprodução como fim, a reprodução não deixa de ser a chave do erotismo porque coloca em questão os seres descontínuos<sup>58</sup>. Os seres que se reproduzem e os reproduzidos são distintos entre si e uns dos outros. Entre um ser e outro há, portanto, uma descontinuidade que Bataille compara a um abismo profundo impossível de ser suprimido. No entanto, faz a ressalva:

Acontece que podemos em comum sentir a vertigem desse abismo. Ele pode nos fascinar. Esse abismo em certo sentido é a morte, e a morte é vertiginosa, fascinante.

59

Se por um lado, há a vontade de sempre conservar essa continuidade, pois queremos durar no tempo e tememos a morte, por outro sentimos falta da continuidade perdida ao nos percebermos como indivíduos e por isso há um desejo de vivenciar a própria ausência, a dissolução do eu e das identidades criadas no mundo.

Bataille em *Lascaux e o nascimento da arte*<sup>60</sup> também diferencia os seres humanos dos outros animais através do reconhecimento da primeira produção artística feita pelo homem dentro de cavernas – o lugar do sagrado e do desperdício, separado das preocupações objetivas do trabalho, das definições de limites, do mundo profano. Assim, é bastante claro que deve ser feita a aproximação entre a arte e o erotismo, como duas dimensões sagradas que, se acessadas, constituem possibilidades de experimentação da morte.

Percebo, assim, em alguns procedimentos adotados na realização de *Caverna* essa tentativa de perder meus contornos e me misturar ao que está ao meu redor.

De modo totalmente intuitivo, o primeiro desenho produzido para esta instalação foi

---

58 Ibid., p. 36.

59 Ibid., p. 37.

60 BATAILLE, GEORGES. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba: Alción, 2011.

feito em uma sobra rasgada de papel de saco de pão. Sentada em minha penteadeira-escrivadinha, em meu quarto, era possível observar o lustre do corredor, cuja estrutura lembrou-me uma aranha que, instantaneamente, levou-me mais uma vez à aranha de Louise Bourgeois. Aproveitando a forma cheia de reentrâncias que o papel adquiriu ao ser rasgado, fiz o desenho de observação do lustre. O desenho ocupou uma pequena parte do papel, ativando aquela área vazia e o próprio suporte. A cor marrom do papel de pão e a sua forma rasgada somado ao seu aspecto precário, para mim, atribuíram a esse material uma aparência de objeto antigo, de fragmento, destroço e ruína. Nesse sentido, também busquei fazer desenhos que sangrassem o papel, reforçando novamente o caráter lacunar da imagem.

Esse processo de desenhar inúmeras vezes os cômodos e os objetos da casa foi essencial para uma imersão completa nesse lugar. Passei a conhecer cada coisa ali dentro em detalhes, como se fossem extensões do meu corpo, ou fôssemos uma coisa só. A fim de não interromper o contato com o ambiente e seus objetos, comecei a praticar naturalmente um exercício de desenho, que prescinde do olhar para o papel, ou da preocupação em acertar as proporções no papel, mais conhecido como *desenho-cego*. Assim, o desenho das distorções, das minhas escolhas menos objetivas e do percurso do meu olhar tateante tornaram-se mais importantes porque conseguem se aproximar mais da relação existente entre mim e essa casa.

Nesse sentido, a representação em desenho deixou de ser uma busca pela objetividade para se tornar assumidamente performativa. Em *Shadows don't cast shadows*<sup>61</sup>, o autor Dennis Hollier apresenta a ambigüidade introduzida pelos surrealistas no tratamento dado às sombras. Se, mesmo que, *a priori*, as sombras constituem um signo absoluto – cuja existência rigorosamente é condicionada aos objetos que duplicam (a relação entre signo e coisa significada escapa à metáfora da separação entre corpo e alma)<sup>62</sup> –, todos os surrealistas, de Giorgio de Chirico a Dalí e Magritte, buscaram quebrar com essa rígida propriedade semiológica através de experimentações. Por fim, conseguiram transformá-las em signos flutuantes entre as categorias de índice e ícone. Nas representações desses artistas, como, respectivamente, em *Mistério e melancolia de uma rua* (1914) (fig.13), *A velhice de Guilherme Tell* (1931) (fig.14) e *A bela sociedade* (1966) (fig.15), fica-se na dúvida se se está diante de uma sombra real ou da sua representação, se se está olhando para uma sombra

---

61 HOLLIER, Dennis. *Shadows don't cast shadows*. **October: the second decade**, London, n. 69, p.3-23, 1997.

62 HOLLIER, 1997, op.cit., p. 4.

produzida ou para a sua imagem, se se está olhando para o espaço como índice ou como ícone.<sup>63</sup>

Acredito que o processo de feitura dos desenhos a partir do exercício de *desenho-cego* – que aqui passei a considerar também como um exercício surrealista, já que deixa subsistir as escolhas espontâneas do olhar – e essa ambiguidade posta às sombras se assemelham, pois, ao mesmo tempo em que se quer representar objetivamente algo, é deixado um rastro dessa experiência performativa e individual. Assim, quero dizer que essas zonas de indistinção criadas entre o ícone e o índice, entre mim e o objeto, manifestam a vontade do artista de se reunir à sua própria obra e, a partir desta, ao mundo, restituindo a continuidade desejada pelo homem, segundo Bataille.

No texto mencionado de Hollier, destacam-se também as críticas de André Breton ao gênero literário realístico das novelas. Para este, nas novelas, nunca há confrontação entre o autor e os seus personagens, pois é suprimido o seu caráter performativo e autoral. Breton crê também ser o crime capital dos novelistas, os que pretendem ser realistas, extirpar os seres que não existem. Nesse sentido, apesar da conhecida discordância entre Bataille e Breton, penso aqui um possível ponto de contato entre os dois autores no aspecto da dissolução: Bataille também fala de um desejo de dissolução, mas como um aspecto contraditório em relação ao desejo de vida - ou desejo de morte. Isso poderia ter uma correspondência na reivindicação de Breton pela perda das fronteiras entre o real e o imaginário, entre a obra e o seu autor, também como uma forma de dissolução.

\* \* \*

Nesse mesmo estudo sobre o erotismo, Bataille analisa a prática de enterrar os corpos dos defuntos como o primeiro interdito à morte - que visa separar os homens do terror da morte e da imagem do que lhes destruirá ou das matérias fétidas e mornas cujo aspecto é pavoroso. Ao evidenciar a poeira dentro dos compartimentos dos armários em meu trabalho *Caverna* que me lembram caixões, direciono o meu interesse para a transgressão disso, para entrar em contato com essa violência e sua ruína. Cabelos, farelos, fiapos de tecido, pedacinhos de papel e tudo o que podemos imaginar como restos de cada pessoa que vive ou

---

63 Ibid., p. 5.

viveu nessa casa compõem essa poeira recolhida nesse lugar. Mas dentro desses bolos de poeira, que poderiam ser considerados um fim, há uma série de microorganismos realizando a sua decomposição, como, além disso, significam a permanência de um resto que se mistura a outros restos e, portanto, aquilo que insiste em resistir.

O próprio Bataille já havia dedicado a sua atenção à poeira em algumas linhas de um verbete criado em seu *Dicionário Crítico*, publicado na revista *Documents*, em 1929, ressaltando o seu aspecto insistente:

Os contadores de estórias não se deram conta que a Bela Adormecida acordaria coberta com uma grossa camada de poeira; nem pensaram nas sinistras teias de aranha que se desprenderiam ao primeiro movimento de sua cabeleira ruiva. Porém, melancólicas camadas de poeira constantemente invadem habitações e as sujam uniformemente: como se preparassem sótãos e cômodos velhos para a ocupação iminente de obsessões, fantasmas, espectros, que o odor decadente da velha poeira nutre e intoxica. [...] Um dia ou outro, é verdade, a poeira, admitindo sua persistência, vai provavelmente ganhar vantagem sobre as domésticas, invadindo as imensas ruínas dos prédios abandonados, dos estaleiros desertos...<sup>64</sup>

Essa “invasão da poeira”, à qual se refere o filósofo na passagem acima, diz respeito a outra característica dessa matéria: a desordem de sua constituição e ocupação. Cada cotão de poeira que expus em *Caverna* tem tamanhos, formas e elementos visíveis distintos que lhes constituem e que se modificaram durante o tempo de exposição, ao mesmo tempo agregando e dispersando, pelo espaço, mais poeira.

Isso pode ser também compreendido através dos trabalhos *Cubo de poeira* (2008) (fig.16), da catarinense Aline Dias, e *Tomate* (2013) (fig.17-18), da fluminense Mariana Guimarães, marcados pelo contraste entre a tentativa de organização e contenção de matérias em processo de decomposição. O primeiro, cujo próprio nome sintetiza a obra, é a geometrização da poeira em um pequeno cubo, e o segundo consiste em um breve ensaio fotográfico no qual são mostradas as etapas de costura de um tomate. Tanto a tentativa de compactar a poeira como a de costurar um tomate logo sucumbiram ao tempo e à dispersão dessas matérias. A poeira do cubo pouco a pouco se espalhou no ambiente e o tomate foi

---

64 BATAILLE, 1929 apud DIAS, 2009 In *Cubo de poeira*. **Anpap**, Salvador, n. 18, p.1-16.

apodrecendo e também perdendo a sua forma original. As duas artistas apresentam o contato com o fracasso de tentar segurar o tempo, a degradação da matéria, ocasionalmente a repulsa e o nojo diante desses trabalhos, a morte...

Para Bataille, a ação oposta aos trabalhos agora citados, de enterrar os mortos e de se afastar da presença da morte significa preservar-se de um suposto contágio:

Muitas vezes a ideia de contágio se liga à decomposição do cadáver, em que se vê uma força temível, agressiva. A desordem que é, biologicamente, a podridão por vir, que, assim como o cadáver fresco, é imagem do destino, carrega em si mesma uma ameaça. O mais das vezes, aos olhos do sobreviventes, o próprio morto, arrastado pelo poder da violência, participa de sua desordem, e é seu apaziguamento que manifestam enfim seus ossos secos.<sup>65</sup>

Vale ressaltar que outros inúmeros artistas trataram a morte como um tema de forma mais ou menos direta, como Beuys e o seu relato sobre a sua experiência de quase morte – na queda de um avião atingido pelos bombardeios dos tanques anti-aéreos russos – que gerou grande parte dos seus trabalhos artísticos, Kiki Smith e as representações de caixões, os fantasmas de Boltansky e mesmo as vânicas do séc. XVII. Porém, trouxe para esta pesquisa Aline Dias e Mariana Guimarães porque elas encaram a morte na banalidade cotidiana, até na poeira encontrada em sua residência e no ato singelo de uma simples costura.

Percebo que morar na casa da minha bisavó não me deixa escapatória, confronto-me com a morte em pequenos rituais do cotidiano constantemente e *Caverna* é fruto dessa experiência.

\* \* \*

Seguindo pelo estudo de *O erotismo*, Bataille, ao analisar as pinturas feitas na caverna de Lascaux, contraria a interpretação dos estudiosos, seus contemporâneos, que davam a essas pinturas o sentido de uma operação mágica. Para eles, os animais e os objetos pintados representavam a cobiça dos caçadores que o faziam na esperança de terem os seus desejos realizados. O filósofo, no entanto, duvida dessa hipótese e traz a compreensão de interdito e sagrado para essa discussão.

---

65 BATAILLE, 2014, op. cit., p. 70.

Os animais pintados nas cavernas, segundo Bataille, não faziam parte da dieta alimentar daqueles homens e, além disso, ainda entre os povos caçadores não havia a distinção entre os homens e os animais. Portanto, a caça não era menos do que um duelo, uma transgressão. Ou seja, uma superação do interdito que consistia em não matar semelhantes nesse momento.

Aqui, vale destacar que o interdito não quer dizer o fim de certa prática, mas sim a do assassinato ou caça de animais, no caso, em caráter de transgressão. Nos termos do autor:

As imagens das cavernas teriam tido por finalidade figurar o momento em que, o animal aparecendo, o assassinato necessário, e ao mesmo tempo condenável, revelava a ambiguidade religiosa da vida: da vida que o homem angustiado recusa, que, no entanto, ele consuma na superação maravilhosa de sua recusa.<sup>66</sup>

A pintura feita no poço de Lascaux está no centro dessas considerações de Bataille. Numa das partes mais recônditas da caverna, um homem com o sexo ereto e com uma cabeça de pássaro é representado, tendo à sua frente um bisão ferido e morto, cujas entranhas lhe escapam do ventre pela ferida de uma azagaia.(fig. 19) De acordo com o filósofo, essa imagem contém sinais da expiação consecutiva ao assassinato do animal já que se vê um bisão moribundo encarar o homem que talvez o tenha matado, a que o pintor deu o aspecto de morto também.

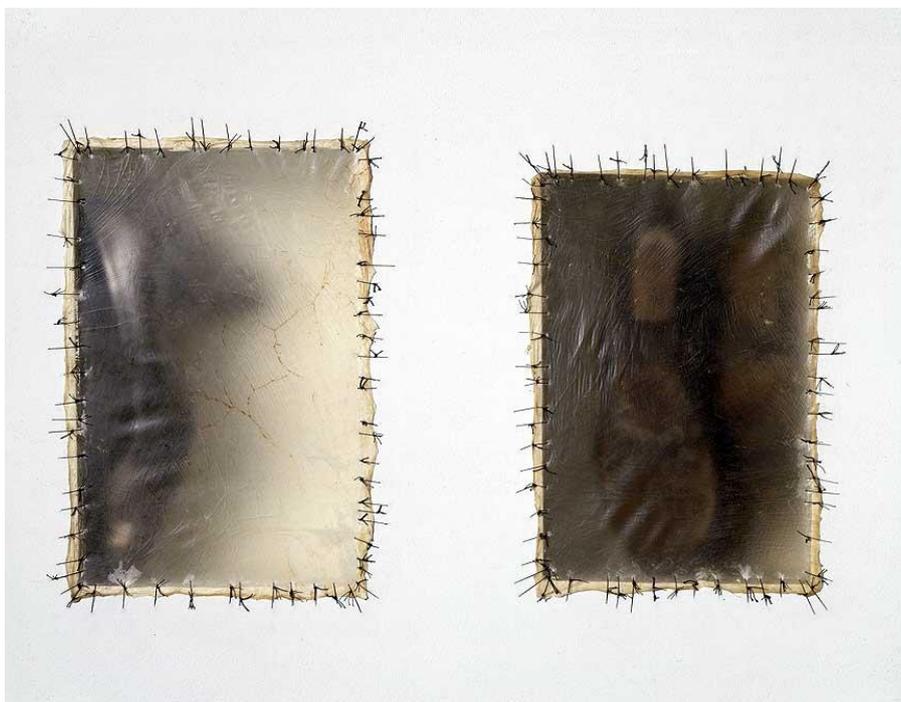
Nesse sentido apropriei-me dessa imagem, a partir da interpretação do filósofo, como um espelho. A casa da minha bisavó e Lascaux, lugares sagrados, onde entramos em contato com a morte, objetos quebrados e tomados pela poeira e o bisão moribundo, e, sobretudo, compreendo a mim mesma como esse homem em êxtase ao ter saciado o seu desejo de se transformar na sua própria transgressão, no meu caso, na instalação *Caverna*.

Ter entrado em contato com esse estudo de Bataille acerca das possibilidades de experimentação da morte, foi para mim fundamental, portanto, para a construção do entendimento sobre os meus trabalhos artísticos e a minha poética guiados pelo desejo de morte. Claro, não como uma vontade de encerramento absoluto, mas, pelo contrário, como uma forma de ampliação dos meus sentidos e de anseio por uma ascensão ao que é sagrado, artístico e humano propriamente.

---

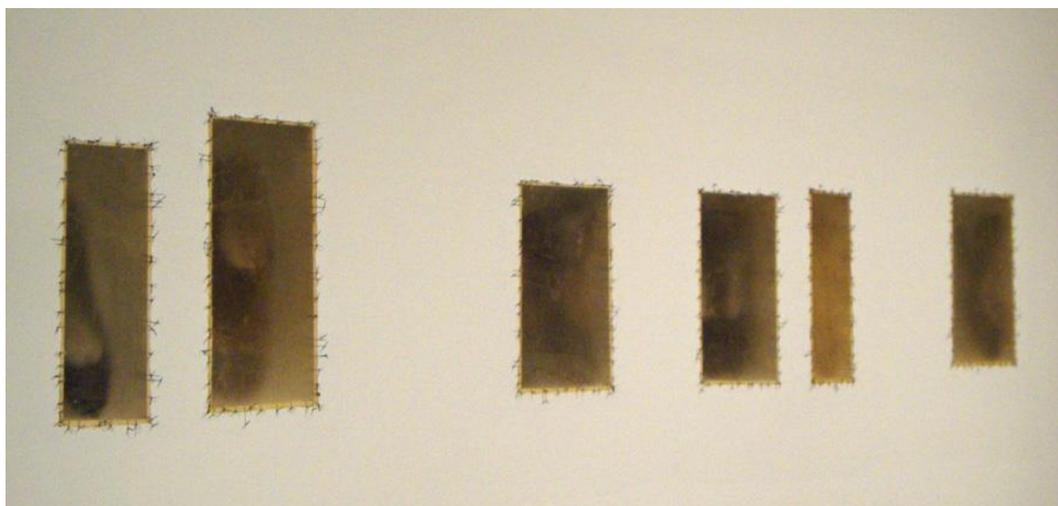
66 BATAILLE, 2014, op. cit., p. 99.

Figura 11 - *Atrabiliários*



Fonte: Doris Salcedo, 1996

Figura 12 - *Atrabiliários*



Fonte: Doris Salcedo, 1996.

Figura 13 - *Mistério e melancolia de uma rua*



Fonte: Giorgio de Chirico, 1914

Figura 14 - *A velhice de Guilherme Tell*



Fonte: Salvador Dalí, 1931.

Figura 15 - *A bela sociedade.*



Fonte: René Magritte, 1966

Figura 16 - *Cubo de poeira*



Fonte: Aline Dias, 2008.

Figura 17 - *Tomate*



Fonte: Mariana Guimarães, 2013.

Figura 18 - *Tomate*



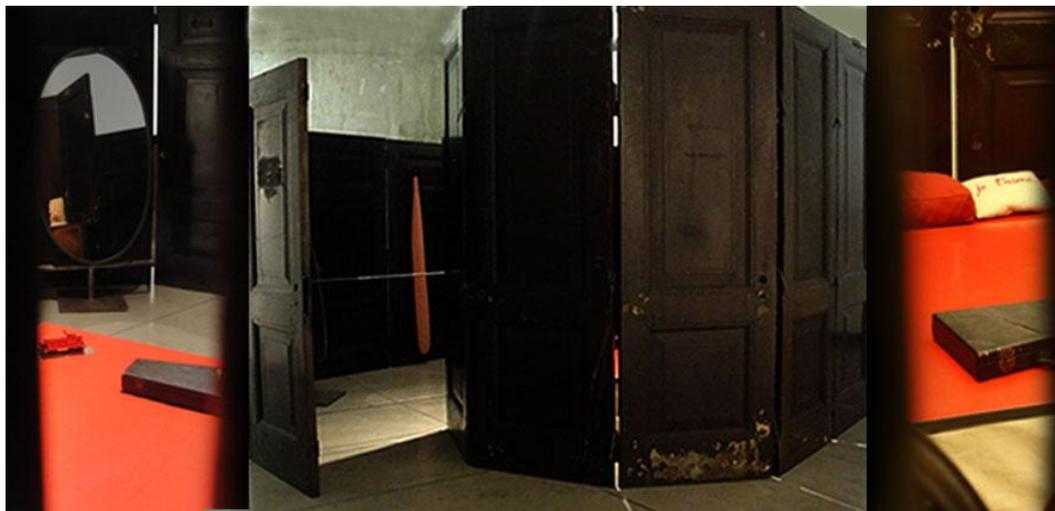
Fonte: Mariana Guimarães, 2013.

Figura 19 - Pintura no poço de *Lascaux*, França.



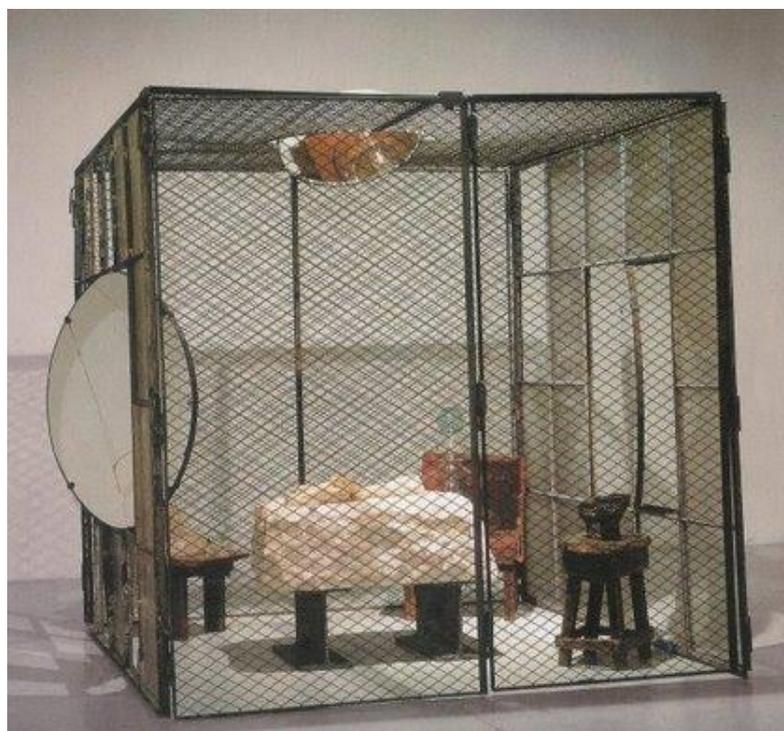
### 3 LEMBRANÇAS E ESCRITURA

Figura 20 - *Quarto vermelho (Pais)*



Fonte: 1994. Louise Bourgeois

Figura 21 - *Célula (É melhor você crescer)*



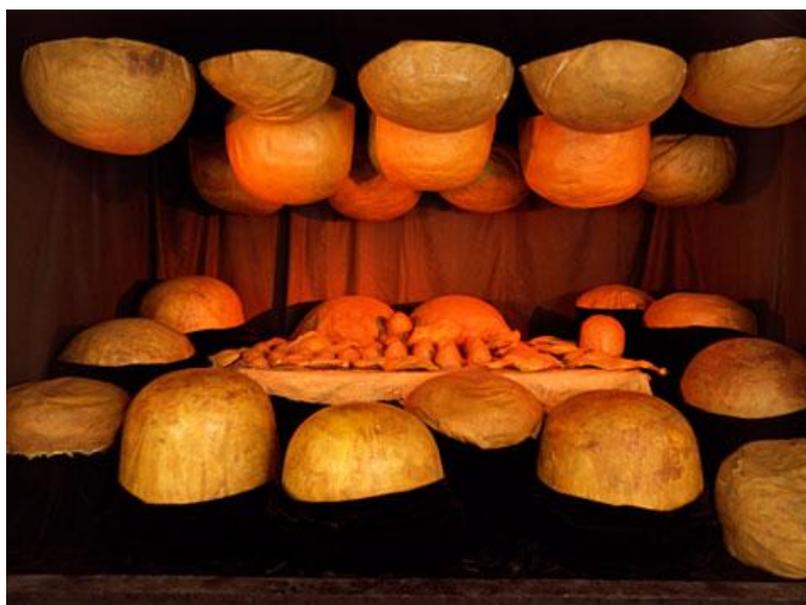
Fonte: Louise Bourgeois, 1993

Figura 22 - *Maman*



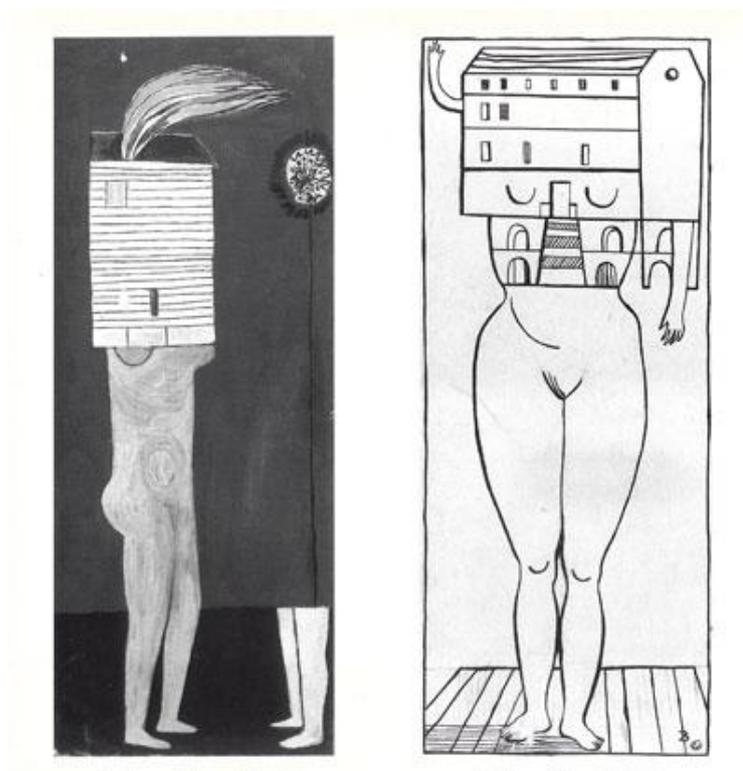
. Fonte: Louise Bourgeois, 1994.

Figura 23 - *Destruição do pai.*



Fonte: Louise Bourgeois, 1974.

Figura 24 - *Casa-mulher*



Fonte: Louise Bourgeois, 1945-47

Figura 25 - *Casa-mulher*,



Fonte: Louise Bourgeois, 1945-47.

Figura 26 - *A casa viúva.*



Fonte: Doris Salcedo, 1992-95.

Figura 27 - *A casa viúva ..*



Fonte: Doris Salcedo, 1992-95.

Neste último capítulo, concentrei-me em apresentar uma outra forma de me relacionar com a casa da minha bisavó. Se em *Caverna*, os processos criativos e reflexivos levaram-me para dentro da casa e de seus objetos, *Escritura* (fig.29-32) é a expressão de um movimento oposto ao do mergulho nesse lugar, como um empuxo que, sem que eu pudesse controlar, empurrou-me para fora dos seus limites físicos.

### 3.1 Lembranças

Desde a infância até o período em que mudei para lá, sempre percebi a casa da minha bisavó como um reduto familiar que impregnou as minhas lembranças como um lugar perdido no tempo. Jamais pude vê-la em sintonia com o mundo exterior. A rudeza dos meus bisavós misturados ao seu sotaque português carregado, uma tia *encefalopata*<sup>67</sup> sempre na cama no quarto do fim do corredor, minha avó e sua irmã cuidando dos afazeres domésticos sem parar e o barulho de toda a família naquela casa pequena, estreita, escura, úmida e de cheiro forte conformavam um ambiente muito particular onde estranhava as alegres festas em que exaltavam episódios de sofrimento, recordavam-se brigas e mortes. Essa casa era para mim, uma parte anômala da minha história e costumava encobri-la como um segredo.

Ao me estabelecer nessa casa recentemente, sem grande parte desses parentes, já falecidos, pude verificar minhas lembranças, encontrar seus vestígios e atualizá-las. Nesse processo, a arquitetura e os objetos que compõem essa casa se tornaram apoios e detonadores das minhas reflexões acerca da minha história e família. Morar nessa casa, portanto, em pouco tempo, passou também a significar habitar uma zona de certa indistinção entre minhas lembranças e o presente dado ali.

As minhas memórias e percepções atuais em relação à casa reverberam umas nas outras, ao mesmo tempo em que, assim, vão se construindo. A partir disso, pude perceber um movimento constante da casa de se constituir como tal e de escapar de sua própria compreensão concreta para se tornar lembranças e imagens. Considero esse um processo próprio da casa, mas também notável em minha avó e tia avó que, ao preservarem o ambiente,

---

67 Termo da minha lembrança que a família utilizava para o caso.

tentando não modificar a sua aparência, nem se desfazer de nenhum objeto, o fazem como uma tentativa de retorno ao passado e de resistência às resoluções do tempo.

Nesse sentido, a casa provoca certa suspensão temporal em quem lhe adentra. A penumbra constante e o grande número de objetos arranjados por critérios misteriosos em seu interior podem perturbar aqueles que não se dispõem a abrir mão da realidade exterior e aderir ao seu ritmo de tempo singular. Assim como quando se vai ao cinema, teatro, museu ou galeria como um espectador.

Além dessas comparações mais óbvias, quando penso na casa da minha bisavó como um lugar íntimo e privado, sou remetida ao que é mais profundo no indivíduo. Essa dinâmica entre um interior protegido e a sua possível exposição, como tento aqui fazer neste trabalho, suscitou-me uma imagem bastante potente: a imagem de uma caverna, atribuindo a cada indivíduo uma caverna escura que abriga aquilo que lhe é mais íntimo e incompreensível racionalmente.

Considerando a própria casa como uma caverna, *Lascaux ou o nascimento da arte*, livro citado de Georges Bataille, foi um ponto de partida fundamental para a complexificação dessa ideia. A identificação com esse livro, vale dizer, foi tanto em relação ao seu conteúdo descritivo das pinturas do interior da caverna de Lascaux, quanto no que diz respeito a própria empreitada do autor de apresentá-la à luz de um pensamento moderno, buscando legitimar ali um evento artístico.

Para isso, Bataille estabelece a separação entre os espaços do profano e do sagrado e defende que o nascimento da arte se dá justamente em um momento no qual se configuram com clareza esses dois ambientes: o primeiro, de luta pela sobrevivência, do trabalho, com suas regras bem estabelecidas e limites definidos (fora da caverna); e o outro, de rituais, de transgressões, do jogo, que se comunica com o exercício daquilo que se chamará arte.

É dentro da casa da minha bisavó que posso imergir no que é sagrado, onde se encontram objetos sem função prática, mas com função mágica de evocar o passado, superar a morte e resistir ao tempo. Por isso, trago para o centro da minha poética essa casa, embora minha atenção agora esteja voltada para aquilo que transborda para fora dos seus contornos, que lhe definem comumente apenas como uma residência.

Acredito ser necessário perceber os movimentos moleculares dessa casa, para além do que a delimita espacialmente e temporalmente e a simplifica. Com isso, quero dizer que me

interessa investigar sobre os seus devires, aquilo que a excede e a torna caverna e experiência artística.

### 3.2 Devir-casa

O interior dessa casa é repleto de objetos antigos dispostos em prateleiras e móveis diversos. Além desses, há outros entocados em cantos inacessíveis, em cima de armários, dentro de caixas ou no quarto que fora construído no terraço da casa para abrigar os pertences não só dos que nela moram e a frequentam atualmente, mas daqueles que já residiram aqui.

O aspecto frágil desses bibelôs, fotografias, bonecos, caixinhas, vasos, plantas de plástico e paninhos visíveis em suas rachaduras, lascas quebradas, poeira acumulada ou manchas esvazia-lhes de suas funções. Embora boa parte deles esteja organizada de modo a ser vista, também não é possível considerá-la simplesmente pela sua função decorativa. . Esses objetos, portanto, significam o tempo<sup>68</sup>, porque são indícios de sua duração. Além disso, como não é mais exigida a sua funcionalidade, o objeto antigo é perfeito e, assim, de acordo com Baudrillard, dá-se como mito de origem compreendido a partir de dois movimentos inversos:

[...] na medida em que se integra no sistema cultural atual, o objeto antigo vem, do fundo do passado, significar no presente a dimensão vazia do tempo. Enquanto regressão individual, ao contrário, é um movimento do presente para o passado para nele projetar a dimensão vazia do ser.<sup>69</sup>

Considerando o acúmulo e a disposição desses objetos feitos pelas mantenedoras da casa um modo expressivo, que evoca essas dimensões vazias do tempo e do ser, a morte como questão se impôs em meu olhar sobre essa casa. Porém, não somente a morte como uma ideia de encerramento, mas todas as suas possibilidades de existência e influência. A partir disso,

---

68 BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997. p 82.

69 Ibid., p.84.

tornou-se fundamental investigar, de maneira mais apurada, as emanções invisíveis desse lugar, utilizando como ferramentas alguns conceitos de Deleuze e Guatarri presentes em *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*<sup>70</sup>.

\* \* \*

Além de minha avó e tia-avó, a casa também pertence ao meu tio-avô, que a frequenta quase todos os dias. Herdeiro do trabalho de meu bisavô português, esse tio é zelador de cerca de 300 sepulturas no cemitério próximo daqui. Minha avó, por sua vez, muito católica, é voluntária em uma igreja também localizada perto da casa, participando, diariamente, como cantora e com a função de ler os nomes da lista de intenções aos mortos das missas. Dessa maneira, o cotidiano dessa casa também é atravessado e constituído pelas vivências diárias dos irmãos no cemitério e na igreja.

Não à toa, a maioria dos objetos acumulados são imagens de santos, nossa senhora, Jesus Cristo e anjos. Mesmo aqueles que não têm significado religioso são agrupados junto com os que têm e, assim, acabam contaminados por esse caráter sagrado.

Os clientes de meu tio telefonam para esta casa para avisar que algum parente morreu e que, portanto, a sepultura precisa de cuidados especiais, como a inclusão do nome do falecido na lápide ou do ornamento com determinado tipo de flor. Minha avó é quem atende a maior parte dessas chamadas e passa os recados para meu tio. Inúmeras vezes, coincide de o morto ter a sua missa de sétimo dia realizada na igreja de minha avó. Amigos, vizinhos e parentes também costumam pedir por telefone que minha avó inclua certo nome na lista de intenções das missas da igreja.

Por conta da dinâmica dos trabalhos de meu tio e minha avó estabelecida dentro da casa, esse lugar se apresenta nas bordas do cemitério e da igreja, fazendo parte de um devir-cemitério e devir-igreja ou devir-cemitério-igreja. Vale ressaltar que a escolha por este conceito, *devir*, criado por Deleuze e Guatarri como ferramenta para operar meus estudos artísticos sobre essa casa, foi determinante não só para conseguir descrever o que presencio nesse lugar como também para aprimorar o olhar que lanço sobre ele.

---

70 DELEUZE, G. e GUATTARI. *Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível*. In: DELEUZE, G. e GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. 34.

Para compreender esse conceito, é necessário estar atento para as situações indetermináveis, como é o caso da casa de minha bisavó, que, em uma análise despojada das definições, ora também pode confundir-se com um cemitério e/ou uma igreja em uma relação de vizinhança como apresentam Deleuze e Guattari:

Se o devir é um bloco (bloco-linha), é porque ele constitui uma zona de vizinhança e de indiscernibilidade, um no man's land, uma relação não localizável arrastando os dois pontos distantes ou contíguos, levando um para a vizinhança do outro, - e a vizinhança-fronteira é tão indiferente à contiguidade quanto à distância.<sup>71</sup>

Para não correr o risco de cair em outras determinações, é imprescindível destacar que não se trata de encontrar outras categorias para essa casa. Diferentemente disso, é interessante empenhar-se em apreender o que escapa a essas palavras *casa*, *cemitério* e *igreja*, o que está entre elas e o que as torna indiscerníveis.

Nesse sentido, fugindo das estruturas sociais de espaço e tempo, dá-se esta vivência artística nessa casa. No *não-lugar*, entre ser neta e artista, oscilando em movimentos desterritorializantes dessa casa e/ou residência artística, eu tenho compreendido o desenvolvimento de minha poética.

### 3.3 A criação de ritornelos

Na obra de Louise Bourgeois, é bastante evidente a mistura e diluição entre as ideias de casa, intimidade, biografia e corpo. Entretanto, o seu esforço artístico consiste em organizar e ressignificar o seu passado, criando novas espacialidades para as suas memórias e traumas, como é o caso de *Quarto vermelho (Pais)* (1994) (fig.20). Nesta obra, para além dos elementos vermelhos, do encontro inusitado de objetos, como um trenzinho de ferro de brinquedo sobre um pedaço de trilho e a caixa de um metrônomo, ambos em cima de uma cama, dos espelhos ovais, das esculturas suspensas que fazem alusão a corpos, chama a

---

71 DELEUZE, G.; GUATTARI, 2012, op. cit., p.96.

atenção como Bourgeois dispõe todos esses elementos e os cerca de maneira circular com um grande biombo feito com portas antigas de madeira, não sendo possível adentrar esse lugar, somente espreita-lo. Assim, além de um novo espaço, cria possibilidades narrativas e de reflexão sobre a coabitação dos elementos que ali *dentro* se encontram e, conseqüentemente, sobre as histórias pessoais da artista.

Dessa maneira, é possível considerar esse trabalho de Bourgeois como um *ritornelo*, assim como o é para Deleuze e Guattari em *Acerca do Ritornelo*<sup>72</sup>. Para esses autores, ritornelo é mais que um refrão musical, é um conceito, um agenciamento territorial, que configura determinados espaços, a partir das relações rítmicas e expressivas que estabelece.

Outros trabalhos dessa artista também levam os espectadores a mais ritornelos, a ambientes específicos e, por isso mesmo, somos remetidos à ideia de intimidade, reconstruindo possivelmente uma nova concepção sobre casa, como nos trabalhos *Células* (1993) (fig.21) e *Maman* (1994) (fig.22). Esse último, a própria escultura em grandes dimensões de uma aranha, torna-se uma arquitetura habitável. As patas do animal marcam os limites do território ocupado e o seu corpo a cobertura da construção. Como chama-se *Mamãe*, esse trabalho evoca o interior do corpo materno, proteção e, ao mesmo tempo, por ser representada por uma enorme aranha, o medo e a sensação de aprisionamento.

Em *Destruição do pai* (1974) (fig.23), a artista cria um espaço orgânico com protuberâncias. No entanto, percebe-se uma mesa de jantar no seu interior. Em alguns de seus desenhos e esculturas chamados *Casa-mulher* (1945-47) (fig.24), também há a busca pelo entendimento fronteiro entre os significados de corpo e de casa de forma bastante clara. Nessas obras, é possível identificar separadamente as imagens de casa e de corpo. Embora fundidas, essas imagens são extensão uma da outra.

Ao criar esses territórios e outros entendimentos sobre o espaço, Louise Bourgeois organiza as suas memórias, traumas, intimidade e aquilo que lhe é inefável; cria linguagens, ritornelos e/ou formas de expressão que configuram lugares peculiares não apenas definidos por linhas geográficas, mas, por ritmos e composições visuais.

Outra artista, Doris Salcedo, evoca a ideia de lar abalado pela perda de parentes mortos em episódios de violência na Colômbia. Em seu trabalho *La casa Viuda* (1992-1995) (fig.25-26), a descentralização das famílias, o arruinamento do seu significado e a morte são

---

72 DELEUZE, G. e GUATTARI. *Acerca do ritornelo*. In: DELEUZE, G.; GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, op. cit.

presentificados por meio de mobiliários fundidos uns nos outros e selados com cimento. Dessa forma, são criados objetos incompreensíveis à primeira vista. Em seguida, percebe-se que são móveis e objetos domésticos cujas funções foram interrompidas.

O próprio nome dessa obra suscita a compulsória convivência da casa com a ausência e, além disso, a personifica e a torna enunciação dessa perda. A artista tenta dar visibilidade e tornar inesquecível o desmantelamento do que pode ser considerado o ritornelo de cada família vítima da violência da sua casa e dos seus papéis de acolhimento e segurança. A casa e os seus objetos, portanto, de acordo com a nova organização proposta pela artista, tornam-se ausência.

Bourgeois e Salcedo chamam o olhar para as bordas que determinariam as coisas. No entanto, é possível notar, em suas obras, que as fronteiras são lugares de paradoxos e conflitos. Bourgeois, em *O quarto vermelho*, tenta dar limites com um biombo a um interior caótico ecoante nos espectadores fora dele, e Salcedo dá visibilidade ao esfacelamento dos lares colombianos causado pela violência. Tanto uma como a outra constroem ritornelos ou territórios na medida em que criam linguagens e espaços expressivos com suas obras, porém, não encerram as coisas e as ideias. Pelo contrário, de acordo com os diferentes contextos peculiares que cada uma tenta tratar artisticamente, as ideias de casa, corpo, interior e intimidade podem exceder às próprias definições e se misturar, ganhando significados bastante ampliados.

Acredito que os trabalhos de ambas as artistas podem ser interpretados sob a luz do pensamento de Deleuze e Guatarri, mais especificamente o que se refere à pergunta de um entrevistador sobre a organização de *Mil Platôs*, livro em que, junto com Guatarri, apresenta os conceitos de *devenir e ritornelo*.

Para nós, o conceito deve dizer o acontecimento, não mais a essência[...]. Com efeito o que nos interessa são os modos de individuação que já não são os de uma coisa, de uma pessoa ou de um sujeito: por exemplo, a individuação de uma hora do dia, de uma região, de um clima, de um rio ou de um vento, de um acontecimento. E talvez seja um equívoco acreditar na existência das coisas, pessoas ou sujeitos. O título *Mil Platôs* remete a essas individuações que não são de pessoas e nem de coisas<sup>73</sup>

---

73 DELEUZE, G. *Conversações*. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 37.

Nesse sentido, essas artistas podem ser localizadas nessa fala do filósofo, pois não visam alcançar as definições pré-estabelecidas das coisas, mas sim criar individualizações, seja de memórias do passado da própria vida, como é o caso de Bourgeois, seja da violência colombiana, como faz Salcedo.

O encontro com os trabalhos dessas artistas é fundamental para uma maior aproximação e consolidação desses lugares de fronteiras entre significados, principalmente os relacionados à ideia de casa. É inteligível que, em relação a essa experiência artística e mesmo ao que chama meu olhar nas artes, interesse-me pelos excessos das coisas e/ou pelo que não cabe em categorias, mesmo as mais conhecidas, como casa ou corpo. Do mesmo modo, interesse-me pelas possibilidades de tornar visíveis esses excessos, criando novos territórios de significados e interpretações.

### 3.4 Escritura

Em meio às reflexões acerca das ideias de *devenir* e *ritornelo* de Deleuze e Guatarri, que transformaram a minha percepção sobre a casa, logo fui impulsionada para fora dela. A fim de exercitar o olhar sobre as relações de vizinhança da casa, saí, então, para fotografar o cemitério.

Inicialmente, sem nenhuma ideia pré-estabelecida a ser seguida, deixei que meu tio-avô fosse meu guia pelo cemitério. Eu disse a ele somente que gostaria de conhecer melhor o lugar e fotografar o que eu achasse interessante para um trabalho de mestrado, mas sem entrar em maiores detalhes. Assim, fomos passeando e parando às vezes para falar com os seus colegas de trabalho que também zelam pelas sepulturas, ou para apreciar os túmulos mais monumentais para os quais meu tio-avô chamava a minha atenção. Eu os fotografava com a intenção de corresponder a sua expectativa, porém, todas aquelas belas esculturas não fisgavam meu olhar, ou melhor, pude perceber que elas por si só não pertenciam ao que compreendia como um zona de relações fronteiriças e de mútua influência entre o cemitério e a casa da minha bisavó.

Avançando em nossa deambulação, já tendo conhecido as mais famosas sepulturas,

como a da Carmem Miranda ou a de um certo aviador (constituída de uma escultura do próprio e de um avião em grandes dimensões bastante chamativa), meu tio-avô permitiu-se parar em algumas que estão sob os seus cuidados para uma espécie de revisão breve. Ele parava, retirava as folhas secas, reparava em alguma parte lascada ou recolocava na posição original alguma letrinha dessas de ferro que dá nome ao falecido na lápide que tivesse saído do lugar.

Enquanto isso, reparava em detalhes ao redor que possuíam relação visual direta com a casa. Primeiro, algumas sepulturas sem cuidado, com plantas secas ou mortas ou limo espalhando-se sobre a estrutura. O mesmo tipo de parasita, com mesma cor e formato, há nas paredes do terraço da casa. Além disso, as plantas mortas e essas sepulturas se arruinando, imediatamente, remeteram-me ao processo de degradação da casa.

Como se a casa pudesse estar dentro do cemitério e o contrário também, encontrei inúmeras flores de plástico enfeitando as sepulturas e, por vezes, algumas de tipo igual daquelas que minha avó tem e usa para decorar a casa. A partir desse momento, fui arrebatada por uma sucessão de coincidências visuais entre esses dois lugares o que, conseqüentemente, também trouxe à tona a própria atmosfera da casa misturada agora à do cemitério. A arquitetura estreita de mausoléus excessivamente decorados, o corredor da casa com todos os santos e a escultura de Jesus Cristo crucificado em madeira e prata e a penumbra constante nesses dois locais. Todas essas correspondências saltavam aos meus olhos e, quando percebia cada uma delas, fotografava.

Mas aqui vale ressaltar uma imagem destas fotografadas que corroborou essas influências entre o cemitério e a casa. Uma boneca de plástico de tamanho médio, com cerca de três palmos de comprimento, como uma menininha de penteado “maria-chiquinha”, olhos brilhantes de resina e sentada aos pés de uma grande estátua. De mais perto, empoeirada e suja, porém, mantida no alto da sepultura, apesar de todos esses sinais da sua deterioração.

Há alguns meses, arrumando e revirando tudo o que havia no terraço da casa, levei um susto ao me deparar com a cabeça de uma boneca enrolada com atadura médica dentro de um saco plástico transparente. Parecia um morto, um objeto morto que fora acudido e guardado como um segredo por baixo de todas as coisas e caixas, sob toda a poeira e por muito tempo. Passado o espanto, verifiquei que a boneca tinha todos os seus membros descolados do corpo mas que ao mesmo tempo eram ligados a ele através de enlaces com a atadura. A cabeça também precisava da atadura para não se perder do corpo. E por conta do comprimento

excessivo dessa atadura, toda a boneca ficou embolada nesse tecido e as suas partes deslocadas dentro do saco plástico que comprimia e continha esse corpo.

Quando vi essa boneca no cemitério, imediatamente, lembrei-me da outra encontrada no terraço, como se uma imagem fosse a face da moeda cujo outro lado é a imagem da outra boneca. Até então, o impacto causado pela primeira boneca tinha sido tamanho que não havia podido ainda transformá-lo em linguagem artística. A partir da segunda boneca, colocou-se à minha compreensão um desenho mais claro e ampliado sobre tanto a existência de uma como a da outra boneca.

Uma vez que pude reconhecer de maneira mais concreta a casa no cemitério e, principalmente, em outras histórias de falecimento representadas pelas sepulturas encontradas, levando em conta as noções moleculares de interação e influência aprendidas em *Devir-intenso*, *devir-animal*, *devir-imperceptível*, passei a conceber essa casa de modo menos fantasmático. Isso quer dizer que, num movimento contrário, fui aproximando-me mais do próprio presente da casa.

Outro fato decisivo trouxe para essa dimensão mais analítica e prática a casa da minha bisavó: um pedido por parte do meu tio-avô às irmãs de que seja feita a partilha da casa.

Ele explicou que vem enfrentando dificuldades financeiras por causa da redução do número de fregueses, como costuma se referir aos seus clientes. As novas gerações parecem não se importar muito com esse cuidado frequente das sepulturas e os seus fregueses, na maioria idosos, vêm falecendo. Além disso, o próprio trabalho está sendo ameaçado, pois, sob uma nova direção, o cemitério quer oficializar e terceirizar esse ofício de zelador das sepulturas. Como início dessas mudanças, a administração do cemitério exigiu uma autorização de cada proprietário concedida ao meu tio para que possa realizar o seu trabalho. Apenas essa aparentemente simples medida foi suficiente para deixar meu tio muito inseguro. Depois de mais de meio século seguindo uma mesma forma de trabalhar, desde o tempo de meu bisavô, a exigência desse documento tornou-se um obstáculo à realização do seu trabalho, pois muitos fregueses se recusam a assinar enquanto outros não compreendem muito bem a nova situação do cemitério e do trabalho do meu tio-avô e não veem a urgência em conceder essa autorização.

Durante o nosso passeio no cemitério, observei as conversas em tom de lamentação e preocupação entre meu tio e seus colegas. É notório que esse tipo de trabalho, de vínculos duradouros entre fregueses e zeladores, está prestes a entrar em extinção.

Evidente que não se tratam de simples coincidências. Essa dinâmica entre a casa da minha bisavó, o cemitério e a igreja, lugares que se habitam uns nos outros e que se constituem assim, encontra-se em seus instantes finais e por isso aponta para um fim de cada um desses lugares como são no presente.

\* \* \*

Observando as fotografias tiradas no cemitério, outras anteriormente tiradas na igreja com a intenção de registrar minha avó atuando nas comemorações do mês de maio e outras inúmeras que tirei na casa durante todo o meu período de residência desde 2009, pude comprovar mais uma vez as relações estreitas entre esses três lugares. Embaralhando todas as imagens, às vezes, é tarefa difícil identificar cada um deles.

Minha intenção é reunir todas essas fotos de forma que seja possível estabelecer diversas relações entre elas e, ao mesmo tempo, sugerir as já percebidas entre esses três lugares aqui em questão.

Com a perspectiva da venda e de mudança da casa, a oportunidade de experimentar a atmosfera desse lugar esvaziado de seus objetos e móveis se apresentou de modo bastante potente. A partir disso, comecei a pensar sobre como conciliar as fotografias e a atmosfera da casa vazia, dois elementos essenciais para a construção de um derradeiro trabalho sobre essa residência artística inventada.

Atentando para o piso da casa, o próprio chão pareceu um suporte oportuno para as fotografias serem exibidas, uma vez que os tacos de madeira, além de serem uma das únicas coisas a permanecer mesmo com a mudança, podem sugerir conjuntos de territórios, já que apresentam certa padronagem de organização das unidades. A escolha também foi influenciada pela obra *Atlas Mnemosyne* (1924-29) (fig.28), do historiador da arte Aby Warburg, cujos objetos de pesquisa eram arranjados em painéis móveis constantemente montados, desmontados, remontados, a fim de requisitar a imaginação do espectador para a criação de sentido e da relação entre esses objetos.

Porque podem ser vistos de cima – os tacos e, nesse caso, supostamente as fotografias –, é possível observar a sistematização de ambos: o conjunto todo e suas partes, assim como a visada sobre um atlas ou mapa também pode proporcionar. Penso que essa disposição das

imagens (que a ideia de atlas sugere) fora de uma ordem sucessiva e linear propõe uma perspectiva mais transversal e dialógica, assim como Didi-Huberman considera a ordenação do *Atlas Mnemosyne*:

Se trata de uma ferramenta, não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, senão da inesgotável abertura aos possíveis dados. Seu princípio e seu motor, não outros que a imaginação. Repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por desconcertante que seja, não tem nada a ver com uma fantasia pessoal e gratuita. Ao contrário, nos autoriza um conhecimento transversal, pela sua potencia intrínseca a montagem, consistente em descobrir – precisamente ali aonde recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir.<sup>74</sup>

Para realizar tal exibição das fotografias, seria necessário encaixá-las sobre os espaços de cada taco e criar intervalos entre eles.

Consequentemente, para que cada imagem então ficasse do tamanho de cada taco, foi preciso editá-las, criando recortes dentro do seu formato. As medidas do taco, 7 x 21 cm, dão forma a um retângulo de laterais bem compridas. Esse parâmetro para o recorte das fotografias reforça o próprio formato arquitetônico da casa também estreito, além de fazer alusão à estrutura dos mausoléus e sepulturas e às ideias de recôndito, caverna e interior.

Portanto, assim, configurou-se um trabalho de intervenção na própria casa, abrindo-a para quem se dispuser a conhecê-la. Ao projetar tal trabalho, não poderia escapar-me as condições às quais os espectadores estarão submetidos para a apreciação das fotografias e da casa. Para entrar na casa será necessário tirar os sapatos para evitar danos às fotografias e ainda terão que se curvar ou se abaixar para vê-las em detalhes. Imaginar toda essa exigência por parte do trabalho sendo cumprida, revelou-me um outro aspecto da obra, o de memorial. Mais especificamente, refiro-me àqueles espaços de visitação contemporâneos construídos para homenagear as vítimas do Holocausto, como *Pedras do tropeço* (2011) (fig.33) e *Memorial aos judeus mortos na europa* (2004) (fig.34) – ambos localizados em Berlim, Alemanha, e que incluem em sua constituição a performance do público. O primeiro, projetado pelo artista plástico Gunter Demnig, são pedras cúbicas de concreto com aresta de dez centímetros fixadas nas calçadas. A face de cima da pedra é coberta por uma chapa de

---

74 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, como llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Mncars, 2011. p. 15.

latão, que contém uma inscrição individual, com informações bem pessoais como “aqui morava”, “foi deportado para” ou “cometeu suicídio” acrescidas dos nomes e data de nascimento das vítimas. Para que se consiga ler o que está escrito em cada pedra, é necessário curvar-se em um gesto simbólico às vítimas. O outro, do arquiteto americano Peter Eisenman, ocupa uma área de 19.000m<sup>2</sup> com blocos de concreto de variados tamanhos que formam caminhos, por vezes ondulados, causando uma sensação no visitante de instabilidade e intranquilidade.

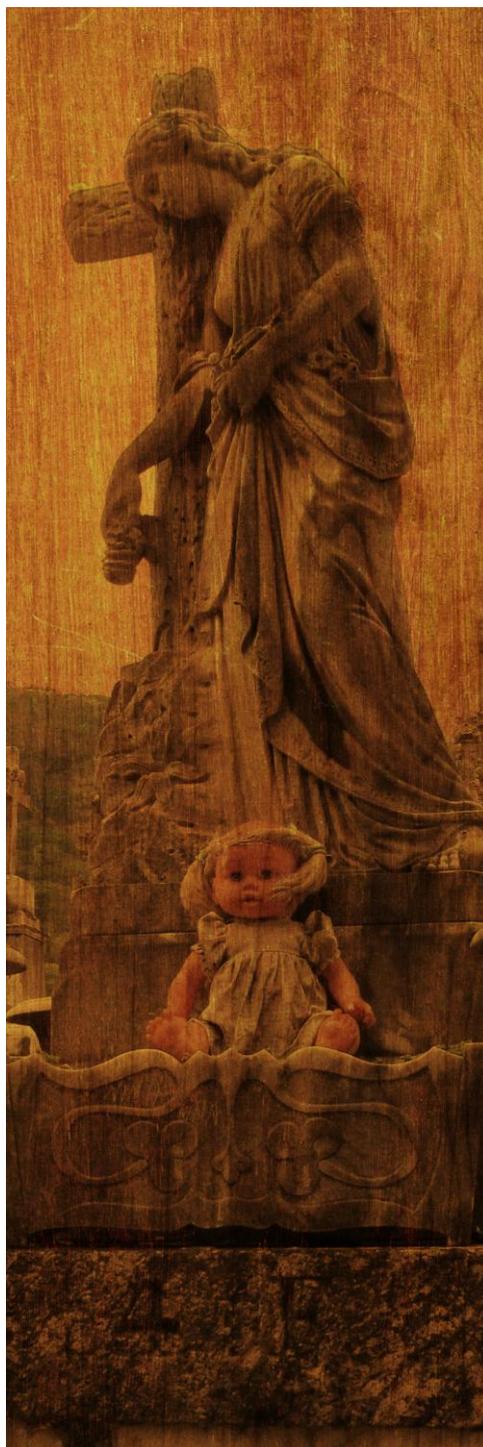
Assim, *Escritura* não deixa de ser uma homenagem a esta casa, proposta aos que irão conhecê-la. Claro, esse trabalho durará por pouco tempo, já que a casa será vendida e provavelmente terá as fotos removidas do piso, porém, ainda assim, é garantida a sua sobrevivência em registro, na memória e em processos de ressignificação do público.

Figura 28 - *Atlas Mnemosyne*



Fonte: Aby Warburg, 1924-29.

Figura 29 – *Escritura*.



Fonte: A autora, 2015.

Figura 30 - *Escritura*



Fonte: Fonte: A autora, 2015.

Figura 31 - *Escritura.*



Fonte: Fonte: A autora, 2015

Figura 32 - *Escritura.*



Fonte: A autora, 2015

Figura 33 - *Pedras do tropeço*



Fonte: Gunter Demnig, 2011

Figura 34 - *Memorial aos judeus mortos na Europa.*



Fonte: Peter Eisenman, 2004.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante todo o mestrado, concentrei-me em criar possibilidades de contato com a atmosfera da casa da minha bisavó. Quer dizer, com aquilo que é invisível, emanado de seus objetos, arquitetura e hábitos, e pregnante em todo o ambiente.

Como primeiro recurso para isso, achei que deveria encarar esse lugar como um campo a ser estudado com distanciamento científico. Acreditava que, mantendo tal objetividade, ao final dessa pesquisa, poderia eu mesma me compreender como dividida simetricamente entre duas pessoas distintas, aquela que vive na casa e a outra que estuda a casa. E assim, garantir a conservação de uma certa pureza daquele ambiente a ser estudado e mostrado em criação artística. O próprio nome *visível inviolável*, que deu título ao meu projeto de mestrado, sugeria a suposta cristalização desse lugar.

Entretanto, logo compreendi que todas as minhas relações ali se construíaem ao mesmo tempo em que a minha pesquisa era criada. Tornou-se impossível, então, separar os papéis de neta e artista. Nesse sentido, tratando da minha implicação neste trabalho, foi fundamental investigar e inventar métodos ou modos de enxergar essa casa, tentando sempre me deslocar para escapar de aferições ou de qualquer tipo de compromisso com um atestado de verdade.

Dessa forma, comecei a perceber a casa em profundidade, sem medidas e em todas as direções possíveis. Entendi que ali é possível ver todos os tempos de passados e futuros e compreender influências e devires. Nesse microcosmo da casa da minha bisavó fui lançada para questões que extrapolam os seus limites, como o tempo, a arte e a morte.

Sem dúvida, esta pesquisa privilegiou os pormenores dos processos criativos visuais e teóricos, compreendendo que são extensões uns dos outros e que tanto as instalações como esta dissertação são partes integrantes e indissociáveis uma da outra. Portanto, a experiência artística significou uma mudança radical no que considerava como produção de conhecimento, diluindo fronteiras entre as ideias de objeto e sujeito, entre o científico e o artístico e deixando para trás as rígidas categorias que visam encerrar as coisas em significados e hierarquias.

Nesse percurso, acredito que, principalmente a partir das leituras de Bataille, Deleuze e Guatarri e Didi-Huberman, juntamente com as pesquisas sobre as artistas Louise Bourgeois

e Doris Salcedo, criou-se uma trama mais fechada – onde pude desenvolver perguntas, discussões e visualidades que começaram a conformar a minha poética, e que me lançaram para outros lugares, principalmente para fora da casa – para outras formas de entendimento das coisas, como tendo a consciência da posse de um alicerce poético.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a infância**. São Paulo: Planeta, 2003.

BATAILLE, Georges. **Lascaux o el nacimiento del arte**. 2. Ed. Córdoba: Alción, 2011.

\_\_\_\_\_. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

BERGSON, Henri (Org.). **Matéria e memória: ensaio do corpo com o espírito sobre a relação**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: \_\_\_\_\_. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

Bogotá (Estado) La despolitización de lo político: el arte de Doris Salcedo. In: \_\_\_\_\_. **La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia**. Bogotá, 2010. Disponível em: <<http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/855/1/cso36.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2013.

BOURGEOIS, Louise et al. **Louise Bourgeois**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CHECA, Fernando (Ed.). **Aby Warburg: Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

DELEUZE, Gilles (Org.). **A imagem-tempo**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, G. e GUATTARI. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Conversações**. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DIAS, Aline. Cubo de poeira. **Anpap**, Salvador, n. 18, p.1-16, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, como levar el mundo a cuestras?**Madrid: Mncars, 2011.

\_\_\_\_\_. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 12.

GUIMARÃES, Mariana. **Tomate**. Disponível em: <<http://www.marianaguimaraes.art.br/>>. Acesso em: 10 maio 2015.

HOLLIER, Dennis. Shadows don't cast shadows. **October: the second decade**. London, n. 69, 1997.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2002.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Org.). **Pistas do método cartográfico: pesquisa, intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

SCHILLER, Friederich. Carta XXI - XXVI. In: SCHILLER, Friederich. **A educação estética do homem numa série de cartas**. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 1991.

## Filmes

AS PRAIAS DE AGNES. Diretora: Agnès Varda. 2008.

I WERE MOVING AHEAD I SAW GLIMPSES OF BEAUTY. Diretor: Jonas Mekas. 2000.

O RETRATO DE CARMEN D. Diretora: Isabel Joffily. 2015.

### **Exposições**

**CANTOS CUENTOS COLOMBIANOS.** Varios artistas. Curador: Hans-Michael Herzog. Casa Daros, Rio de Janeiro, 2013.

BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós.** Diretora e Curadora Geral: Solange Oliveira Farkas. Sesc Pompéia, São Paulo, 2010.

BOURGEOIS, Louise. **O retorno do desejo proibido.** Curador: Phillip Larratt-Smith. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 2011.

**ESPELHO REFLETIDO.** Vários artistas. Curador: Marcus Lontra. Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2012.