

eu sou teu labirinto

ESPAÇOS DA PERDA E DA DESTRUIÇÃO

O LABIRINTO COMO METÁFORA DA CASA E
VICE-VERSA, NA CONSTITUIÇÃO DE UMA
POÉTICA CONTEMPORÂNEA

RAQUEL FERREIRA

ESPAÇOS DA PERDA E DA DESTRUIÇÃO - O LABIRINTO COMO METÁFORA DA CASA E VICE-VERSA, NA CONSTITUIÇÃO DE UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA

RAQUEL FERREIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DOUTORADO
ÊNFASE EM POÉTICAS VISUAIS

**Espaços da Perda e da Destruição - O Labirinto como Metáfora
da Casa e vice-versa, na constituição de uma poética
contemporânea**

RAQUEL ANDRADE FERREIRA
PORTO ALEGRE, 2015

Espaços da Perda e da Destruição - O Labirinto como Metáfora da Casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador prof. Dr. Hélio Ferverza.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Alice Jean Monsell [PPGAV-UFPel]

Profa. Dra. Elida Starosta Tessler [PPGAV-UFRGS]

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos [PPGAV-UFRGS]

Profa. Dra. Nádia da Cruz Senna [PPGAV-UFPel]

Raquel Andrade Ferreira
Porto Alegre, 28 de agosto de 2015

Para Valentina

À Sheila, minha mãe, que me ensinou a sonhar.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Hélio Ferverza, pelo acompanhamento dedicado desta trajetória, pelos encaminhamentos profissionais e humanos, pelas experiências partilhadas neste percurso labiríntico.

Às professoras Dra. Alice Jean Monsell [PPGAV-UFPe], Dra. Elida Startosa Tessler [PPGAV-UFRGS], Dra. Maria Ivone dos Santos [PPGAV-UFRGS] e Dra. Nádia da Cruz Senna [PPGAV-UFPe], pela leitura atenta da Tese, pelas contribuições preciosas às minhas investigações artísticas, e por aceitarem fazer parte da minha banca final de defesa de Tese.

Aos Colegas da turma de doutorado, pelos momentos compartilhados.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS.

À Viviani Kwecko, colega e professora de Artes do IFRS-Campus Rio Grande, que sempre pautou meu envolvimento com a pesquisa de doutoramento ao colaborar e amenizar minhas atividades em sala de aula.

Aos colegas da sala 209 do IFRS-Campus Rio Grande, pelo companheirismo, amizade e compartilhamento de saberes diversos. À Cris Ferrony, Felix Bressan, Paola e Ricardo Zordan, pela amizade e pelo apoio incondicional no início dessa trajetória. Ao Gustavo Aguilar, por acreditar e estar sempre ao meu lado. Aos amigos Fernando Duarte e Mauricio Polidoro, por muitas coisas. Ao Rafael Branco, pela colaboração nos meus projetos. À Claudia Zimmer, pelas constantes contribuições a este estudo. À Daniele Formozo, pela revisão do texto da Tese. Ao Vini Albernaz e Marcelo Calheiros, pelo trabalho de encadernação da Tese.

À Duda Gonçalves, amiga de tantos atravessamentos nos meus labirintos cotidianos.

À Valentina, minha filha, pelos momentos em que precisei me ausentar. Mas sobretudo, por tornar meus atravessamentos no labirinto do cotidiano, mais leves. À minha família e amigos.

Sumário

07	Lista de Imagens
19	Resumo
20	Abstract
21	Introdução
43	1. Casa-Cotidiano
49	<i>A experiência do cotidiano na casa</i>
65	2. Casa-Labirinto
84	<i>A experiência do Labirinto na casa</i>
96	<i>Duas exposições, uma mesma narrativa</i>
96	<i>Narrativas de uma destruição – Parte III</i>
117	<i>Narrativas de uma destruição – Parte VII</i>
157	<i>Labirintos compartilhados</i>
169	3. Casa-Destruída e/ou a Destruição da Casa
176	<i>Dilacerado</i>
192	<i>Narrativas de uma Destruição – Parte V</i>
215	<i>A Destruição na casa - A Destruição na Arte</i>
250	4. Considerações acerca das Destruições
260	Referências
268	Apêndice A
269	Apêndice B

Lista de Imagens

- 24 | 1. Raquel Ferreira. Bordescritos, 2008. Bordado sobre tecido voil, 20 cm x 20 cm. Arquivo da artista.
- 28 | 2. Raquel Ferreira. 250 km ao sul I. Caneta esferográfica sobre voil, 2007. 100 cm x 150 cm. Arquivo da artista.
- 32 | 3. Raquel Ferreira, *Percurso* - série labirintos. Bordado s/ tecido voil 20 cm x 20 cm, 2008-2012. Arquivo da artista.
- 33 | 4. *Manual para construção de um labirinto*. Receita de ponto atrás. Fonte: <http://quelsfs1.rssing.com/chan-10944014/all_p15.html>.
- 50 | 5. Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012. Fotografia Digital, 100 cm x 150 cm x 5 cm. Arquivo da artista.
- 50 | 6. Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 - 2012 . Fotografia Digital, 100 cm x 0,70 cm x 5 cm. Arquivo da artista.
- 51 | 7. Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012. Fotografia Digital, 100 cm x 0,70 cm x 5 cm. Arquivo da artista.
- 51 | 8. Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012. Fotografia Digital, 100 cm x 150 cm x 5 cm. Arquivo da artista.
- 53 | 9. Raquel Ferreira. *Guardião*, 2013. Foto: Hélio Fervenza. Arquivo da artista. Narrativas de uma destruição – Parte VII
- 54 | 10. Raquel Ferreira. *Guardião*, 2012. Fotografia Digital. 100 cm x 150 cm x 5 cm. Arquivo da artista.
- 60 | 11. Frans Van Mieris, *Cena de Taverna*, 1658. Óleo sobre tela, Haia, Mauritshuis. Fonte: <<http://www.eupholis.com/fr/cartes-postales-france-theme/77153-rijksmuseum-frans-van-mieris-scene-d-auberge.html>>.
- 61 | 12. Gabriel Metsu, *Mulher Lendo Uma Carta*, c.1662-1665. Óleo sobre tela, Dublin, National Gallery of Ireland. Disponível em: <[http://pt.wahooart.com/@@/8XZRF5-Gabriel-Metsu-Mulher-Lendo-uma-Carta\(2\)](http://pt.wahooart.com/@@/8XZRF5-Gabriel-Metsu-Mulher-Lendo-uma-Carta(2))>.

- 62 **13.** Pieter de Hooch. *Mãe despojando a cabeça de seu filho*, 1658-1660. Óleo sobre
tela, 52,5 x 61 cm, Rijksmuseum, Amsterdã. Disponível em:
<http://nl.wikipedia.org/wiki/Pieter_de_Hooch>.
- 66 **14.** Rodney Castleden, *O Templo Minóico em Cnossos*, reconstrução do piso
térreo, 1990. Fonte: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3744/1/As%20Medita%C3%A7%C3%B5e%20de%20D%C3%A9dalo.pdf>>, p.21.
- 67 **15.** Raquel Ferreira. Registro fotográfico realizado em pesquisa de campo, Atenas,
Grécia, janeiro de 2015. Arquivo da artista.
- 69 **16.** *Labrys minoico em ouro*, período minóico.c.2000 a.C Museu Arqueológico de
Herakleion, Creta. Fonte:
<<http://www.mlhanas.de/Greeks/Minoan/AMI0012.html>>.
- 71 **17.** Ana Hatherly, 1975. Fonte: <<http://gramatologia.blogspot.com.br/2008/09/ana-hatherly.html>>.
- 73 **18.** Mestre de Campana Cassoni, *A viagem de Teseu a Creta*, séc.XVI. Fonte:
<<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3744/1/As%20Medita%C3%A7%C3%B5es%20de%20D%C3%A9dalo.pdf>>, p.12.
- 82 **19.** Hélio Oiticica. *Tropicália, Penetrável PN 2 'A pureza é um mito' e PN 3*
'Imagética'. (1966-1967). Fonte:
<<http://james508312.me.uk/vs1/archives/date/2013/06>>.
- 83 **20.** Hélio Oiticica. *Penetrável Filtro*. 1972. Fonte:
<<http://www.concretosparalelos.com.br/?p=161>>.
- 86 **21.** Alice Monsell. *ROUPA: as sobras da casa de alice II*. Situação performática,
2013. Papel, emulsão acrílica, cola branca, sacolas plásticas, objetos
diversos; impressão a jato sobre papel (nos etiquetas das "sobras"). A "roupa"
é feita de papel e polímero de emulsão acrílica e cola branca,
reaproveitamento de papéis velhos da casa, erros de impressão a jato. As
"Sobras" se constituem de objetos distribuídos e velhos objetos engavetados.
Dimensões variadas. Cortesia da Artista.
- 89 **22.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance
realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental
da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.

- 95 **23.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição- Parte V*. Registro fotográfico da recriação da ação de destruição na exposição Alegorias de uma destruição. 2014. Sala Iberê Camargo, Usina do Gasômetro. Porto Alegre, RS. Fotografia Mauricio Polidoro. Arquivo da artista.
- 97 **24.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*, Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista
- 100 **25.** Detalhe do desenho em labirinto presente nos ladrilhos do chão da sala Antonio Caringi. Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista.
- 103 **26.** Paineis na exposição, *Narrativas de uma destruição – Parte III, com as Instruções para criar uma narrativa do desapareço*. 2012. Arquivo da artista.: <<http://www.mlahanas.de/Greeks/Minoan/AMI0012.html>>.
- 104 **27.** Flyer com as instruções impressas para ser distribuído gratuitamente aos visitantes da exposição *Narrativas de uma destruição – Parte III*, 2012 Tiragem: 500 exemplares. Arquivo da artista.
- 107 **28.** Raquel Ferreira. Detalhe da exposição *Narrativas de uma destruição- Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista.
- 108 **29.** Projeto gráfico de montagem da exposição *Narrativas de uma destruição- Parte III*, para sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Designer Daniela Lins.
- 109 **30.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista.
- 110 **31.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista.
Dimensões variadas. Cortesia da Artista.

- 111 **32.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Arquivo da artista.
- 113 **33.** Raquel Ferreira. Still do vídeo *Dilacerado*, 2006. Arquivo da artista.
- 114 **34.** Raquel Ferreira. Registro da ação de destruição *Dilacerado*, 2006. Still do vídeo, 40 cm x 60 cm, (cada uma). Arquivo da artista.
- 119 **35.** Raquel Ferreira. Imagens do espaço expositivo. Museu de Arte de Joinville. Joinville/SC, 2012.
- 124 **36.** Raquel Ferreira. Projeto gráfico para exposição *Narrativas de uma destruição - Parte VII*, no Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 125 **37.** Raquel Ferreira. Projeto gráfico para a exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*, no Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 126 **38.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/ SC, 2012. Arquivo da artista.
- 127 **39.** Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma destruição – Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/ SC, 2012. Arquivo da artista.
- 128 **40.** Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição – Parte VII*.
- 129 **41.** Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 130 **42.** Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 131 **43.** Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 132 **44.** Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.

- 133 | 45. Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 134 | 46. Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Arquivo da artista.
- 138 | 47. Yoko Ono. *Piece For The Wind*. [Pinturas de Instrução], 1962. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/mickeyono2005/6333685402/in/album72157627976170367/>>
- 139 | 48. Yoko Ono – *From 8 Architecture Pieces Dedicated To A Phantom Architect*. Pinturas de Instruções. 1965. Fonte <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151673923764051&set=pb.522024050.-2207520000.1427638561.&type=3&theater>>.
- 140 | 49. Yoko Ono. *Painting For The Skies*. Pinturas de Instrução. 1962. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/mickeyono2005/6332932321/in/album72157627976170367/>>.
- 141 | 50. Yoko Ono. *Part Painting Series 5*. Pinturas de Instruções. 1964. Collage, offset lithograph on paper. Fonte: <<http://www.walkerart.org/collections/artworks/part-painting-series-5>>.
- 148 | 51. Marcel Broodthaers. *Salle Blanche*, 1975. Reconstruction de l'atelier-maison de l'artiste à Bruxelles. Bois avec inscriptions peintes. Photographies et ampoule. 390x336x658. Am 1989-201. Fonte: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crbXpo8/r9n85qR>>.
- 152 | 52. Mies Van der Rohe, *projeto Brick House*, c. 1925. Fonte: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/3744/1/As%20Medita%C3%A7%C3%B5es%20de%20D%C3%A9dalo.pdf>>.
- 153 | 53. Robert Morris, *Lyon Labyrinth*, 1 200 m², Biennale de Lyon, 1998. Fonte: <<http://www.architetturadi Pietra.it/wp/?p=1977>>.
- 156 | 54. Motoy Yamamoto, *Labirinto de sal*, 5x14m, Bellevue Arts Museum, 2012. Fonte: <http://www.motoi.biz/english/e_top/e_top.html>.

- 160 **55.** Raquel Ferreira * *escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura* – 2011. Impressão em offset sobre papel reciclado, medindo 12,5 cm x 25 cm aberto, formato irregular na tipologia do labirinto; medindo respectivamente 3 cm X 3 cm x 1,5 cm fechado. Tiragem 500 exemplares. Arquivo da artista.
- 161 **56.** Raquel Ferreira *Caixas envelopes para livro labirinto* – 2011, medindo respectivamente 3 cm x 3 cm x 1,5 cm. Arquivo da artista.
- 162 **57.** Raquel Ferreira. *Livro Labirinto*, 2009. Impressão em offset sobre papel reciclado, medindo respectivamente 700 cm X 90 cm x 4 cm, Registro fotográfico: Vini Albernaz. Tiragem 7 exemplares. Distribuição gratuita. Fonte: Arquivo da artista.
- 163 **58.** Raquel Ferreira. Cartazes da série *Percursos Labirínticos*, 2011. Impressão em offset sobre couchê fosco, 120g, medindo respectivamente 40 cm x 60 cm cada formato A2. Tiragem 500 exemplares de cada. Distribuição gratuita. Arquivo da artista.
- 165 **59.** Raquel Ferreira. *Eusouteulabirinto*. Projeto Cartas circulantes, 2013. Cartão Postal. Tiragem 100 exemplares. Fotografia Eduarda Gonçalves. Vinculado ao grupo de pesquisa Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas, UFPel/CNPq. Arquivo da artista.
- 170 **60.** Raquel Ferreira. Registro da ação de destruição *Dilacerado*, 2006. Still do vídeo, 40 cm x 60 cm, (cada uma). Fotografia: Niura Borges. Arquivo da artista.
- 171 **61.** Raquel Ferreira. Registro da ação de destruição *Dilacerado*, 2006. Still do vídeo, 40 cm x 60 cm, (cada uma). Fotografia: Niura Borges. Arquivo da artista.
- 178 **62.** Raquel Ferreira. *Dilacerado – Parte II*. 2014. Instalação apresentada na exposição O Cãnone Pobre, uma arqueologia do precário na arte. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre, RS. Fotografia: Gustavo Lucas Aguilar. Arquivo da Artista.

- 179 | **63.** Raquel Ferreira. *Dilacerado – Parte II*. 2014. Instalação apresentada na
exposição O Cânone Pobre, uma arqueologia do precário na arte. Museu de
Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre, RS. Fotografia: Gustavo
Lucas Aguilar. Arquivo da artista.
- 180 | **64.** Dieter Roth. *Grosse Tischruine (Large Table Ruin)*, 1978-1998. Hauser &
Wirth, London, England, 2006. Fonte:
<[http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view/?artist_id=47&a=dieter
roth&p=21](http://www.hauserwirth.com/artists/images-clips-view/?artist_id=47&a=dieter-roth&p=21)>.
- 182 | **65.** Claudio Parmiggiani. *Instalação Le Labyrinthe Brisé*". Le Collège des
Bernardins, França, 2009. Fonte: <[http://archeologue.over-blog.com/article
claudio-parmiggiani-au-college-des-bernardins-le-labyrinthe-brise
97658365.html](http://archeologue.over-blog.com/article-claudio-parmiggiani-au-college-des-bernardins-le-labyrinthe-brise-97658365.html)>.
- 183 | **66.** Claudio Parmiggiani. *Instalação Le Labyrinthe Brisé*". Le Collège des
Bernardins, França, 2009. Fonte: <[http://archeologue.over-blog.com/article
claudio-parmiggiani-au-college-des-bernardins-le-labyrinthe-brise
97658365.html](http://archeologue.over-blog.com/article-claudio-parmiggiani-au-college-des-bernardins-le-labyrinthe-brise-97658365.html)>.
- 185 | **67.** Claudio Parmiggiani. *Polvere*. 2004. Galeria Claudia Ferrari. Milão, Itália.
Fonte: <<http://arte-parma.blogautore.repubblica.it/page/4/>>.
- 187 | **68.** Manuela Vieira- Gallo. *Being a Cannibal*, public performance 300 plates
ready, 2012. Fonte: <[http://www.mvieragallo.com/Being-a-Cannibal-2009
2012](http://www.mvieragallo.com/Being-a-Cannibal-2009-2012)>.
- 189 | **69.** Martha Rosler, *Semiótica da cozinha*, 1975. Frames de um vídeo em preto e
branco (6 minutos). Fonte:
<[http://br.blouinartinfo.com/news/story/842998/fluxus-completa-50-anos-com
exposicao-de-videos-em-belo](http://br.blouinartinfo.com/news/story/842998/fluxus-completa-50-anos-com-exposicao-de-videos-em-belo)>.
- 199 | **70.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance
realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental
da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.

- 200 **71.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 201 **72.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 202 **73.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 203 **74.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 204 **75.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 205 **76.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 206 **77.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 207 **78.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 208 **79.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V.* Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.

- 209 **80.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 210 **81.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 211 **82.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 212 **83.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 213 **84.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 214 **85.** Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein. Arquivo da artista.
- 219 **86.** Artistas Ralph Ortiz (a esquerda) e Paul Pierrot demolindo o piano durante o Destruction in Art Symposium (DIAS), encontro de um grupo de vários artistas internacionais, poetas e cientistas, realizado de 9 a 11 de setembro de 1966 em Londres. Fonte:
<<http://hippiecounterculture.wordpress.com/2008/01/25/episode-four-notting-hill-1967-1972-an-interview-with-dave-russell-more-about-the-crypt-arts-and-community-centre-the-free-school-destruction-in-art-symposiumfrendz-magazine-and-the-rural-r/>>.

- 223 | **87.** Gustav Metzger, Comitê DIAS. Cartaz para o "*Destruction in Art Symposium*",
1966. Londres. 1966. África Center, Londres. Fonte:
<<http://hippiecounterculture.wordpress.com/2008/01/25/episode-four-notting-hill-1967-1972-an-interview-with-dave-russell-more-about-the-crypt-arts-and-community-centre-the-free-school-destruction-in-art-symposiumfrenz-magazine-and-the-rural-r/>>.
- 224 | **88.** Visão geral do *Destruction in Art Symposium*. Gustav Metzger, Wolf Vostell e
Al Hanson, 1966. Crédito da imagem: Tom Picton. Propriedade da imagem
pertencente à família do artista Gustav Metzger. Fonte:
<<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-60s-was-tomorrow/exhibition-themes/destruction-art-symposium>>.
- 226 | **89.** Gustav Metzger. *South Bank*, Pintura com ácido clorídrico ácido em nylon.
Londres, 1961/1966. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/art-60s-was-tomorrow/exhibition-themes/destruction-art-symposium>>.
- 234 | **90.** Gustav Metzger, 1960. Demonstração pública do conceito de *auto-destructive art*.
Londres. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/metzger-recreation-of-first-public-demonstration-of-auto-destructive-art-t12156>>.
- 235 | **91.** Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960. Imagem: Cortesia de Billy Kluver.
Fonte: <http://www.w2vr.com/permissions/copyrights_Kluver20.html>.
- 235 | **92.** Juan Hidalgo e Otto Muehl. *Ação para duas vozes*, DIAS, Africa Center.
10/09/1966. Foto: Hans Sohm. Fonte:
<http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html>.
- 236 | **93.** Gunter Bruss. *Destrução Head*, Africa Center. 10/09/1966. Fotos: Hans
Sohm. Fonte:
<http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html>.
- 237 | **94.** Pro-Diaz. *Pintura com explosivos*. DIAS, London Free School. 12/09/1966.
Foto: John Prosser. Fonte:
<http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html>.

- 237 | **95.** John Lathan. *Skoob Tower*. DIAS, London Free School. 12/09/1966. Foto:
Hanss Sohm. Fonte:
<http://dreher.netzliteratur.net/2_Performance_Aktionismus.html.
- 238 | **96.** Yoko Ono. *Cut Piece*, 1964-5. Japão. Fonte:
<http://karaj.tumblr.com/post/2938339941/yoko-ono-cut-piece-1964-5-the-thing-is-that>.
- 240 | **97.** Raphael Montañez Ortiz. *Archaeological Find # 22, Nº 4*, 1961. Fonte:
<<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>>
- 241 | **98.** Raphael Montañez Ortiz. *Archaeological Find: Wounded Knee*, 1965. Arquivos
de Raphael Montañez Ortiz. Fonte:
<<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>>
- 243 | **99.** Raphael Montañez Ortiz. *Untiled [Wine Cabinet Destruction]*, 1986.
Performance privada, comissão, realizada na casa de Francesco Conz,
Merano, Itália. Fonte:
<<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>>.
- 245 | **100.** Rafael Montañez Ortiz. *Destruction Room from 12 Evenings of Manipulation*.
Destruction in Art Symposium, New York, 1968. Fonte:
<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>.
- 246 | **101.** Raphael Montañez Ortiz. Instalação *Destruction Room*, [before], 1988.
Exposição retrospectiva: Raphael Montañez Ortiz: Years of the Warrior,
Years of the Psyche, 1960 - 1988. Fonte:
<<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>>.

- 247 | **102.** Raphael Montañez Ortiz. Instalação *Destruction Room*, [after], 1988. Exposição retrospectiva: Raphael Montañez Ortiz: Years of the Warrior, Years of the Psyche, 1960 - 1988. Fonte: <<http://centropr.hunter.cuny.edu/sites/default/files/Interview%20with%20Ortiz.pdf>>.
- 257 | **103.** Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros* (still), 2012, medium format transparencies, projector. Courtesy of Casey Kaplan, New York. Fonte: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/starling.html>>. <<http://physicsroom.org.nz/archive/oldsite/gallery/2012/starling/>>.
- 257 | **104.** Simon Starling, *Autoxylopyrocycloboros*, 2006. Installation Adam Art Gallery 2012. Photo: Robert Cross. Fonte: <<http://physicsroom.org.nz/archive/oldsite/gallery/2012/starling/>>.

Todas as imagens aqui reproduzidas são utilizadas apenas para fins de estudo.

Resumo

A pesquisa de doutoramento **Espaços da Perda e da Destruição - O Labirinto como Metáfora da Casa e vice-versa, na constituição de uma poética contemporânea** foi desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais ênfase em poéticas visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Hélio Ferverza, de 2010 a 2015. Durante este período, realizei um conjunto de trabalhos constituídos por vídeos, fotografias, instalações, palavras e frases, instruções, objetos e ações performáticas que foram apresentadas em diferentes instituições expositivas. Todos eles são perpassados pela materialidade de objetos quebrados ou salvaguardados em disposição labiríntica. Os trabalhos revelaram a problemática com a qual me deparei e que desencadeou as reflexões desta tese, que poderia ser resumida na seguinte pergunta: Como constituir uma obra artística e uma poética no contexto da arte contemporânea, a partir do entrecruzamento dos espaços doméstico da casa e polimorfo do labirinto?

Em decorrência dos desdobramentos práticos e teóricos dos trabalhos, tangencio vários conceitos tais como: O cotidiano, a casa, o labirinto, a perda e a destruição. O processo que envolve a articulação entre os elementos que compõem os trabalhos apontam os sentidos e a singularidade deste trabalho, assim como os aspectos cognitivos do processo de criação.

Palavras-chave: Cotidiano; Casa; Labirinto; Perda; Destruição.

Abstract

The doctoral research project **Spaces of Loss and Destruction – The Labyrinth as Metaphor and vice-versa, in the constitution of a contemporary poetic** was developed between 2010 to 2015 at the Postgraduate Program in Visual Arts of the Instituto de Artes of the Federal University of Rio Grande do Sul-UFRGS in Porto Alegre, Brazil, under the advisorship of Prof. Dr. Hélio Ferverza. During this period, I have produced a group of works composed of videos, photography, installations, words and phrases, instructions, objects and performative actions which have been presented in a variety of institutional exhibition spaces. All of these are permeated by the materiality of broken or safeguarded objects and presented using labyrinthical placement. The works have revealed a problematic triggering the reflections in this thesis, which may be summarized in the following question: How can one constitute a work of art and a poetic in the context of contemporary art by intercrossing spaces of the house and the polymorphic labyrinth?

As a result of the practical and theoretical ramifications of these works, various concepts have become closely connected to it, such as: The everyday, the house, the labyrinth, loss and destruction. The process of articulating the works' compositional elements evokes meanings and indicates their singularity, as well as cognitive aspects of the creative process.

Keywords: The Everyday, House, Labyrinth, Loss, Destruction.

INTRODUÇÃO

Esta escrita surge como um fio que me conduz para pensar uma poética no contexto da arte contemporânea, a partir do entrecruzamento dos espaços doméstico da casa e do polimorfo do labirinto. Além do aspecto arquitetônico, o espaço da casa aqui em questão é atravessado pela noção de perda cotidiana, sendo esse aspecto partilhado com o espaço do labirinto. A experiência da perda, do sentido e da direção própria da estrutura do labirinto, levanta algumas questões a serem investigadas enquanto operação e desdobramentos do meu fazer artístico. Seria o espaço doméstico um espaço labiríntico? Se a casa se constitui como o espaço do labirinto, um espaço de perda, então o que realmente podemos dizer que nela se perde? Partindo dos espaços cotidianos como lugares de entrada e saída, espaços da perda, labirintos existenciais, os labirintos, na minha produção, seriam uma tentativa de constituição desses espaços da perda? Quais seriam suas características e potencialidades? Como constituir o labirinto enquanto forma de pensar o cotidiano, seus gestos, seus lugares e papéis que se desenvolvem nesse contexto? Quais formas, ações e situações que poderíamos visualizar no labirinto do cotidiano da casa? Como apresentar e pensar o labirinto oriundo do cotidiano da casa na minha produção poética?

Em certo momento de minha trajetória artística, em um período não tão recente, mas que antecede a esta pesquisa (2000 a 2007), observei em minha prática artística algumas recorrências de elementos e procedimentos específicos. Isso me levou a entendê-los como significativamente importantes enquanto origem de determinados trabalhos da presente pesquisa. Percebi que o labirinto como figura que se repetia poderia também ser entendido como processo e que, essa recorrência adentrava campos e práticas ligadas a determinados fazeres domésticos presentes no espaço da casa. Tal observação desencadeou alguns questionamentos sobre meus procedimentos práticos e conceituais e seus desdobramentos poéticos no espaço doméstico, lugar de minha prática artística que buscarei esclarecer no decorrer desta investigação teórica.

É importante notar que nesse período realizava alguns desenhos em caneta esferográfica azul sobre tecido voile¹ branco. Posteriormente realizei também uma série de outros desenhos bordando sobre o mesmo tipo de tecido a figura de labirintos, que se configuravam tanto por meio de sua tipologia, quanto de modo conceitual. Conceitualmente ele era perceptível através do gesto de

¹ Voile é uma espécie de tecido transparente.

bordar palavras a partir da escrita prévia no tecido que, convenientemente, passei a chamar de palavras *bordescritas* (Figura1).

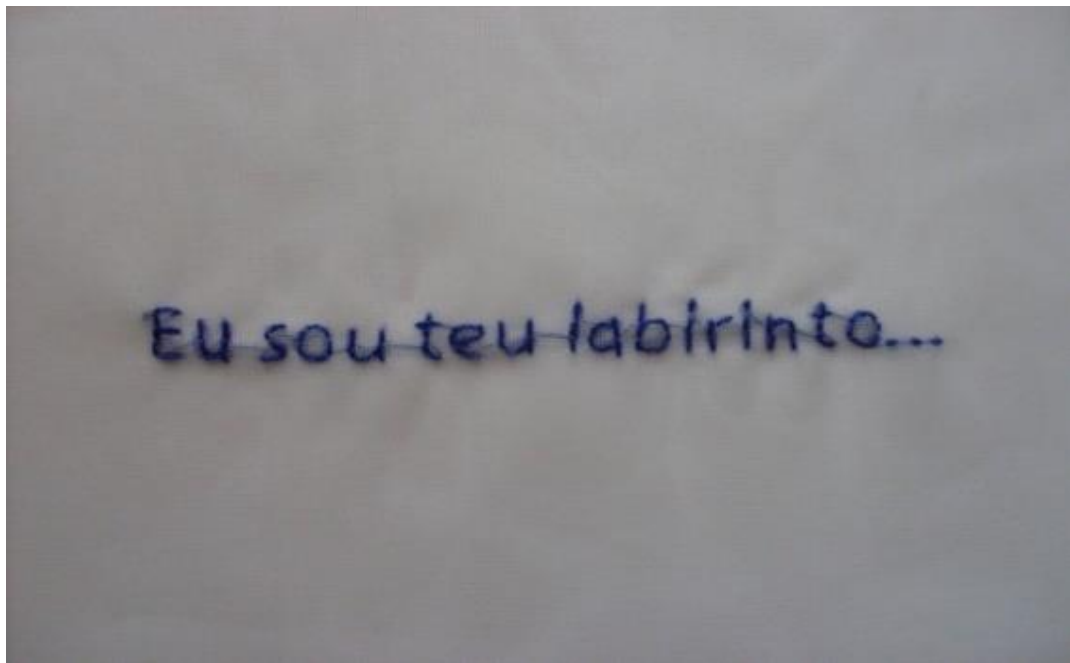


FIGURA 1- Raquel Ferreira. *Bordescritos*, 2008. Bordado sobre tecido voile, 20 cm x 20 cm.

A escolha do material se deu de forma inusitada e tinha relação direta com práticas cotidianas que faziam parte de um imaginário doméstico que envolvia

alguns fazeres praticados na minha família. Cresci envolta em retalhos de tecidos, bordados, crochês e máquinas de costuras, e a prática de cortar e costurar tecidos para fazer roupas aprendi com minha mãe - exímia costureira de “alta-costura”, como ela mesma sempre se dizia -, que nas horas extras profissionais desenvolvia como fonte de prazer e muitas vezes de acréscimo aos seus rendimentos, prática essa que mais tarde, na época de estudante, passei a desenvolver na minha casa-ateliê como entretenimento e fonte de renda na confecção de artigos para o vestuário, em sua maioria para uso pessoal, e muitos, encomendados pelos amigos e colegas. E, entre um fazer e outro, muitas vezes para traçar os moldes sobre um tecido, me utilizava de instrumentos que se encontravam mais ao alcance de minha mão, como a caneta esferográfica.

Se a prática de costura herdei de minha mãe, a do bordado aprendi com minha avó e minhas tias, que passavam as tardes em torno da lareira de minha casa a urdir lençóis e toalhas de mesa. Ali, aprendi o fascinante mundo das linhas e das agulhas e, entre um chá e outro, aprendi a arte de fazer surgir formas e cores a partir do risco e do alinhar tracejante de pontos e laçadas. Bordavam os enxovais de todos que casavam ou que nasciam na família. O chá vinha sempre servido na louça de porcelana chinesa ou na porcelana inglesa que traziam belas

paisagens pintadas - me perdia por horas imaginando e criando histórias a partir daquelas belas imagens. Nós, as crianças, começávamos sempre a partir de desenhos de labirintos riscados a mão em pequenos retalhos de tecidos e através de diversos pontos de bordados: ponto chato, ponto atrás e muitos outros. O que me fascinava nessa hora é que víamos surgir pelas nossas mãos estruturas complexas carregadas de encantamento. Havia uma crença entre os mais velhos de que o labirinto seria a melhor forma de se iniciar na arte do bordado, visto que seu tracejamento era sempre em linhas contínuas, embora em diversos momentos de seu percurso fosse necessário quebrá-las para seguir o desenho pré-determinado. Mas, o momento de pura poesia na casa era quando chegava o verão e precisávamos criar, costurar e bordar as fantasias de carnaval. Às crianças eram atribuídas as tarefas mais simples como enfeitar os mantos com labirintos construídos com fio de seda dourado ou prateado, todo costurado a mão. Entre nós se criava uma espécie de brincadeira e ali traçávamos um emaranhado de caminhos que se entrecruzavam de tal maneira que qualquer um se desorientava e acabava por se perder. Ou seja, nesses desenhos-bordados, a saída nunca era apontada com facilidade e, muitas vezes, sequer existia.

Dessas combinações entre meu fazer aprendido no âmbito doméstico, cultivado no meio familiar, naturalmente essa experiência passou a surgir em diferentes práticas poéticas, desencadeando a pesquisa dos desenhos que imediatamente comecei a realizar (Figura 2). Nesses desenhos, a linha surgia como um registro gráfico do meu gesto de riscar, desdobrando-se sucessivamente em inúmeras outras. A forma no meu desenho se constituía por essa ação repetida e quando colocadas lado a lado no processo de desenhá-las, acabavam por criar uma massa de linhas estabelecendo um lugar limite entre a linguagem linear e a pictórica, estimulando diferentes fenômenos perceptivos.



Figura 2 -Raquel Ferreira. *250 km ao sul I*. Caneta esferográfica sobre voile, 2007.100 cm x 150 cm.

Dando prosseguimento as minhas investigações sobre a linha no desenho, passei a observar que estas, conforme aparece na figura 2, possuíam uma fisicalidade, uma qualidade táctil dada pela união e adensamento de pequenos filetes gerando uma malha. Percebia também que a linha continha uma força expressiva que a singularizava conforme a articulação com que a traçava. Essa linha, que não era originada matematicamente através de instrumentos que

intermediavam o meu gesto, materializava-se diretamente pela ação da mão sobre a caneta, evidenciando-se nos meus desenhos subjetivamente.

Para Edith Derdyk:

O desenho possui uma natureza específica, particular em sua forma de comunicar uma ideia, uma imagem, um signo através de determinados suportes: papel, cartolina, lousa, muro, chão, areia, madeira, pano, utilizando determinados instrumentos: lápis, cera, carvão, giz, pincel, pastel, caneta hidrográfica, bico de pena, vareta, pontas de todas as espécies (DERDYK, 1989, p.18).

Nesse trecho, a autora amplia o conceito de desenho sugerindo novos suportes para a realização deles, desvincilhando-os do compromisso com a representação do visível, atentando para o que seria uma autonomia dos elementos constitutivos do desenho - a linha, o ponto, a textura, etc. - como prática fundadora de visibilidade.

Essas observações geraram uma nova problemática no meu trabalho, pois se por um lado, a linha desenhada com a caneta assumia aspectos que se apresentavam com uma fisicalidade, por outro, eu a tornava materialmente física

sem perder as características do desenho. Passei a tornar evidente as qualidades tácteis, assumindo-as como elemento gerador na produção de novos trabalhos. A linha desvelada nos desenhos foi então aquela mesma que habitava meu universo familiar e doméstico: a linha bordada.

A pesquisa da linha enquanto materialidade física, bordada, passou a fazer parte de uma pesquisa que se iniciou no ano de 2007 e se estende até a presente data. Apresenta-se como uma série de trabalhos que se constitui de um conjunto de pequenos desenhos-bordados em que me utilizo da figura do labirinto (Figura 3) e, em outros, da palavra escrita e bordada. Conforme já salientado, passei a chamar esses trabalhos com a palavra de *bordescritos* (Figura 1). Neles, utilizei como instrumento de feitura a agulha e linhas-fios de algodão de cor azulada, próprias para o bordado artesanal, sobre tecido Voile². Percebo que nessa série há uma aproximação com um fazer manual que se evidencia no gesto de alinhavar com pontos miúdos a superfície do tecido, tornando implícito nesses procedimentos outras possibilidades poéticas no que tange as minhas

² Convém ressaltar aqui que o material suporte nesse procedimento continuou sendo o mesmo tecido no qual realizava os desenhos acima citados.

investigações sobre a fisicalidade da linha, que a partir desse momento se torna, na minha pesquisa poética, uma linha-fio.

Diferentemente dos desenhos realizados anteriormente, via surgir junto com meu gesto de bordar outra configuração, a do labirinto, resgatando minhas primeiras experiências de contato com esse procedimento que outrora realizava como exercício do meu aprendizado com bordados. Percebo que a linha, nesses trabalhos, encontra-se subordinada a uma forma dada *a priori* através do desenho que compõe tal estrutura, articulando um sentido. Essas linhas desenhadas se apresentam como vasos de tráfego para o bordado, pois a caneta esferográfica, aqui, perde suas características anteriores de elemento gerador do desenho e passa a ser um mero instrumento de riscar um percurso para ser bordado.

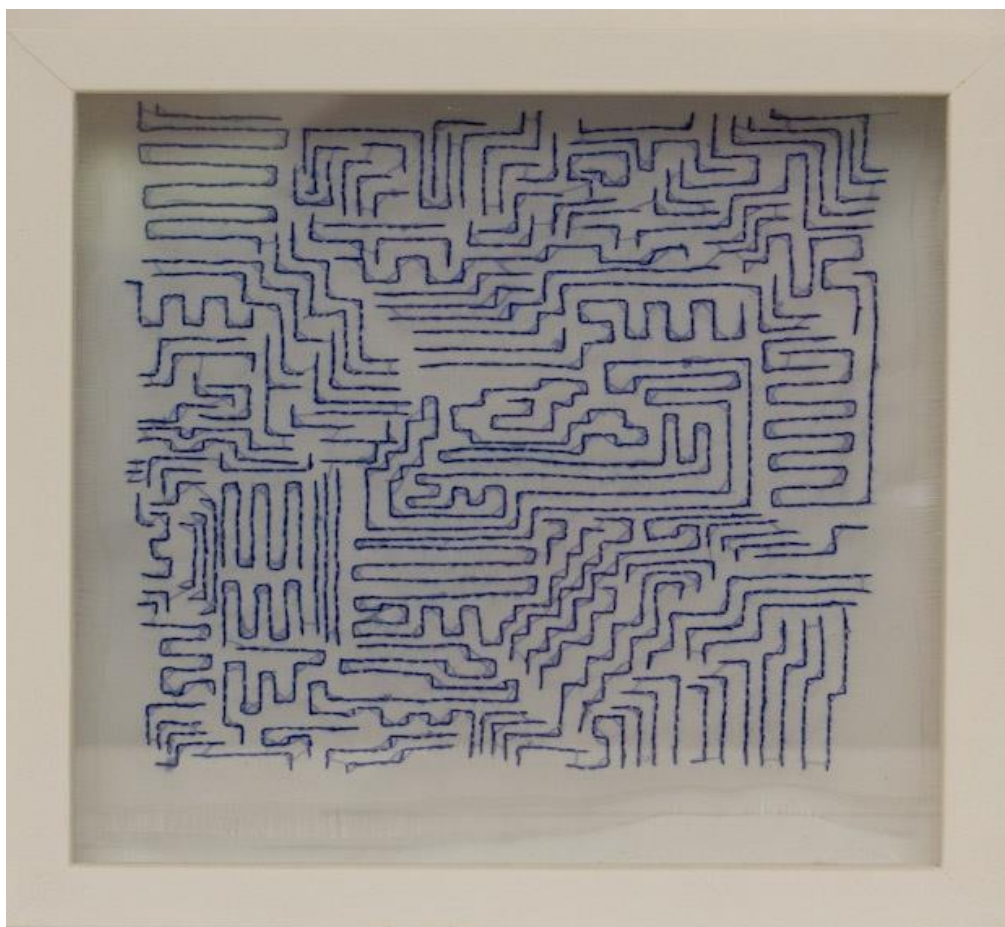


FIGURA 3

Raquel Ferreira, *Percurso* - série labirintos, 2008-2012. Bordado s/ tecido voile.
20 cm x 20 cm.

O ponto escolhido para bordar a linha nestes trabalhos é conhecido como *ponto atrás* (Figura 4), também conhecido como *ponto de laçada* ou *de contorno*. Nesses trabalhos, o fio-linha gera outras articulações do espaço a ser bordado, instaurando um lugar e uma inscrição singular. Aqui, nos bordados, o fio-linha se define como a estrutura que organiza a forma do labirinto, traça contornos e gera os caminhos a serem percorridos nas configurações labirínticas que se desvelavam em cada trabalho. A linha bordada, que revela os contornos do labirinto em sua estrutura complexa de caminhos confusos, pode ser aqui pensada como a linha que contorna a complexidade dos espaços domésticos.

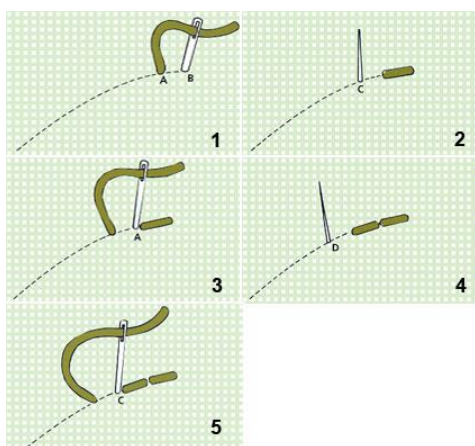


FIGURA 4- Manual para construção de um labirinto.

Instruções para bordado do ponto atrás:

- Passe a agulha para cima pelo ponto A, na linha do desenho.

- Introduza em B, o comprimento do ponto mede-se a partir de A.

- Passe a agulha para cima em C, comprimento do ponto para frente, a partir de A.

- Introduza a agulha novamente em A, no mesmo orifício usado anteriormente.

- Passe a agulha para cima em D, comprimento do ponto para frente a partir de C.

- Introduza a agulha novamente em C, e continue da mesma forma até ao final

Esse fazer manual convertido em linguagem artística nos meus trabalhos apontava para uma série de novos questionamentos. Nesse momento me perguntava em que circunstâncias esses bordados me aproximavam do espaço doméstico da casa, originando as possíveis relações entre o bordado, a casa e o labirinto.

Segundo Claudia Chagas (2009), a prática do bordado remonta saberes muito antigos e acompanha há muito tempo a história das mulheres que, com diversos fios, teciam suas vidas cotidianas através do bordado de tecidos, criando desenhos.

Para Chagas,

A história do bordado acompanha, há muito e muito tempo, a história das mulheres, trazendo as marcas dessas em diferentes espaços-tempos, 'alinhavadas' por um 'tempo' feminino, com gestos especiais que desejam realçar, o amor, a saudade, a solidão, a necessidade, a possibilidade, mas também a exploração a que são submetidas há séculos (CHAGAS, 2009, p.1).

Ao contrário de outros artesanatos têxteis, o bordado teve desde suas origens uma função estética e não utilitária, e por isso tornou-se um fazer absorvido pela cultura popular. Em diversos períodos da história da nossa civilização encontramos registros dessa prática do bordado. Segundo a Enciclopédia Miradora (1995), presume-se que o bordado seja uma das artes aplicadas mais antigas, que deve ter surgido logo após a descoberta da agulha. Já a Enciclopédia Barsa (1984) aponta que se encontram registros dessa prática nas civilizações antigas que se desenvolveram nas margens do rio Eufrates, onde a arte do bordado foi muito cultivada; podemos encontrar esse tipo de ornamento na Grécia antiga a partir de seus monumentos, assim como nas pinturas encontradas em diversos artefatos de cerâmica da época. Encontramos também diversas passagens da Bíblia que fazem referência à arte de bordar. Há registros em algumas passagens de Homero que falam dos bordados de Helena e Andrômaca, nos quais essas princesas documentaram episódios da guerra de Troia e da princesa grega Penélope, que bordou um tapete enquanto esperava o retorno de Ulisses, herói da guerra de Troia.

Mas, talvez seja na figura arquetípica de Penélope que encontramos os relatos mais poéticos de construção dessa trama que tece a origem desse fazer

feminino, que borda enquanto espera. No mito grego, Penélope espera a volta de Ulisses, o herói conquistador de Troia que se perdeu em terras distantes se demorando a voltar. Penélope, como pretexto para enganar seus pretendentes que, certos da morte de Ulisses, a pressionam para contrair núpcias, decide começar a bordar um tapete e só quando terminar o trabalho ela então fará a escolha de um dos pretendentes. Mas sua estratégia era outra, o que ela tecia durante o dia, desfazia durante a noite, adiando assim o término de seu trabalho enquanto esperava o retorno de Ulisses.

“O bordado convertido em linguagem, conta sobre um lugar”, (CHAGAS, 2009, p.1) sobre uma história ligada a ele e que se perpetua num saber, numa história de vida. Pode ser pensado como uma “tática”³ para lidar com o tempo e deixar uma marca nas “práticas cotidianas”. Certeau (2008, p.47) pontua que tais *táticas* de operacionalização do cotidiano “dependem de saberes muito antigos”. Para ele, “essas táticas manifestam igualmente a que ponto a inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula” (CERTEAU, 2008, p.47). Essa se encontra presente nos trabalhos de *bordodescrever* palavras

³ ‘Tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem, portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro (CERTEAU, 2008, p.46).

(Figura 1) que, juntamente com o bordado dos labirintos (Figura 3), marcam um fazer bem específico nos meus trabalhos. Esse gesto íntimo do bordar, próprio de um “saber fazer”, se faz presente em diversas práticas cotidianas próprias das culturas domésticas familiares, a minha e a de outras pessoas. Tais experiências atravessam nosso dia a dia perpetuando-se em “maneiras de fazer”⁴ e tecendo redes de significações que se entrelaçam nos diversos tipos de conhecimentos e saberes não-científicos. Tecendo fios e entrelaçando histórias, o bordado vai criando um elo e marcando o compasso das relações vivenciadas nos espaços íntimos do cotidiano domésticos da casa, da minha casa.

Percebo que o ritmo da linha tracejada no ato de bordar cria uma melodia visual que está associada ao compasso das conversas que se desenrolam em torno do ambiente doméstico, das reuniões familiares que se misturam a minha memória pessoal e ao presente vivenciado. O bordar em meus trabalhos transforma-se na arte de “manipular os lugares comuns jogando com o inevitável

⁴ ‘Maneiras de fazer’ constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural (CERTEAU, 2008, p.41).

dos acontecimentos para torná-los habitáveis” (CERTEAU,2009, p.50). Entre um ponto e outro, assisto às tramas dos cotidianos domésticos, transmutados nos labirintos bordados, transfigurarem-se no conceito poético do labirinto, que passará a atravessar todos meus trabalhos a partir de então.

Vejo esses primeiros trabalhos associados as minhas observações sobre o modo como nos relacionamos com aspectos do cotidiano, exemplificado no espaço interno e doméstico da casa (minha e de outras pessoas), da dimensão simbólica de alguns de seus objetos e de certos fazeres cotidianos. A partir disso, passei a atentar para as práticas e os modos como vivenciamos nosso espaço doméstico, como usamos e nos relacionamos com esse ambiente e com os objetos que nele acumulamos ao longo de nossa existência. A prática de bordar e de relacionar diferentes experiências no ambiente doméstico me levou a atentar à disposição dos objetos na casa. Passivamente tecendo o labirinto comecei a perceber o esvaziamento da casa, visto que aqueles objetos, embora impregnados de afeto, se constituem em peças frágeis, possíveis de serem perdidos ou destruídos por qualquer situação imprevisível. Foi neste momento que comecei a tecer as relações entre o Bordado, a Perda e a Destruição dos objetos da casa com o espaço do labirinto, como um espaço-tempo destinado

ao bordado que me revela experiências anteriores que me constituem e, ao mesmo tempo, como um espaço que se revela na destruição dos objetos.

A pesquisa que se segue revela essas aproximações através dos desenhos bordados, fotografias de bibelôs, vídeos, ações de destruições, instalações, textos e objetos.

Na primeira parte da escrita, intitulada **Casa-Cotidiano**, verso sobre a experiência do cotidiano na casa através dos objetos que nomeio como *Guardiões*, uma série de trabalhos homônimos onde apresento pequenos bibelôs, que comumente são dispostos nas estantes, mesas e balcões de ambientes domésticos e que são considerados nesta pesquisa os guardiões da morada. Aqui destaco esses objetos no contexto doméstico e a forma como nos relacionamos com sua presença, memória e signo. Focalizei naqueles objetos que escapam ao sistema racional de funcionalidade e inscrevem-se no sistema dos objetos possuídos de conotação afetiva e caráter subjetivo dentro da casa, inserindo-se na categoria daqueles reconhecidos como objetos antigos de um sistema marginal e que possuem a função específica de serem objetos possuídos, conforme aponta Jean Baudrillard. Para tal, me faço acompanhar das

abordagens conceituais de Jean Baudrillard, Michel de Certeau, Michel Maffesoli, Seymour Slive, Tzvetan Todorov e de alguns artistas referentes da arte holandesa, tais como Frans Van Mieris, Gabriel Metsu e Pieter de Hooch.

No segundo capítulo, **Casa- Labirinto**, revelo os desdobramentos e definições, tanto formais como poéticas, para conceituar o espaço do labirinto enquanto metáfora do espaço doméstico na minha prática artística. A experiência sensível do espaço-tempo vista a partir do compartilhamento de algumas experiências com o labirinto na arte contemporânea, entrecruzadas a minha produção, é abordada pelo viés de duas exposições *Narrativas de uma destruição – parte III* e *Narrativas de uma destruição - Parte VII*, em que apresento minhas experimentações com o labirinto e suas articulações com os principais conceitos que perpassam a pesquisa. Neste âmbito, para pensar o labirinto, busco estabelecer um diálogo com alguns autores e artistas que discutem esse tema em suas práticas: Celso Favareto, Paola Berenstein, Lucia Leão, Cláudio Daniel, Jorge Luís Borges, Hélio Oiticica, Robert Morris e Motoy Yamamoto. Neste contexto, a palavra como dispositivo de nomeação daquilo que lá não está é investigada partindo do uso no texto como elemento gerador de sentidos, dado na articulação formal e conceitual que estruturam o labirinto. Para tanto, neste

diálogo me cerco do trabalho de artistas que, assim como eu, fazem uso da palavra e do texto em seus trabalhos: Yoko Ono, Marcel Broodthaers e Maria Ivone dos Santos.

Por fim, o último capítulo **Casa – Destruída e/ou a Destruição da Casa**. Aqui me detenho sobre os trabalhos: *Dilacerado*, 2006, e *Narrativas de uma destruição-Parte V*, 2012, do ponto de vista da ação e da destruição como experiência da casa. No que tange ao processo e reverberações no campo da arte, vou ao encontro do evento DIAS (Destruction in Art Symposium), importante evento sobre arte e destruição acontecido em Londres no ano de 1966, em que diversos artistas se reuniram com um propósito de pensar a destruição na arte, entre eles, os artistas Gustav Metzger e Raphael Montañez Ortiz. Procurei ainda estabelecer um diálogo com a autora Kristine Stiles e sua importante referência teórica sobre o DIAS. Além dos artistas citados, debruço-me em alguns trabalhos de outros artistas que trazem a destruição como potência em seus processos artísticos, entre eles, Claudio Parmiggiani, Martha Rosler e Raphael Montañez Ortiz.

CASA - COTIDIANO

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada. [...] É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres [...] (CERTEAU, 2009, p.31).

É o mundo privado e cotidiano da casa que move o meu processo de criação, fundamentalmente a relação que posso estabelecer entre uma condição de vida neste lugar e os objetos que nele estão. Povoamos esse espaço com objetos funcionais para torná-lo habitável e facilitar nossa prática doméstica, mas também com uma multidão de outros tantos objetos que fogem da lógica funcional e epifanizam o real, objetos estes que se apresentam como “deuses domésticos encarnados no espaço dos laços afetivos e da permanência do grupo” (BAUDRILLARD, 2008, p.22), marcando nossa presença neste mundo porque carregam neles os traços de uma memória pessoal e coletiva, marcando

nossa presença em nosso ambiente doméstico, porque são eles que contam nossas vivências.

Michel de Certeau (2008, p. 202) nos fala do “espaço” como sendo um “lugar praticado”, mobilizador de relações em que coexistem diferentes elementos. Sendo assim, o espaço doméstico pode ser nesta pesquisa também pensado como um espaço misto onde uma profusão de objetos funcionais e decorativos se apresentam como ativadores das relações sociais e artísticas.

A casa pode ser pensada também como o lugar do aconchego onde habitamos e nos sentimos protegidos. Lugar dos micro-acontecimentos da vida cotidiana, é nela que experimentamos nossos afetos, nossos conflitos e toda sorte das sensações, sejam positivas ou não. Morada da realidade e do *devaneio*⁵, ela nos abre ao mundo. “A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos dos homens” (BACHELARD, 1996, p.26). Lugar da vida, daquelas que aconteceram e das que apenas foram imaginadas, onde aprendemos a nos relacionar com o outro que a nós está

⁵ Segundo Bachelard, ao devaneio pertencem valores que marcam o homem em sua profundidade (BACHELARD, G. A Poética do Espaço. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 26).

ligado por laços afetivos ou parentais. Lugar marcado pelos gestos e pelos ritmos do dia a dia, das pequenas e grandes repetições reveladoras de um estar íntimo no mundo, o espaço doméstico, a casa da gente. Lugar privilegiado dos hábitos banais onde praticamos nossa singularidade.

Esse espaço doméstico da casa-cotidiano, com todos os objetos que se proliferam em sua extensão, expande-se para além do espaço geométrico e pode ser pensado como lugar onde se articula a vida social, animado por relações *ético-estéticas*. É o espaço das relações sociais atravessado por forças sensíveis (*aisthesis*) que eclodem “por e a partir do que é intrínseco, do que é vivido no dia a dia, de um modo orgânico”, forças que se centram sobre o que é “da ordem da proximidade” e tornam-se emocionais, estabelecendo “um modo de ser (*ethos*), onde o que é experimentado com o outro será primordial” (MAFFESOLI, 2010, p.11).

Na introdução do livro *No Fundo das Aparências*, o autor Michel Maffesoli considera que “há um hedonismo da vida cotidiana que sustenta toda a vida em sociedade” (2010, p.10). Maffesoli revela uma estética que se difrata no conjunto

da nossa existência e que contamina todos os modos de *frequentar*⁶ a vida em sociedade, política, econômica, e social - a vida cotidiana -. Evidencia uma lógica do doméstico que particulariza as pequenas coisas, o detalhe, os objetos, os pequenos acontecimentos. Apresenta uma concepção ampliada de estética centrada no cotidiano e que, na sua visão, pode ser comparado à “sensibilidade barroca”⁷ (2010, p.12), um tipo de sensibilidade focada nos pequenos acontecimentos da vida cotidiana que constituem o fundamento das *maneiras de ser*. Neste sentido, percebe-se uma aproximação desse autor com a concepção de Michel de Certeau sobre o cotidiano e as *artes do fazer*. Ambos os autores tratam de um saber incorporado pelas práticas cotidianas, que valoriza o concreto, as pequenas coisas, a *banalidade* e o *ordinário* como elementos fundantes da construção social da realidade. Maffesoli observa ainda que:

[...] existem inúmeros pontos comuns entre a sensibilidade barroca e a acentuação do cotidiano. A focalização sobre os detalhes, a visão em

⁶ O termo frequentar neste contexto segue a conceituação dada por Anne Cauquelin no livro *Frequentar os Incorporais*, 2008. p. 10-14.

⁷ Michel Maffesoli utiliza o barroco como uma ferramenta metodológica para compreender nosso tempo. Para este autor, trata-se menos do “Barroco” como conjunto artístico bem delimitado, que do barroco como tipo de sensibilidade (MAFFESOLI, M. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: editora Vozes, 2010, p. 164).

profundidade que isso comporta o demonstram. Em ambos os casos, observa-se uma concentração de energia criadora, artística ou existencial, em alguns fragmentos. [...] É nesse sentido que se pode dizer que a atenção ao minúsculo, antes que um estreitamento, um enrijecimento da vida, é, [...] um outro modo de gerir o crescimento: não mais em extensão (desenvolvimento), mas em intensão (aprofundamento). E, [...] é insistindo na importância do cotidiano, do minúsculo e do detalhe, [...] que a estética não pode mais ser considerada como algo autônomo, separado da vida, mas, muito pelo contrário, que ela é a própria vida (MAFFESOLI, 2010, p.96-97).

Conforme aponta Maffesoli, é nesse ambiente que se torna possível visualizar um *barroco* que se distribui na vida cotidiana e que é dado, ainda, pela “presença obsedante do objeto” que serve de “totem emblemático ao qual nos agregamos” (Maffesoli, 2010, p. 13). É no espaço interior da casa que esse autor nos apresenta o espaço doméstico como sendo o espaço de representação das relações sociais e simbólicas que estruturam e articulam a vida social. É nesse espaço do cotidiano doméstico que percebo a casa como lugar de acontecimentos poéticos onde desenvolvo meus trabalhos, visto que é nesse lugar que circulam as emoções, os afetos e os símbolos que coexistem nos

objetos que me rodeiam, objetos que se revestem de encantamento pela banalidade intrínseca de seu uso, seja funcional ou estético, objetos anódinos que servem de ponte entre o meu mundo vivido e o mundo dos outros.

A Experiência do Cotidiano na casa

A casa cotidiano dentro da minha investigação poética é evidenciada por meio de objetos que se apresentam com tratamentos diferentes. Certos objetos são recolhidos na própria casa e outros, busco em contextos dos antiquários. Alguns objetos são por mim considerados *Guardiões* (Figura 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8), tais como bibelôs de cachorros em porcelana, e outros objetos são utilizados em ações de destruição. Os bibelôs são fotografados e apresentados em grandes dimensões. Na sua realização, esses pequenos objetos de adorno que comumente são dispostos nas estantes, mesas e balcões de ambientes domésticos são descontextualizados de sua função trivial e agigantados por um efeito oriundo da ampliação fotográfica. São objetos transmutados em guardiões devido as suas dimensões fotográficas. O que anteriormente apresentava uma fragilidade pelo seu tamanho e materialidade, adquire força e presença em função da imagem. São dispostos, geralmente, emoldurados e encostados na parede, apoiados no chão do espaço expositivo (Figura 9).

São objetos que escapam ao sistema racional de funcionalidade e que se inscrevem no sistema dos objetos possuídos de conotação afetiva e caráter

subjetivo, pois se inserem “na categoria daqueles objetos reconhecidos como objeto antigo de um sistema marginal que possuem uma função específica de serem objetos possuídos”, conforme aponta Baudrillard (BAUDRILLARD, 2008, p.94).



FIGURA 5- Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012.
Fotografia digital, 100 cm x 70 cm x 5 cm.



FIGURA 6- Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012.
Fotografia digital, 100 cm x 70 cm x 5 cm.



FIGURA 7 - Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012.
Fotografia digital, 100 cm x 150 cm x 5 cm.



FIGURA 8- Raquel Ferreira. *Série Guardiões*, 2010 – 2012.
Fotografia digital, 100 cm x 70 cm x 5 cm.



FIGURA 9 – Raquel Ferreira. *Guardião*. 2013.
Detalhe da instalação, montada por ocasião de minha banca de qualificação de doutorado.
Sala das Fôrmas, IA/UFRGS. Porto Alegre, RS.



FIGURA 10- Raquel Ferreira, *Guardião*. 2012. Fotografia Digital, 100 cm x 150 cm x 5 cm.

No contexto histórico artístico, o encontro do cotidiano com a arte pode ser observado a partir do Século XV e XVI, com as pinturas de Gênero. Segundo Seymour Slive (1998), a palavra francesa *genre* (gênero, em português) é utilizada para classificar as pinturas cujos temas representam cenas do cotidiano. Os pintores holandeses do Séc. XVIII não tinham nenhuma designação genérica para a pintura que retratava as cenas do cotidiano. Para referirem-se a essas cenas, apenas as descreviam.

Em fontes holandesas do século XVII, há, por exemplo, menções a *geseschapje* (palavra que se costuma traduzir por “alegres companheiros” ou “companhia alegre”), *buitenpartij* (piquenique ou festa ao ar livre), *cortegaardje* (cena de caserna ou de casa da guarda), *bordeeltjen* (cena de bordel), *beeldeken* ou *moderne beelden* (quadro com figuras pequenas ou “modernas”), e assim por diante, mas não existe nenhum termo que designe a categoria como um todo (SLIVE, 2001, pag. 123).

Nos Séculos XV e XVI, os pintores retratavam geralmente temas tais como os ciclos dos meses e das estações e as passagens bíblicas. No entanto, essa concepção sofreu uma ruptura com a chegada de um grupo barroco, no Séc.

XVII, cujos integrantes pintavam pela primeira vez pessoas anônimas realizando suas atividades cotidianas em ambientes comuns. Cenas da vida luxuosa e extravagante e as cenas do cotidiano doméstico da vida popular foram constantemente retratadas por esses artistas. Figuras em tamanho natural, em movimento, vistas em cozinhas ou feiras cheias de frutas, verduras, carnes vermelhas, aves de corte e peixes são temas recorrentes nessas pinturas.

Tzvetan Todorov, no livro *Éloge du quotidien*, (1997), aponta que a partir do Século XVI a pintura holandesa não se contenta apenas em renunciar à história, mas, segundo o autor, ela opera uma escolha muito restrita que é a descrição das ações que formam o tecido da vida humana. Sua atenção se volta para o comportamento dos indivíduos comuns, do mundo ordinário, do mais comum dos mortais. O autor assinala que é a partir do Século XVII que a representação da vida cotidiana ganha sua autonomia para ser reconhecida mais tarde como pintura de gênero. Tais pinturas remontam às enciclopédias medievais, uma vez que criam uma hierarquia que reflete a ordem do mundo. Segundo Todorov,

[...] É a qualidade dos objetos pintados que decide o lugar atribuído a essas pinturas. O mundo inanimado, mineral e vegetal encontra-se

abaixo, depois vem os animais, com o homem no alto, no além, o trono de Deus. A pintura mais nobre será das cenas religiosas, dos seres humanos virtuosos ou heroicos. Em seguida, os retratos de indivíduos menos renomados, as cenas animais para enfim, as paisagens e as naturezas mortas [...] (TODOROV, 1997, p.12 t/n).

Cenas domésticas e da vida cotidiana “representando o homem real e a vida real tal qual os olhos veem” (TODOROV, 1997, p.44, t/n), as coisas tais como elas existem, assim como animais vivos de estimação, foram temas recorrentes na arte da Holanda seiscentista. Embora tal temática seja referência para uma gama de pintores desse período, podemos enumerar algumas pinturas que estabelecem uma pertinência com esta pesquisa no que tange à temática das cenas domésticas e cotidianas, a ver, *Cena de Taverna*, de Frans Van Mieris⁸ (Figura 11), *Mulher Lendo Uma Carta*, de Gabriel Metsu⁹ (Figura 12), e *Mulher Despojando a Cabeça de Seu Filho*, de Pieter de Hooch¹⁰ (Figura 13). Nessas

⁸ Pintor Holandês nascido em Leiden, República Holandesa, entre 1635 e 1681. Foi um dos principais representantes da escola dos “pintores finos” de Leiden.

⁹ Pintor Holandês nascido em Leiden, República Holandesa, entre 1629 e 1667. Trabalhou em sua cidade natal durante a maior parte de sua breve carreira, mas assim como muitos outros artistas das províncias, acabou atraído pelas oportunidades de Amsterdã, onde permaneceu o resto de sua vida.

¹⁰ Pintor Holandês nascido em Roterdã, República Holandesa, em 1629.

pinturas observamos os gestos cotidianos desprovidos de qualquer glamour, pessoas comuns, mulheres mães, crianças e criadas, aparecem ocupadas com tarefas domésticas. Notamos que nessas pinturas de gênero é recorrente a figura do animal doméstico, mais precisamente do cachorro. Este é sempre representado entre os personagens do cotidiano nos interiores domésticos. Segundo Silver (1998), a maioria dessas pinturas são cenas domésticas retratando famílias em interiores decorados. Silver sugere que esses pintores frequentemente utilizavam o cachorro como um acessório nos interiores, estabelecendo uma dinâmica às obras. Essa particularidade pode ser notada na obra de Metsu, *Mulher lendo uma carta* (Figura 12), na qual o animal foi representado na obra a fim de distrair a atenção do observador, conforme aponta Silve. Já na pintura de Mieris (Figura 11) vemos em segundo plano dois cães copulando em paralelamente à cena principal onde, aparentemente, um homem e uma mulher conversam de forma amistosa. Porém, neste caso Todorov acrescenta que a cena de cópula desses animais pode ser entendida como uma *chave interpretativa* da relação erótica que atravessa toda a cena.

A aproximação desta pesquisa com as pinturas de gênero do cotidiano holandês do século XVII acontece pelo fato de que essas emergem de uma estreita

relação do artista com a sociedade na qual vive, “cujos traços essenciais foram imprimidos pelo papel social que ela desempenhou” (ZUMTHOR, 1989, p. 238). Notamos que tais pinturas evocam como pano de fundo de suas cenas o cidadão comum em sua presença no dia a dia. Por outro lado, a representação do cachorro nessas pinturas levanta algumas indagações a respeito da presença dos *Guardiões* (Figura 5, Figura 6, Figura 7 e Figura 8) na minha pesquisa poética. Se por um lado, Silve aborda a representação do cachorro como um elemento de distração das cenas principais nas pinturas de gênero, por outro, Todorov atenta para presença desse como um elemento de interação interpretativa da cena, que poderá servir para organizar e orientar os diferentes significados nessas pinturas. Embora a forma de apresentação dos meus trabalhos se diferencie substancialmente daquelas pinturas, percebo que meus *Guardiões* estão muito mais próximos da perspectiva de Todorov, por entender que esses se diferenciam daquelas pinturas de representação, estabelecendo-se na ordem da apresentação. Ao nos depararmos com os objetos de porcelana na forma que os apresento, tanto o objeto escultórico quanto a fotografia desse, percebemos que eles possuem uma presença física que toma o espaço, tal qual um animal vivo, podendo desencadear certas sensações ao nos percebermos observados por tal presença.



FIGURA 11- Frans Van Mieris, *Cena de Taverna*, 1658.
Haia, Mauritshuis.



FIGURA 12- Gabriel Metsu, *Mulher Lendo Uma Carta*, c. 1662-1665.
Dublin, National Gallery of Ireland.



FIGURA 13 - Pieter de Hooch. *Mãe despojado a cabeça de seu filho*, 1658-1660.
Óleo sobre tela, 52,5 x 61 cm, Rijksmuseum, Amesterdam.

A escolha em atribuir uma certa força a determinados objetos, os quais intitulo *Guardiões*, dentro da casa, é o reconhecimento que a perda total dos objetos no espaço doméstico surge como um resíduo de um histórico de vida que se constitui dentro de uma morada. Na pesquisa, a destruição aparece quando me deparo com a necessidade de apreender e guardar algo que proteja o espaço imaterial da casa.

CASA – LABIRINTO

O labirinto pode ser associado à casa desde o período que remonta a antiguidade clássica. Encontramos na construção grega do palácio de Cnossos (Figura 14) os primeiros registros de um edifício que apresentava características de uma construção extremamente complexa, mais conhecida como Labirinto Cretense, descoberto a partir das escavações de Arthur Evans no início do século XX (SAWARD, 2002). Evans acrescentou importante contribuição ao assunto quando localizou o que seria a antiga cidade de Cnossos. Em sua busca arqueológica naquela região, viu emergir lentamente os restos de um grande complexo palacial da Idade do Bronze. Durante essas escavações, foi encontrada no interior desse edifício uma enorme quantidade de objetos e motivos decorativos nos aspectos mais variados, tais como pinturas, murais, cerâmicas, relevos, joias etc., que provavam a existência de uma antiga civilização batizada por Evans como Minoica, numa referência ao rei Minos (Figura 15).



FIGURA14- Rodney Castleden. *O Templo Minóico em Crossos* -
reconstrução do piso térreo, 1990.



FIGURA 15 – Raquel Ferreira. Registro fotográfico realizado em pesquisa de campo, Atenas, Grécia, janeiro de 2015.

Lucia Leão, no seu livro *O Labirinto da Hipermissão: Arquitetura e navegação no ciberespaço* (2005), aponta que, para alguns estudiosos, é possível que não tenha existido o labirinto como é descrito nas diversas versões do mito, já para outros teriam existido dois labirintos: o palácio e a construção ao ar livre (LEÃO, 2005, p.78). Porém, encontramos nas diferentes referências sobre esse período, diversas imagens que indicam a figura do machado de corte duplo (Figura 16) como um objeto de veneração e tema recorrente na ornamentação de diversos objetos do período minoico. Também encontramos o significado desse objeto em diversas definições, sempre associado à própria origem etimológica da palavra labirinto.

Mas, no verbete do dicionário (HOUAISS, 2009) encontramos as seguintes definições que apontam para outros sentidos. Nele, o Labirinto pode ser pensado como: vasta construção onde uma rede de salas e galerias se entrecruza de tal maneira que fica difícil encontrar a saída; por extensão, emaranhado de caminhos; Dédalo. Já no sentido figurado, podemos encontrar Labirinto como coisa muito enredada; emaranhado, imbróglia, dédalo. Interessante também é o significado dado pela anatomia, que diz de um sistema de canais semicirculares e cavidades comunicantes na orelha. E no sentido etimológico, Houaiss aponta

para origem grega da palavra *labúrinthos* como um edifício com numerosos compartimentos que se comunicam por passagens tortuosas.



FIGURA 16 - *Labrys minoico em ouro*, período minóico.c.2000 a.C.
Museu Arqueológico de Herakleion.

No *livro dos seres imaginários*, Borges (2008) nos dá um fio de Ariadne para começarmos a elucidar alguns aspectos que fazem parte do imaginário do labirinto, imaginário este de que me aproprio para pensar a casa. Partindo da

versão etimológica mais citada, Borges escreve que *labirinto* vem do grego *lábrys*, ou machado de dupla lâmina, objeto-símbolo da cultura pré-helênica, encontrado no palácio do rei Minos, na ilha de Creta, local associado à construção mítica do labirinto de Dédalo. “Lugar onde mora um monstro, metade homem, metade touro, mais conhecido como Minotauro” (BORGES, 2008, p.146). O Guardiã.

Essa versão pode ser encontrada em diversos dicionários, porém Claudio Daniel (2011), no livro *A estética do labirinto: barroco e modernidade em Ana Hatherly* (Figura 17), ao fazer uma reflexão sobre os procedimentos poéticos desta autora, a partir de revisão sobre a origem da palavra labirinto em diferentes autores¹¹, constata que tal versão etimológica pode ser controversa.

¹¹ Em diversos livros sobre o tema do Labirinto, encontramos citados os principais autores que se debruçaram sobre esse assunto, como o pioneiro no assunto e referência indiscutível, W.H. Matthews; Hermann Kern e seu livro *Through the Labyrinth - Designs and Meanings over 5000 years*, publicado originalmente em 1982, e que continua a ser até a presente data o mais completo e exaustivo estudo sobre esse assunto com suas preciosas descobertas ao redor do mundo, trazendo um minucioso levantamento dos labirintos que remontam à Idade do Bronze até a contemporânea, bem como muitos outros autores que estudaram o tema e seus desdobramentos estéticos, culturais e simbólicos. No Brasil, é importante citar a pesquisadora Lucia Leão, que cercou o tema em diferentes áreas do conhecimento na elaboração e desenvolvimento de sua pesquisa sobre labirintos e novas mídias.

Segundo Daniel:

Na época da construção do Palácio, o machado duplo era chamado de *peleky*, e não *lábrys*, o que parece desarticular tal teoria. (REHERMANN apud DANIEL, C. 2011, p. 36). Com efeito, prossegue o autor, estudiosos como Isidoro de Sevilla derivam a palavra de *labor* (trabalho) e *intus* (lugar fechado), formando o termo grego *labyrinthos*, de onde provém o latino *labyrinthus* (idem). Assim, a palavra teria o sentido de trabalho para sair (se o labirinto é uma prisão); trabalho para entrar (se o labirinto é uma proteção para um tesouro) (DANIEL, 2011, p.36).

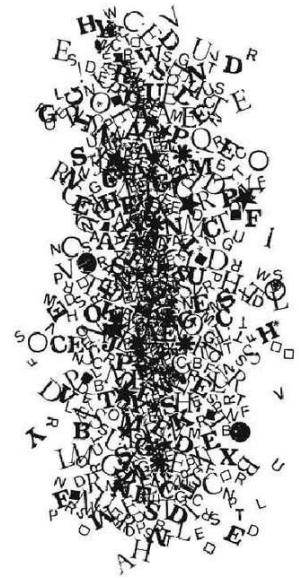


FIGURA 17- Ana Hatherly, 1975.

Lucia Leão, no livro supracitado, traz uma importante contribuição para o entendimento da ideia de labirinto quando esclarece que o machado de corte duplo, datado do período minoico, tem uma conotação religiosa por ser um “machado que corta em dois lugares, tem relação com os caminhos que dividem o labirinto” (LEÃO, 2005, p.79).

Segundo a versão mais conhecida da narrativa mítica grega¹², o Labirinto Cretense foi criado por Dédalo (Figura 18), um habilidoso artesão que teria sido contratado pelo rei Minos para esconder um terrível monstro, metade homem, metade touro, conhecido como o Minotauro. Esse constrói um edifício cheio de caminhos confusos e tortuosos para esconder e aprisionar a criatura. Dédalo, então, cria o Labirinto.

¹² Em nota de rodapé, Lucia Leão chama a atenção para o fato de que a maioria das obras dramáticas que narram os feitos de Dédalo e Teseu desapareceu, podendo-se contar apenas com os relatos de Apolodoro (mitógrafo e gramático ateniense, 150 a.C. vol. 1.307) e algumas alusões encontradas em Platão (LEÃO, 2005, p. 79).



Figura 18 –Mestre de Campana Cassoni, *A viagem de Teseu a Creta*, séc.XVI.

Portanto, como podemos perceber, ambas as acepções da etimologia da palavra *Labyrinthos*, contraditórias ou não, encontram eco na narrativa mítica do mundo grego e comportam diversas definições que atentam para uma interioridade tanto objetiva quanto subjetiva.

Quando falamos em labirintos, imediatamente pensamos em uma estrutura complexa, de caminhos que se bifurcam e provocam grande confusão e em cujo interior habita o monstro. Borges, no livro citado anteriormente, cria um jogo poético para falar dessa morada do Minotauro.

Escreve ele,

A ideia de uma casa construída para que as pessoas se percam talvez seja mais estranha que a de um homem com cabeça de touro, mas as duas se reforçam, e a imagem do labirinto combina com a imagem do Minotauro. Fica bem que no centro de uma casa monstruosa existia um habitante monstruoso (BORGES, 2008, p.145).

Em Borges, podemos perceber que essa “casa monstruosa” se apresenta como morada dos paradoxos e instabilidades, cujo tempo e espaço se dão

simultaneamente. Nessa Imagem poética construída desde a antiguidade clássica pela conhecida narrativa mítica de Teseu, Ariadne e o Minotauro, vejo surgir o labirinto como metáfora da casa e desta como labirinto. No entanto, conforme aponta Leão, para pensar o labirinto como metáfora se faz necessário compreendê-lo em sua materialidade.

Partindo desse jogo poético entre a casa e o labirinto criado por Borges, é possível pensar o espaço doméstico como um espaço labiríntico, visto a complexidade dada pelas relações que se estabelecem no mesmo. Nas acepções encontradas, o labirinto se constitui de uma complexidade geométrica própria da sua planta construtiva, que também afeta o pensamento. Ou ainda, o labirinto como metáfora desse espaço doméstico e vice-versa se apresenta como o imaginário que perpassa os procedimentos poéticos no meu fazer artístico, visto que o labirinto se encontra presente em meus trabalhos enquanto figura e conceito. O labirinto surge como uma imagem advinda de uma tentativa de dar a ver o espaço mental que foi se constituindo dentro da casa, que é referência do meu trabalho. Se o Labirinto evoca a experiência da perda de orientação, através da desconstrução de um sentido único, verifico que as

experiências dadas nos meus trabalhos apontam para outra percepção espaço-temporal que são próprias dos espaços labirínticos.

As operações plásticas encontram eco, também, nas acepções de Rogério Luz (2006) quando este se propõe a pensar a arte a partir do labirinto.

A obra entendida como labirinto convoca a experiência de perda de orientação, por meio de irregularidade, complicação, confusão, obscuridade. Para tanto, a obra supõe duas coordenadas de um percurso capaz de estruturar o espaço e o tempo: a saída e o centro, a busca de uma saída e a existência de um centro (LUZ, 2006, p.93).

Luz busca nas apresentações de produções artísticas contemporâneas que estão envolvidas no atravessamento de campos, manifestações e linguagens, novas maneiras não excludentes de pensar uma arte que se dê como ele mesmo diz, “na experiência sensível do espaço-tempo” (LUZ, 2006, p.92). O autor se refere a uma tendência da arte contemporânea sem citar artistas. Mas nessa perspectiva, é na obra do artista brasileiro Hélio Oiticica que encontro o labirinto como figura poética. A ideia de labirinto está presente na obra desse artista

desde a origem de seus primeiros *Penetráveis*, em 1960, produzindo a transmutação a que Oiticica aspirava.

Nos primeiros penetráveis o caráter labiríntico aparece claro: a cor se desenvolve numa estrutura polimorfa de placas que se sucedem no espaço e no tempo formando labirintos. Já nos posteriores o caráter móvel é que dá o sentido labiríntico do penetrável: são os de placas rodantes. Aqui o labirinto como labirinto mesmo já não aparece; é apenas virtual. A meu ver, é um passo adiante em relação aos primeiros e abre inclusive novas possibilidades não exploradas, para desenvolvimentos futuros nesse campo. A cor aqui foge tanto ao caráter decorativo como ao arquitetônico (policromias etc.), para ser puramente estética, vivenciada. São como se fossem afrescos móveis, na escala humana, mas, o mais importante, *penetráveis*. A estrutura da obra só é percebida após o completo desvendamento móvel de todas as suas partes, ocultas umas às outras, sendo impossível vê-las simultaneamente (OITICICA, 1986, p.35-36).

Oiticica levará mais longe suas experimentações labirínticas permeadas por uma necessidade de dar ambientação a uma série de *Penetráveis* que vinha realizando. Será no projeto *Tropicália* (Figura19) que o artista chegará no grande

Labirinto. Utilizando materiais precários e simples na recriação de um cenário tropical, com plantas, araras, caminhos de areia, cascalho e terra preta, esse será o “primeiro labirinto de Oiticica influenciado pela experiência de percorrer as vielas da Mangueira e pela urbanidade da favela” (BERENSTEIN, 2011, p. 79). O trabalho se constitui de dois *Penetráveis* – *PN2 A pureza é um mito* de 1966 e *PN3 Imagética* de 1966-77. Plantas, areias araras, poemas-objeto, capas de Parangolés e aparelhos de TV criam a cena que mistura o tropical com o tecnológico. O primeiro *Penetrável* se apresenta como uma cabine de madeira tendo no seu interior uma inscrição em que se lê *A pureza é um mito*. O segundo é feito de uma estrutura de madeira, tecidos, tela e outros materiais precários com uma única entrada e uma saída. Em uma das extremidades, no seu interior, encontra-se uma televisão ligada onde se pode ver imagens de representações da decoração tropical externa, imagens que aludem ao ambiente das favelas como percursos labirínticos, os materiais escolhidos na construção do trabalho e, por fim, a imagem da imagem da tela da televisão. O ludismo do trabalho é proporcionado pelas experiências visuais, tácteis e sonoras. “Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre a areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes” (FAVARETO, 2000, p.138).

Esta sensação, sentia eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar “pelas quebradas” da “Tropicália”, lembra muito as caminhadas pelo morro [...] (OITICICA apud FAVARETO, 2000, p.138).

Paola Berenstein, no livro *Estética da Ginga*, aponta que as cabines e labirintos que compõem os *Penetráveis* de Oiticica fazem referência aos aspectos construtivos da favela carioca.

Segundo Berenstein,

[...] Nos discursos sobre as favelas, a figura do labirinto constantemente aparece, sobretudo quando se trata da experiência de penetrar numa delas e percorrer seus meandros. Não estamos mais na escala do abrigo, mas na escala do conjunto de abrigos, na escala do espaço deixado entre os barracos, que forma as ruelas e os becos das favelas. É um espaço efetivamente labiríntico, tal é o emaranhado dos caminhos internos. Como não há sinalização, placas, nomes ou números, qualquer pessoa de fora ali se perde facilmente. Mas, visto de longe ou de fora, o labirinto não é percebido como tal; a pessoa só se dá conta do que ele é – e sempre de maneira fragmentária – quando nele entra. Talvez se possa afirmar que quem nunca se perdeu no labirinto-favela não sabe o

que significa estar ali. Para não se perder, é preciso ter ou um guia (um favelado), ou um mapa (BERENSTEIN, 2011, p.69).

A arquitetura espontânea apontada pela autora é reinventada por Oiticica nos aspectos construtivos de seu trabalho. Ela aponta que:

[...] as construções numa favela e conseqüentemente a própria favela, jamais ficam de todo concluídas. A coleta de materiais também nunca cessa. Ao lado dos barracos, ou se falta espaço, sobre o teto, há sempre uma reserva de pedaços de madeira, de papelões, de plásticos, de tijolos e de telhas, à espera de uma próxima melhoria. A construção é quase cotidiana: é contínua, sem término previsto, pois sempre haverá melhorias ou ampliações a fazer. A maneira de construir, ao contrário da construção convencional, é implicitamente fragmentária, em função desse contínuo estado de incompletude. Uma construção convencional, ou seja, uma arquitetura feita por arquitetos, tem um projeto, e é esse projeto que determina o fim, o momento de parar a conclusão da obra. Quando não há projeto, a construção não tem uma forma final preestabelecida e, por isso, nunca termina (BERENSTEIN, 2011, p.28).

Os *Penetráveis* (Figura 20), quando percorridos, propõem ao participante a experiência “pletórica do jogo”, (FAVARETO, 2000, p.66), de um espaço labiríntico que é próprio das passagens urbanas das favelas cariocas, erigidas espontaneamente. Celso Favareto no livro *A invenção de Hélio Oiticica* define o labirinto como:

Consagrado na tradição artística, o labirinto enfatiza polimorfias, mobilidades, acontecimentos e aberturas. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação, fantasia ou gesto se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Metáfora unificadora, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório e o díspar operam. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação (FAVARETO,2000, p.68).

Os *Penetráveis* de Hélio Oiticica são uma referência importante no que tange à configuração do espaço do labirinto e na produção artística, bem como em suas implicações poéticas. Entretanto, o que me conduz a seus aspectos polimorfos é o espaço doméstico, menos pela sua arquitetura e materialidade, como em

Oitica, e mais pela sua gênese vivencial. Opera-se num entrelaçamento de diversos sentidos e direções, numa articulação de corpos e materiais que nos levam de uma sensação a outra, de um pensamento a outro, de um gesto a outro, reveladas em meu trabalho pela destruição do objeto e pelo jogo das palavras em suas escritas labirínticas.



FIGURA 19- Hélio Oiticica. *Tropicália, Penetrável PN 2 'A pureza é um mito' e PN 3 'Imagética'* (1966-1967).



FIGURA 20- Hélio Oiticica. *Penetrável Filtro*. 1972.

A experiência do Labirinto na casa

O labirinto me leva a refletir sobre as operações e procedimentos imbricados em alguns de meus trabalhos, cuja operação poética se dá na destruição de determinados objetos de uso cotidiano doméstico, enquanto desconstruções do sentido único da experiência espaço-temporal, visto que esse procedimento, além de operar a ruptura com as memórias constituintes em todos os objetos, e efetivadas no estraçalhamento dos mesmos, também abre caminho para se pensar na experiência da casa e do labirinto como desorientação e perda.

A casa, lugar praticado, onde se cresce e se estabelecem as relações pessoais e sociais, lugar habitado pelos “romances familiares” (CERTEAU, 2009, p.204), me faz atentar para um aspecto que geralmente é menos evocado, mas que está absolutamente ligado a outros aspectos do cotidiano doméstico da casa: a perda. Perdas de caráter afetivo, produzidas pelas relações dadas no âmbito pessoal, e que são traduzidas pela forma como nos relacionamos com o outro, tanto físico como psicológico. Mas também há a perda de tempo, tempo perdido, e ainda a recuperação da perda pelo tempo redescoberto. Deleuze, no livro *Proust e os*

Signos (2006), distingue quatro estruturas do tempo. Para ele, cada qual contém sua própria verdade.

O tempo perdido não é apenas o tempo que passa, alterando os seres e anulando o que passou; é também o tempo que se perde (por que, ao invés de trabalharmos e sermos artistas perdemos tempo na vida mundana, nos amores?). E o tempo redescoberto é, antes de tudo, um tempo que redescobrimos no âmago do tempo perdido e que nos revela a imagem da eternidade; mas também é um tempo original absoluto, verdadeira eternidade que se afirma na arte (DELEUZE, 2006, p.16).

Mas verifico que a perda se dá também, nas transformações entrópicas dos materiais que habitam nosso espaço doméstico, observadas na produção de lixos, sobras ou restos das vivências domésticas, “são pequenas perdas que vão se acumulando e se tornam pequenas destruições domésticas” (MONSELL, 2009, p.24), como bem observados no trabalho *Sobras* (Figura 21), da artista Alice Monsell. São trabalhos que, em sua maioria, revelam as pequenas destruições observadas na desordem do contexto da casa. Nesses trabalhos, a artista atenta para os aspectos entrópicos daquilo que ela considera como sobras do espaço doméstico. O lixo e a poeira que se espalham ou se acumulam

nesse ambiente passam a ser incorporados em seus procedimentos artísticos, os quais conceitua como modos de *conter a entropia*. Segundo Monsell, “A destruição faz parte de um processo entrópico social e não é isolada, cresce invisivelmente desde a escala pequena de casas particulares, até uma rede social imensa, que produz o lixo e o desgaste de energias em escala global” (MONSELL, 2009, p. 25).



FIGURA 21- Alice Monsell. *ROUPA: as sobras da casa de alice II*¹³. Situação Doméstica, 2013.

¹³ Produção vinculada ao projeto "SOBRAS DO COTIDIANO E DA ARTE: Contextos, reaproveitamento, diálogos e documentação do lixo em Deslocamento entre o espaço privado e público da UFPEL" (Coordenadora Alice Jean Monsell) e ao Grupo de Pesquisa: Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas do CNPq/UFPEL.

Diferentemente da maneira como se apresenta no trabalho de Monsell (Figura 21), a perda se evidencia em meu trabalho como consequência da destruição material do objeto dada pela ação de quebrá-lo, e refere-se à noção de entropia, segunda lei física da termodinâmica e da aplicação desta pela transformação espontânea.

A “entropia” (WEIDNER, 1975, p.287) mede a propensão das coisas à desordem pelo “grau de irreversibilidade de um sistema termodinâmico”, ou seja, a tendência das coisas perderem sua energia sob forma de calor em função da desordem, ou a distribuição ao acaso de um sistema. Nesse sentido, a entropia aponta que a tendência sempre é a perda, seja ela material, operada pela quebra e destruição de um sistema material, ou ainda orgânica, dada pela desintegração de um sistema orgânico. Sendo assim, se a entropia aponta para a tendência das coisas passarem de seu estado ordenado para a desordem pela perda de energia, é possível pensar que o objeto quando quebrado sofre um processo de perda de energia material, por consequência, aumento de entropia, o que leva a uma irreversibilidade de reconstituí-lo como um sistema inteiro, perdendo sua utilidade.

Transformações entrópicas são encontradas nos trabalhos da artista Alice Monsell e suas observações do espaço doméstico, assim como nos trabalhos de Robert Smithson, nos anos 1960 e 1970. Para Smithson, a entropia se apresenta como um sistema fechado em que a perda de energia e a impossibilidade de reversão leva a um desgaste material. O artista descreve seus trabalhos como “um tipo de cartão-postal autodestrutivo”. São arqueologias entrópicas de paisagens situadas em regiões isoladas, subúrbios em ruínas e deteriorados pelos processos industrializados. Segundo o artista, “você tem um sistema fechado que eventualmente deteriora e começa a se despedaçar, e não há uma maneira para colocar os pedaços juntos novamente” (SMITHSON apud MONSELL, 2009, p.104). Assim como a potência entrópica da destruição operada no cotidiano doméstico e transformada em matéria de expressão, são evidenciadas nos meus procedimentos artísticos, fundamentalmente nas ações de destruição (Figura 22).



FIGURA 22 - Raquel Ferreira. *Narrativas de uma destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.

A noção de perda que atravessa esta investigação se apresenta como uma forma muito particular de perceber e apresentar a realidade que se aproxima do conceito de entropia e, no contexto de meus trabalhos, é representada pela figura do labirinto. Nas acepções populares da palavra, encontro nos verbetes de dicionário alguns significados que me levam também a essa consideração.

Ato ou efeito de perder algo que nos pertence, objetos ou pessoas, em algum lugar por esquecimento ou distração, deixar de ter, deixar escapar, arruinar, destruir, deixar cair em desgraças e erros, deixar cair no esquecimento recordações” ou ainda: “ficar sem alguém por morte ou rompimento nos levando a uma falta, a uma ausência. A perda pode também ser associada a uma perda física, de uma direção, de um sentido, de um rumo, de um caminho, da orientação e de coordenadas de referências espaciais (HOUAISS, 2009, p.1471).

Essas perdas nos produzem uma falta, uma ausência e, em muitos casos, nos levam a uma perda de direção que poderá nos colocar em completo estado de desorientação caótico, num labirinto, ocasionando muitas vezes danos ou prejuízos, tanto físicos como afetivos. Tais desorientações nos aproximam de experiências que aqui associo à experiência sensível de atravessar um labirinto,

estrutura essa complexa, com caminhos, sentidos e direções que nos colocam diante do indeterminado.

Quando imagino um labirinto, imediatamente penso em estruturas complexas de caminhos que se bifurcam e provocam grande confusão, e em cujo interior habita o monstro, imaginário construído desde a antiguidade clássica na conhecida narrativa mítica de Teseu, Ariadne e o Minotauro. O labirinto nesta pesquisa se apresenta não somente como uma questão formal, mas também como um conceito que engendra o mundo objetivo e subjetivo da casa, que faz dela um abrigo confortável e ao mesmo tempo um espaço de transmutação do que nos constitui, do que ganhamos e do que perdemos, próprio do cotidiano.

Perder-se significa que entre nós e o espaço não existe somente uma relação de domínio, de controle por parte do sujeito, mas também a possibilidade de o espaço nos dominar. São momentos da vida do espaço que nos circunda [...] já não somos capazes de atribuir um valor, um significado à possibilidade de perder-nos. Modificar lugares, confrontar-se com mundos diversos, ser forçados a recriar continuamente os pontos de referência é regenerante em nível psíquico, mas hoje ninguém aconselha uma tal experiência. Nas culturas

primitivas, pelo contrário, se alguém não se perdia, não se tornava grande. E esse percurso era brandido no deserto, na floresta; os lugares eram uma espécie de máquina da qual se adquiriam outros estados de consciência (La CECLA apud CARERI,2013, p.48).

É na abordagem de Lucia Leão (2009) sobre a construção da ideia de labirinto em Virgílio que encontro a referência para elucidar tal conceito, pois segundo essa autora, ao retratar a ideia de labirinto em suas narrativas, Virgílio cria uma leitura desse espaço a partir do entrecruzamento de aspectos formais com o mito cretense para construir sua imagem de labirinto. Para Leão (2009, p.21), “Virgílio cria uma leitura de labirinto simultaneamente do ponto de vista do padrão objetivo (sua planta) e do percurso subjetivo (a experiência vivida em seus meandros e encruzilhadas).” No entanto, se em Virgílio encontramos as definições para a ideia de labirinto, será em Michel de Certeau (2009, p.203) que encontramos as chaves para estabelecer as relações da casa e do labirinto a partir do entendimento do “espaço como um lugar praticado”. Ao distinguir “espaço” e “lugar”, Certeau aponta que o “lugar” se apresenta “como uma configuração de posições” enquanto o “espaço” pode ser apreendido “levando em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo”.

Associo esses elementos ao espaço da casa e que fazem com que esse “lugar” seja transformado por quem o pratica. Ou seja, praticar a casa a transforma em um labirinto. As ações cotidianas entre em um fazer e outro, as circunstâncias e os pensamentos fizeram, muitas vezes, me perder na casa, perder a casa.

Portanto, o labirinto nesta pesquisa é entendido não somente pelo seu aspecto formal, mas sobretudo como metáfora de uma espacialidade confusa e complexa próprias do cotidiano dos espaços domésticos, cujo sentido se encontra sempre numa interioridade, visto que muitos autores atentam para a configuração do labirinto revelando que seu sentido se encontra no interior, com muros altos que resguardam e dividem o espaço interno do espaço externo. Além disso, é no interior do labirinto que habita o monstro, o Minotauro. Sem um fio de Ariadne para nos guiar ou um caminho pré-determinado a seguir, sua orientação se faz praticamente impossível.

Imagem de complexidade, imagem que sempre nos escapa; imagem de pesadelos e de desafios insolúveis. Morada de paradoxos e instabilidades. Na imagem do labirinto podemos ver, simultaneamente,

o espaço e o não-espaço, o tempo e o não-tempo, o uno e o múltiplo (LEÃO, 2002, p.18).

No labirinto, a porta é onde a quisermos desenhar. E o meio, a meu ver, não é nada neutro. O meio, como a entrada e como a saída, fica onde quisermos que ele esteja. No meio, entre o que fazemos e o que pensamos, convivemos com a perda e a desorientação caótica, que nos coloca diante do que não tem significado, e o que se encontra nessas impossibilidades dadas *a priori* é a abertura de múltiplas possibilidades de experimentação da casa. No labirinto, o que se apresenta é a experiência do sentido e do não sentido, do corporal e incorporal, da construção e da destruição, do que é achado e perdido, daquilo que não se consegue nominar, o inominável. Deleuze (2006), ao distinguir sentido de significado, constata que toda obra lógica concerne diretamente à significação, às implicações e conclusões e não diz respeito, a não ser indiretamente, ao sentido. No meu trabalho artístico, os objetos organizados em uma prateleira, quando quebrados, representam a desorientação caótica que é própria da casa e tudo que ela implica (Figura 23). A perda é reforçada por trabalhos que apresentam na sua configuração labirintos de palavras, cujos textos remetem a narrativas de destruição de objetos. O labirinto mítico de Creta,

na minha produção, perde suas paredes de concreto e recebem em seu lugar aspectos discursivos de um habitar.



FIGURA 23 – Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição- Parte V*. Registro fotográfico da recriação da ação de destruição na exposição *Alegorias de uma destruição*. 2014. Sala Iberê Camargo, Usina do Gasômetro. Porto Alegre, RS.

Duas exposições e uma mesma narrativa

Narrativas de uma Destruição - Parte III e Narrativas de uma Destruição - Parte VII compreendem duas experiências de apresentação dos trabalhos produzidos no curso da investigação de doutoramento. Entendo que foram esses trabalhos que desdobraram a reflexão teórica no que tange às questões que envolvem a relação entre a casa, o labirinto e a destruição.

“Narrativas de uma Destruição-Parte III”

Narrativas de uma Destruição – Parte III (Figura 24) compreende a exposição individual que realizei em maio de 2012, na sala Antonio Caringi do Centro Cultural Adail Bento Costa, na cidade de Pelotas, através de edital de seleção pública. Nela apresentei três trabalhos que entendo como sendo pontuais para pensar minha pesquisa poética no que tange ao conceito de destruição, operado nos espaços da perda, tendo o espaço do labirinto como metáfora do espaço doméstico.

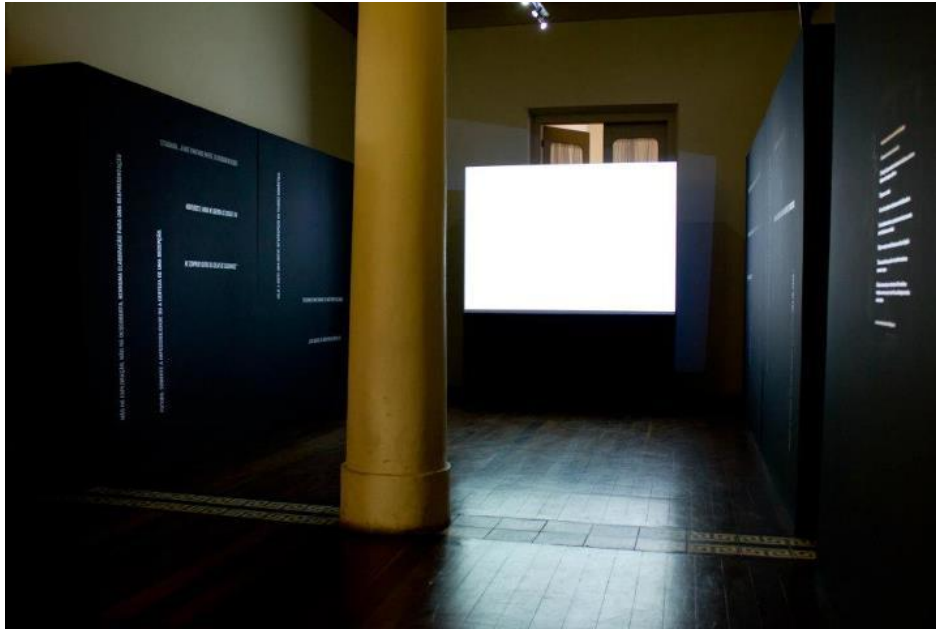


Figura 24- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*, Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.

A esse conjunto de trabalhos denominei de *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Compõe-se de situações e proposições realizadas em épocas diferentes, mas que se relacionam entre si. No período que antecedeu a mostra realizei algumas visitas ao local para fazer um reconhecimento da sala a fim de elaborar um projeto a ser encaminhado como proposta de exposição que levasse em

conta as características do local. O espaço que por mim foi escolhido para tal finalidade situa-se em um antigo casarão datado do século XVIII, que era a morada de uma família bastante tradicional da cidade, no período áureo da produção e comércio de charque, atualmente preservado pelo departamento de patrimônio histórico e cultural da cidade de Pelotas e transformado no Centro Cultural Adail Bento Costa, local que abriga a Secretaria Municipal da Cultura.

Em consequência dessa política patrimonial preservacionista, o espaço em questão apresentava algumas restrições quanto a seu uso e certas condições impostas no que diz respeito à utilização das paredes na colocação de quaisquer objetos perfurantes ou colantes. Diante disso, a solução apresentada pela instituição para realização de exposições nesse local foi a de disponibilizar aos artistas uma série de painéis pintados de preto, dispostos verticalmente, lado a lado, criando uma segunda parede no espaço para ser utilizada como suporte das obras, o que, a meu ver, cria certa artificialidade na apresentação dos trabalhos, visto que instauram outro espaço dentro da sala, modificando o espaço original “tanto no ponto de vista físico como perceptivo e simbólico” (FERVENZA, 2003, p. 23). As obras expostas nesse local normalmente são seguem uma disposição tradicional na sua forma de apresentação, sem levar

em consideração tais aspectos, ou seja, quadros pendurados nos painéis e objetos dispostos em praticáveis.

Nessa primeira visita, me chamaram a atenção os ladrilhos hidráulicos que estavam localizados no chão, criando uma faixa bem ao centro da sala, de forma que aparentemente funcionavam como uma linha divisória entre dois ambientes - bem ao centro dessa mesma sala, uma enorme coluna de alvenaria desce do teto até o chão. Tais ladrilhos são ornamentados com desenho de labirintos (Figura 25), o que imediatamente percebi como possibilidade de estabelecer um diálogo com meu trabalho. A sala apresenta também iluminação direta em virtude de diversas aberturas, em janelas, ao exterior, o que em um primeiro momento se apresentava como problema à projeção do vídeo.



FIGURA 25- Detalhe do desenho em labirinto presente nos ladrilhos do chão da sala Antonio Caringi. Centro Cultural Adail bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.

A partir dessas observações das características do local, passei a pensar em como poderia fazer com que os elementos acima citados pudessem ser aproveitados de forma que, incorporados à exposição, criassem um diálogo produtivo com meu trabalho.

Durante a execução do projeto, lancei mão de alguns trabalhos já existentes, como o vídeo *Dilacerado*, de 2006 (Anexo I), e também da proposição *Instruções para criar uma narrativa do desapareço*, de 2011, assim como um conjunto de textos plotados em adesivo recortado, de 2012, colocados diretamente nesses painéis (Figura 24), este último inédito, porque foi elaborado para essa mostra. Ao me debruçar sobre essas três produções juntamente com todas as anotações registradas sobre o local, percebi que poderia criar um diálogo entre eles levando em consideração o espaço expositivo e suas peculiaridades características, configurando assim uma espécie de instalação. O vídeo e os textos dispostos juntamente propunham uma interlocução com o contexto e as questões do trabalho, como um espaço gerador de sentidos quando adentrado e experimentado pelo visitante.

Para tanto, na entrada da sala de exposições, no painel que se encontrava em frente à porta, foi colocado diretamente sobre ele o texto plotado na cor branca, que dizia respeito ao conjunto de instruções que serviram como regra inicial para a criação do trabalho a ser apresentado (Figura 26). Nele, lia-se o seguinte:

Instruções para criar
uma narrativa do desapego:

- 1- Vá à casa de, no mínimo, três conhecidos;
- 2- Ao chegar lá, faça um rápido reconhecimento dos objetos que estiverem dispostos na decoração e escolha um;
- 3- Pegue sem ser notado;
- 4- Ao sair, deixe o objeto cair violentamente no chão, dilacerando-se;
- 5- Anote imediatamente todas as expressões, tanto as boas como as más, pronunciada pelos seus conhecidos;
- 6- Registre essa ação e seus desdobramentos em vídeo ou fotografia;
- 7- Crie seu texto da forma que achar mais pertinente usando essas expressões e imagens;
- 8- Devolva o texto escrito por você à pessoa que lhe encaminhou as instruções, no caso eu, para que a partir de sua colaboração, essa realize uma obra poética.

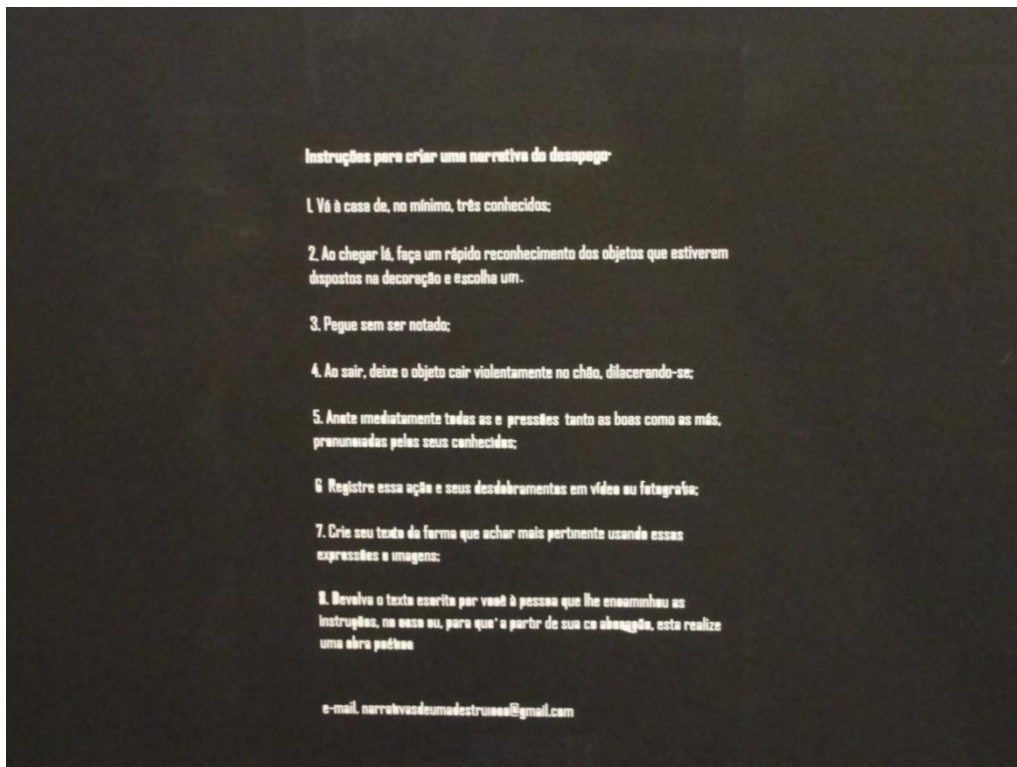


FIGURA 26 - Painel na exposição, *Narrativas de uma Destruição – parte III*, com as *Instruções para criar uma narrativa do desapareço*. 2012.

Esse conjunto de instruções foi também impresso em papel couchê para ser distribuído ao público durante o período da exposição (Figura 27).

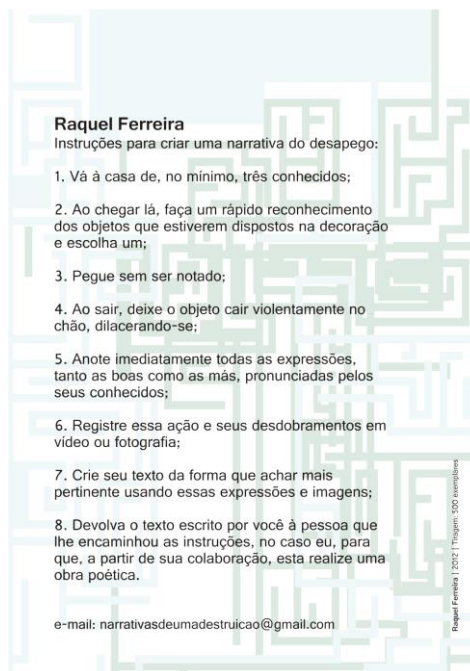


FIGURA 27- Flyer com as instruções impressas para ser distribuído gratuitamente aos visitantes da exposição Narrativas de uma destruição – Parte III, 2012. Tiragem: 500 exemplares.

Na sequência dos painéis, encontravam-se as seguintes frases, adesivadas:

“Hoje à noite uma breve interrupção na fluidez doméstica”
“Coitadinho do meu vasinho, faz tanto tempo está comigo. Já foi cinzeiro, já serviu pro gato beber leite...”. Não há exploração, não há descoberta, nenhuma elaboração para uma reapresentação futura. Somente a impossibilidade ou a certeza de uma decepção. “Estabanada... Já não tenho mais enfeite, tu fotografas esses monturos e ainda me quebra as coisas. Vais me comprar outro ou colar os caquinhos”. Nunca mais será um. Para sempre incompleto, insuficiente. “Parece o Thiago, ele que quebra as coisas aqui de casa”. Para além do gesto repentino, a instabilidade, a confusão, a desordem, o acaso. “Agora tem que varrer antes que espalhe”. O objeto quebrado é indevido, não é mais total. É o lamentável sinal do desaparecimento. É preciso reconstituí-lo à unidade ou colocá-lo em algum lugar de silenciosa dispersão. “Coloca no lixo seco”. Na gaveta de roupas miúdas, achatados, apertados na caixa de papelão, os fios de cabelo estão salvos.

Tais frases foram enviadas por e-mail em outra circunstância em que eu havia distribuído o flyer. Os textos revelam diferentes vozes, declarações, reflexões e narrativas resultantes da ação que havia sido executada por outras pessoas¹⁴. Foram plotados e recortados, letra a letra (Figura 28), foram reescritos e colados nos painéis, obedecendo a um desenho de maneira que criassem uma narrativa a ser lida no formato de um labirinto, através de coordenadas visuais elaboradas previamente. Isso era apontado pelo desenho gráfico gerado pela sua disposição, sugerindo caminhos e descaminhos para o leitor (Figura 29). Essa por sua vez, recusa o modelo tradicional de narrativas lineares cuja estrutura e desenvolvimento pressupõem uma construção com início, meio e fim, para se fazer valer, como estratégia de recepção, de uma narrativa em múltiplas direções, apresentada na sua “totalidade como uma combinatória aberta, descentrada e incompleta” (MACIEL, 2009, p.53). Aqui, o visitante é incitado a ler seguindo as diretrizes que escolher (Figura 30, Figura 31 e Figura 32), dadas pela força do movimento visual da configuração da escrita, que instaura um novo modo de ver e experimentar a obra pela “configuração infinita” (idem), própria de um texto que permite diferentes entradas e saídas na sua leitura, bem como a

¹⁴ Neste caso, a colaboração foi da artista Lia Braga.

conexão das orações que geram novos sentidos potencializados pela leitura e a imagem do texto em sua totalidade, remetendo à figura do labirinto.

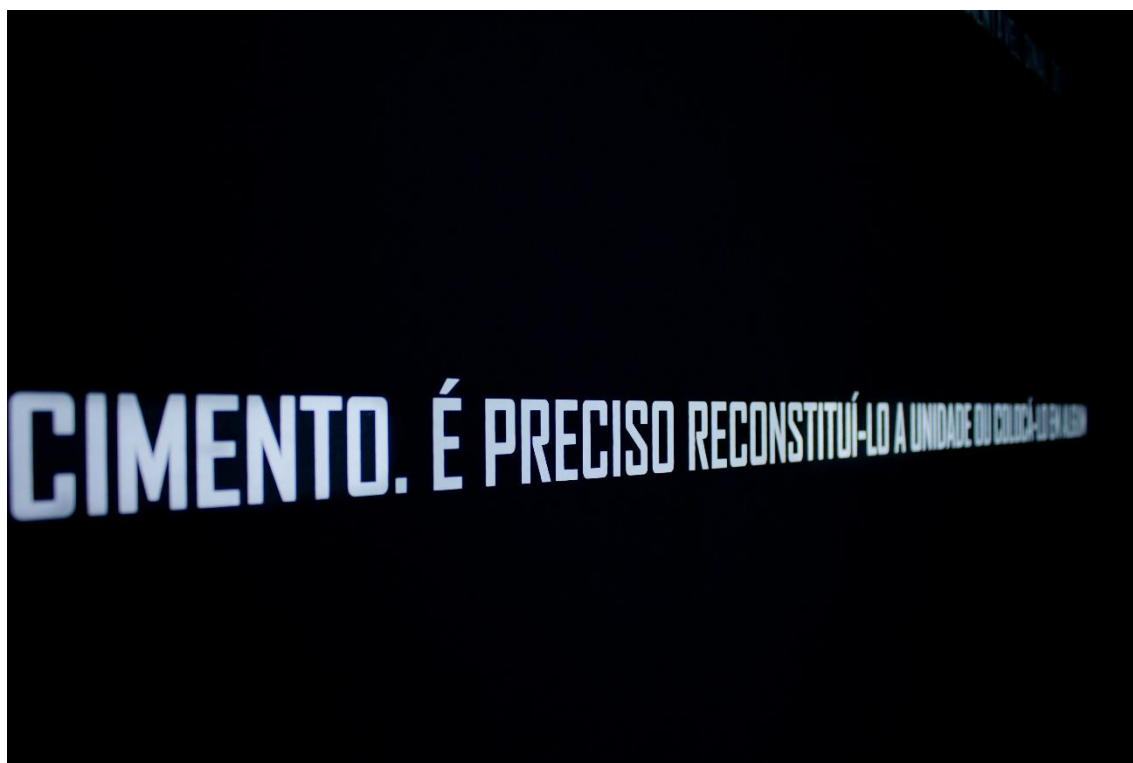


FIGURA 28- Raquel Ferreira. Detalhe da exposição *Narrativas de uma Destruição- Parte III*. Sala Antonio Carangi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.



FIGURA29- Projeto gráfico de montagem da exposição *Narrativas de uma Destruição- Parte III*, para sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012. Designer Daniela Lins.

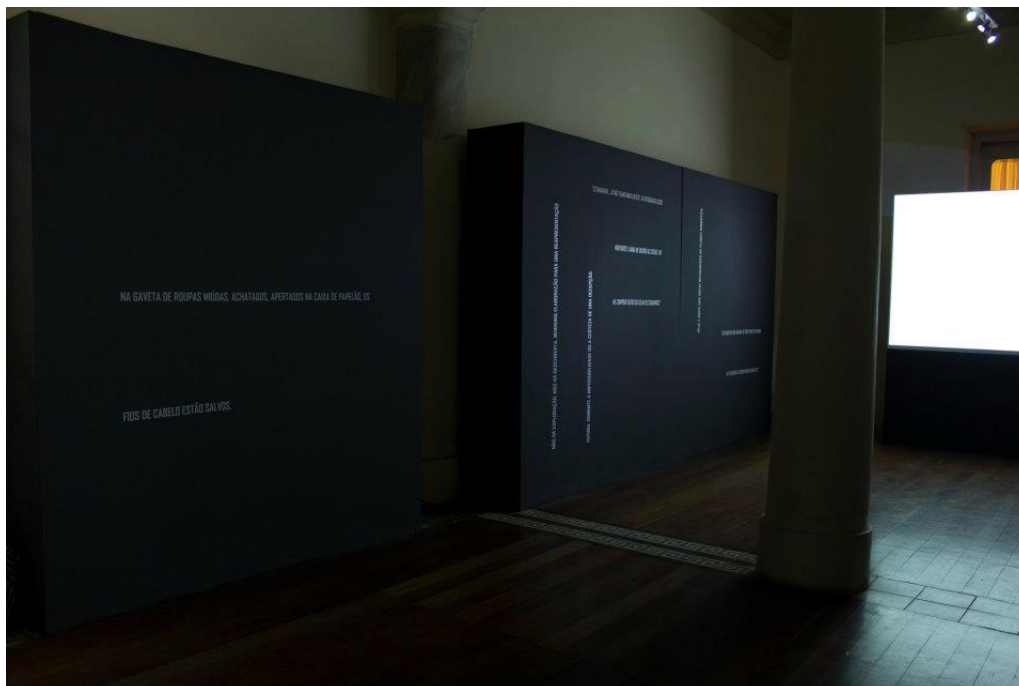


FIGURA 30- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.

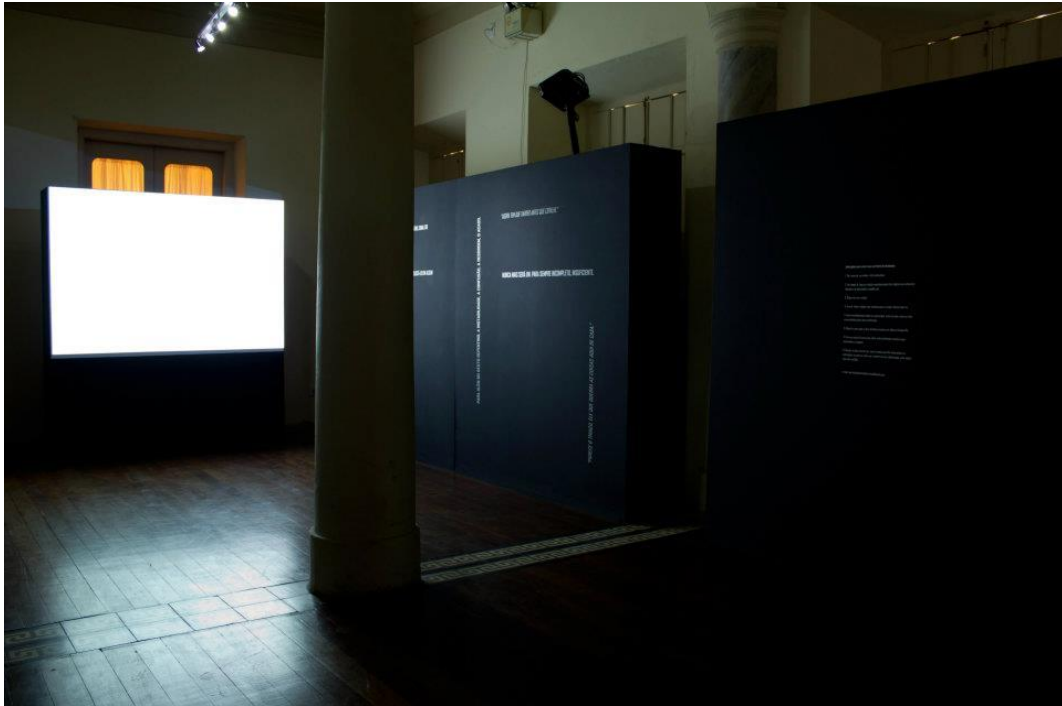


FIGURA 31- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.



FIGURA 32- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte III*. Sala Antonio Caringi, Centro Cultural Adail Bento Costa, Secult, Pelotas, 2012.

Na outra extremidade da sala, em um dos painéis posicionado frontalmente à entrada principal, foi apresentada a projeção do vídeo *Dilacerado*, de 2006. Esse vídeo (Figura 33) consiste no documento poético resultado de uma ação onde arremesso sobre uma parede bibelôs e objetos de louça. Essa ação foi documentada em tempo real e é apresentada em vídeo. Para uma maior qualidade da projeção, optei por manter as janelas fechadas no período da exposição, providenciando uma iluminação artificial com lâmpadas de *leds* que, juntamente com a luz emitida do vídeo e o preto dos painéis, criaram no lugar uma atmosfera densa, quase dramática, redimensionando o espaço da exposição. Penso também que o gesto de manter fechadas as janelas da sala marca uma interioridade que é própria da estrutura dos labirintos.

Portanto, revelo que a destruição e a perda nessa exposição são sugeridas pela ação videografada da quebra dos objetos contra uma parede, ao mesmo tempo em que o som do vídeo nos remete a objetos sendo quebrados e os textos mostram situações de perdas dos objetos domésticos da casa.

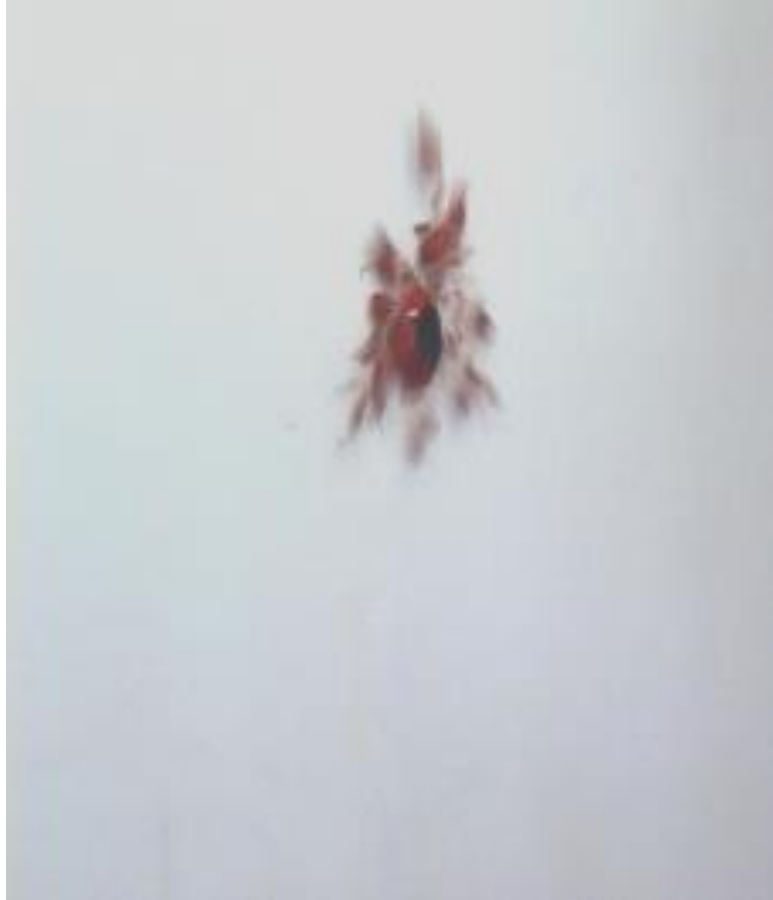


FIGURA 33 - Raquel Ferreira. Still do vídeo "*Dilacerado*", 2006.
Captação da imagem: Niura Borges



FIGURA 34 - Raquel Ferreira. Still do vídeo *Dilacerado*, 2006. Captação da imagem: Niura Borges

O vídeo que apresento nessa exposição, intitulado *Dilacerado*, foi realizado em 2006 (Anexo I) e compreende uma ação performática de esvaçalhamento, em que louças são atiradas violentamente contra a parede, espalhando seus cacos pelo chão (Figura 33 e Figura 34). Documentada e apresentada em vídeo e em fotografia, essa ação foi por mim realizada em meu ateliê, onde reuni um grupo pequeno de convidados para assistir. Essa ação se deu em um tempo e espaço específicos com uma duração de aproximadamente dez minutos.

Nessa época, comecei a desenvolver outros trabalhos cuja operação plástica se dava a partir de desdobramentos de ações que realizo dentro do espaço doméstico que também é o meu atelier. Cada movimento operado nesse espaço é observado por mim e transformado em material para trabalho bem como, também, um meio de pensar minha pesquisa. É nesse contexto que desenvolvo meus vídeos e fotografo esses acontecimentos. Outras questões passaram a fazer parte da minha investigação poética, tornando ponto importante de reflexão o paradoxo que cruzava meu campo de investigação dado pela utilização de objetos de porcelana comumente encontrados no espaço doméstico, assim como na construção de uma poética de destruição material de determinados objetos, que povoam esse “campo privado da habitação que reúne a quase totalidade de nossos objetos cotidianos” (BAUDRILLARD, 2008, p. 73). Alguns desses objetos são possuidores de características funcionais e de uso utilitário dentro da casa, tais como xícaras, pratos etc. Outros se apresentam com características apenas decorativas como, por exemplo, os bibelôs.

Ao me debruçar sobre certos aspectos relacionados à perda, percebi que tais atos, qualificados como atos de destruir, quebrar ou dilacerar propositalmente ou acidentalmente objetos no meu trabalho, seria uma operação de perda ou, ainda,

poderia ser pensado como uma operação de destruição, uma vontade de transformar, mudar as coisas e, em consequência, gerar o desapego.

No contexto dessa exposição em que inseri textos e vídeos nos quais a quebra de objetos se revela de diferentes maneiras, cogito as relações com a destruição, a perda e o desapego desses no ambiente doméstico, mas também do próprio espaço expositivo, que ainda guarda objetos e preserva uma arquitetura neoclássica, contrapondo-se ao que se mostra e se sugere na minha exposição.

Narrativas de uma Destruição – Parte VII

Esta exposição individual foi realizada no período que compreendeu julho a setembro de 2012 no Museu de Arte de Joinville, na cidade de Joinville, no estado de Santa Catarina. A proposta inicial dessa mostra seria a de remontar a exposição que havia sido apresentada em Pelotas, utilizando os mesmos trabalhos que a compuseram, obedecendo à mesma formatação inicial. Porém, em viagem até aquela cidade para conhecer o local em que seria montada a exposição, experimentei algumas surpresas diante do inusitado que se apresentava.

O espaço que me foi designado para a instalação desses trabalhos foi um grande galpão que faz parte de um antigo prédio que, em outros tempos, funcionava como uma fábrica de cerveja. As instalações do prédio haviam sido adaptadas pelo Museu de Arte de Joinville para se transformar em um espaço que abrigasse exposições.

Essa minha visita ao local (Figura 35) foi muito importante, pois levantou uma série de problemas que eu deveria solucionar com precisão para não colocar em risco o projeto que eu estava desenvolvendo. Em um primeiro momento, ficou

evidente que o formato inicial que originou a proposta não poderia ser adaptado àquele lugar. Primeiro porque a própria dimensão do espaço não correspondia ao projeto existente. O pé direito do prédio possui a dimensão de 420 cm e as tesouras do teto ficam expostas, permitindo a passagem de luz, o que me levou a pensar que poderia comprometer a projeção do vídeo. Todos esses fatos fariam com que a proposta inicial perdesse uma das suas características importantes, que era o caráter intimista, circunstância que se colocava como fator de desafio em busca de uma nova solução para a apresentação. Outra questão era o fato de que algumas paredes haviam sido adaptadas com painéis de madeira que recobriam a parede numa altura de 270 cm, uma altura inferior aos painéis que faziam parte do espaço expositivo da sala Antonio Caringi, em Pelotas. Esse dado, se fosse único, não teria sido tão problemático. Porém, a questão maior reside em função de o espaço ter sido adaptado por motivos de aproveitamento para a criação de um acervo. Para isso, foi pensada como alternativa a construção de uma parede falsa que dividiu o espaço em dois, reduzindo assim o tamanho da sala de exposição. Essa parede se encontrava na lateral esquerda da porta de entrada e foi construída com lona branca, acompanhando as dimensões dos painéis que, juntos, criavam uma artificialidade nas paredes. A lona se apresentou como fator determinante na

alteração do meu projeto, pois além de as paredes serem brancas e impossíveis de serem pintadas de preto em virtude de possuírem uma textura plástica, interferiria consideravelmente na colagem dos adesivos de vinil – fator que me desafiou sobremaneira.



FIGURA 35- Raquel Ferreira. Imagens do espaço expositivo. Museu de Arte de Joinville. Joinville/SC, 2012.

Por outro lado, atenta aos conceitos que permeavam minha pesquisa, somados à dimensão do lugar, com uma área de 240m², esse espaço se apresentava

como ideal para colocar em prática um projeto que vinha se delineando suavemente em meus pensamentos: construir um labirinto onde as pessoas pudessem andar em seu interior, visto que na exposição *Narrativas de uma Destruição- Parte III*, realizada em Pelotas, a figura do labirinto era composta por textos colocados nos painéis propondo uma leitura labiríntica. Passei então a elaborar uma nova proposta colocando como pressuposto que todos os conceitos que até o momento estavam atravessando minha pesquisa estabelecessem uma conexão entre si, mas mantendo os mesmos elementos que já se faziam presentes na exposição que mencionei anteriormente: os textos com as frases, as *Instruções para criar uma narrativa do desapego* e a projeção do vídeo *Dilacerado*. Convém ressaltar que essa proposta não é entendida como adaptada ou ainda como itinerante, mas sim como tendo sido pensada a partir de um novo contexto, considerando as peculiaridades do espaço que encontrei. Embora os elementos se repitam, cada versão apresentou uma variação na sua forma de apresentação e também nessa versão acrescentei algumas novas palavras que foram coladas no chão, nos espaços entre as linhas com frases que criavam o labirinto. Dessa maneira, a disposição das palavras se apresentava no caminho do passante que se aventurava a percorrer o labirinto de textos e palavras.

A proposta (Figura 36) que apresentei ao Museu constituiu-se da construção de um labirinto nas dimensões de 7,0 m x 8,0 m, aproximadamente. Para essa montagem, por solicitação minha, o chão foi pintado de preto para que as frases fossem adesivadas na sua superfície, garantindo assim uma maior visibilidade nos textos que seria na cor branca (Figura 37). Na parede ao lado da porta, à esquerda de quem entrasse na sala, se encontrava uma prateleira de acrílica contendo os flyers (Figura 27) com as instruções e logo a seguir, na mesma parede, foram colados os adesivos com as *Instruções para criar uma narrativa do despego* (Figura 38). Na sequência se encontrava a parede que tinha sido construída em lona, e nela foram colados os adesivos com os créditos da exposição (Figura 41). Na parede bem ao fundo, de frente para a porta, se via a projeção na parede do vídeo *Dilacerado*, 2006 (Figura 40).

As frases que fizeram parte dessa mostra foram as mesmas usadas na exposição realizada em Pelotas, porém na sua colocação seguiram uma configuração que reproduzia o desenho de um labirinto (Figura 39). Embora criassem uma linearidade devido às linhas do desenho labiríntico, tomei o cuidado para que essas frases também fossem dispostas de maneira que, quando lidas, provocassem uma desorientação de direção (Figura 46).

As frases que compunham o labirinto eram as mesma que compunham a exposição anterior, ou seja:

“Hoje à noite uma breve interrupção na fluidez doméstica”
“Coitadinho do meu vasilho, faz tanto tempo está comigo. Já foi cinzeiro, já serviu pro gato beber leite...”. **Não há exploração, não há descoberta, nenhuma elaboração para uma representação futura. Somente a impossibilidade ou a certeza de uma decepção.** *“Estabanada... Já não tenho mais enfeite, tu fotografas esses monturos e ainda me quebras as coisas. Vais me comprar outro ou colar os caquinhos”*. **Nunca mais será um. Para sempre incompleto, insuficiente.** *“Parece o Thiago, ele que quebra as coisas aqui de casa”*. **Para além do gesto repentino, a instabilidade, a confusão, a desordem, o acaso.** *“Agora tem que varrer antes que espalhe”*. **O objeto quebrado é indevido, não é mais total. É o lamentável sinal do desaparecimento. É preciso reconstituí-lo à unidade ou colocá-lo em algum lugar de silenciosa dispersão.** *“Coloca no lixo seco”*. **Na gaveta de roupas miúdas, achatados, apertados na caixa de papelão, os fios de cabelo estão salvos.**

Essas foram acrescidas ainda das seguintes palavras grifadas com cores diferentes: *cinzeiro*, *taça*, *xícara*, *prato*, *vaso*, *copo*, e *bibelô*. São palavras que nomeiam objetos de nosso uso diário, deslocadas do contexto doméstico e resignificadas no contexto poético da arte. Entre as narrativas textuais do labirinto sobre a destruição de objetos surgem palavras que nomeiam e dão a imaginar o objeto em sua inteireza, e ao mesmo tempo o nomeiam em sua ausência (Figura 39).

Analisando as duas apresentações, que embora em sua maioria tenham sido mostrados os mesmos trabalhos - ressalto aqui que nessa última foram acrescentadas novas palavras, com uma variação na sua forma de montagem. Pude constatar que no seu modo de recepção elas se apresentam de forma diferenciada. Se na primeira, a experiência de leitura para o observador se dava de forma mais íntima, quase passiva (Figura 31), nessa, o observador para realizar a leitura dos textos era convidado a movimentar o corpo e criar novas trajetórias pelo labirinto que se configurava, exigindo dele um outro tipo de experiência, mais participativa (Figura 45).

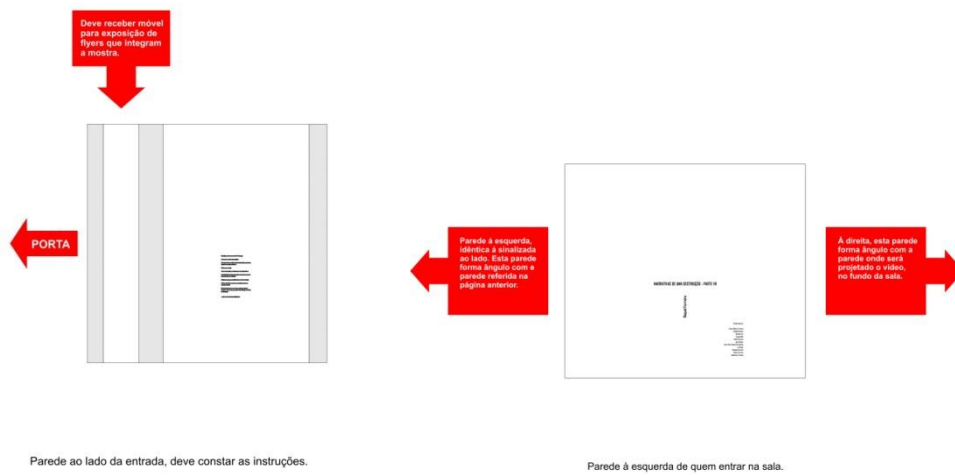


FIGURA 36- Raquel Ferreira. Projeto gráfico para exposição *Narrativas de uma destruição - parte VII*, no Museu de Arte de Joinville/SC, 2012.

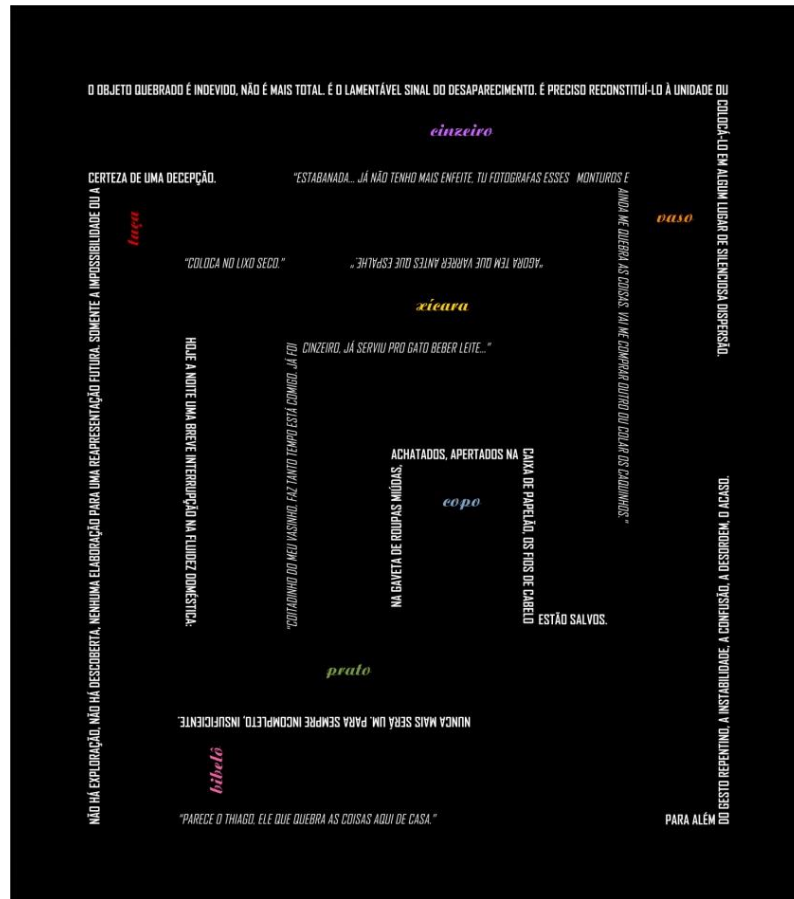


FIGURA 37- Raquel Ferreira. Projeto gráfico para a exposição *Narrativas de uma Destruição- Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012.

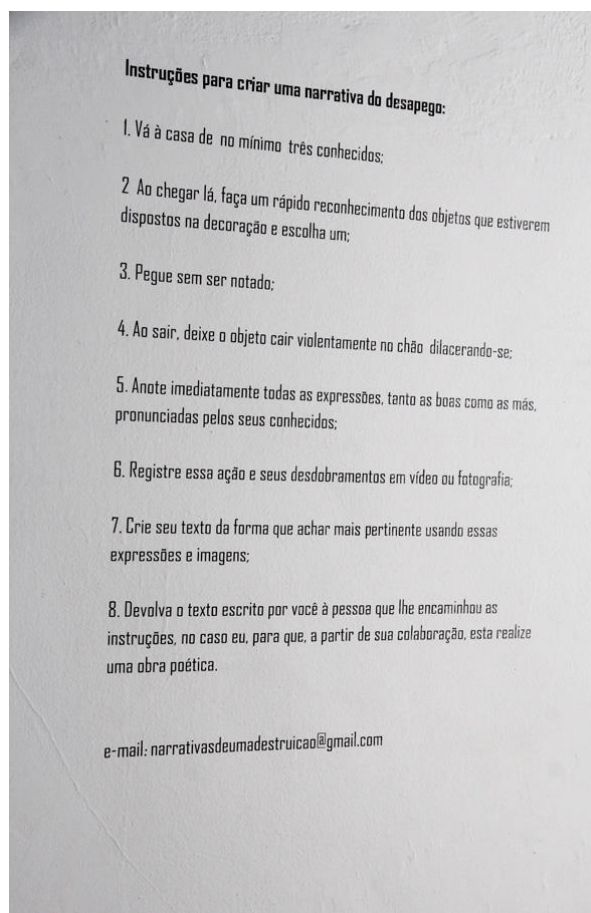


FIGURA 38- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição- parte VII*. Museu de Arte de Joinville/ SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

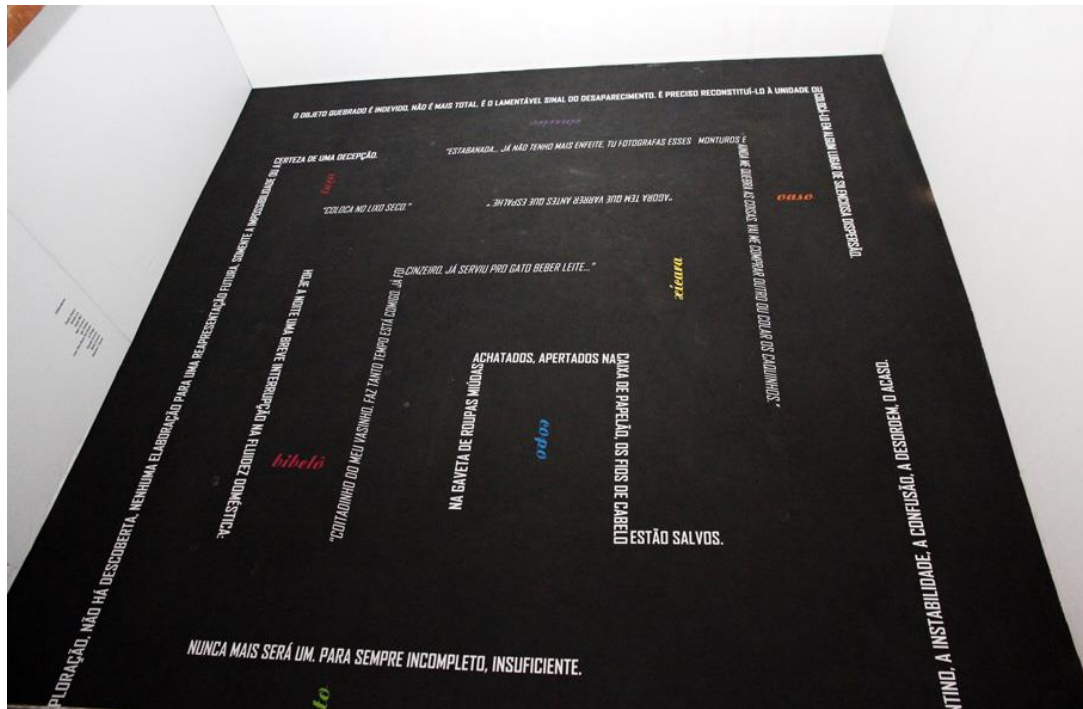


FIGURA 39 - Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma Destruição - Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

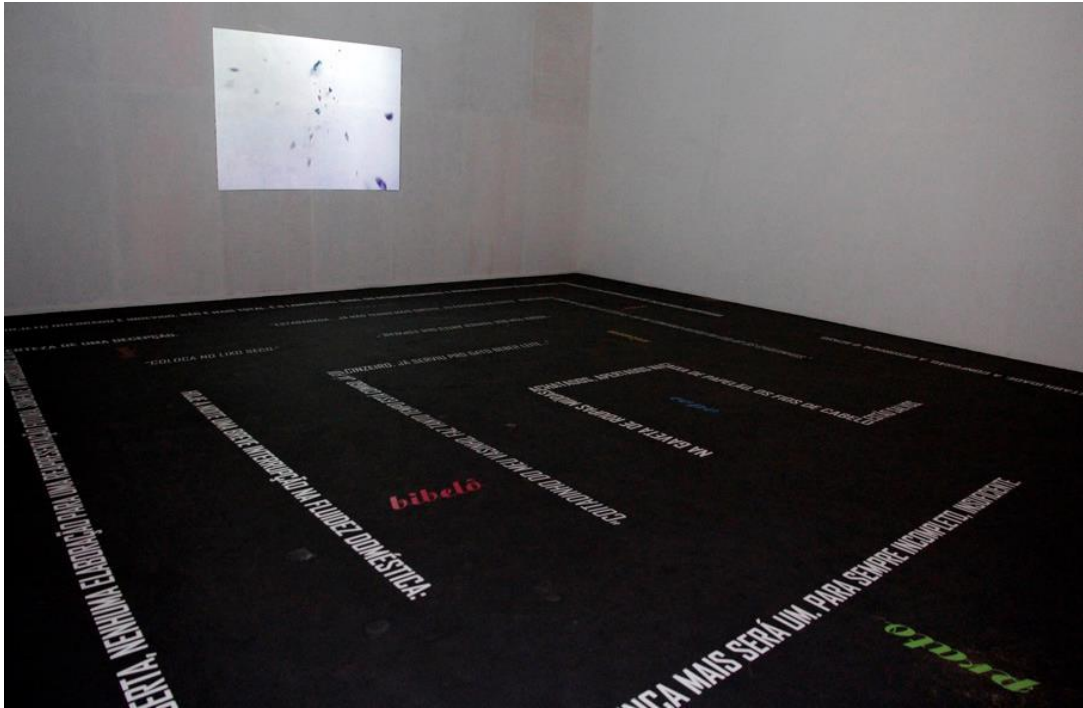


FIGURA 40 - Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição - parte VII*. Museu de Arte de Joinville/ SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.



FIGURA 41- Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma Destruição - parte VII*. Museu de Arte de Joinville/ SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.



FIGURA 42- Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma Destruição- parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.



FIGURA 43- Raquel Ferreira. Imagens da Exposição *Narrativas de uma Destruição - Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

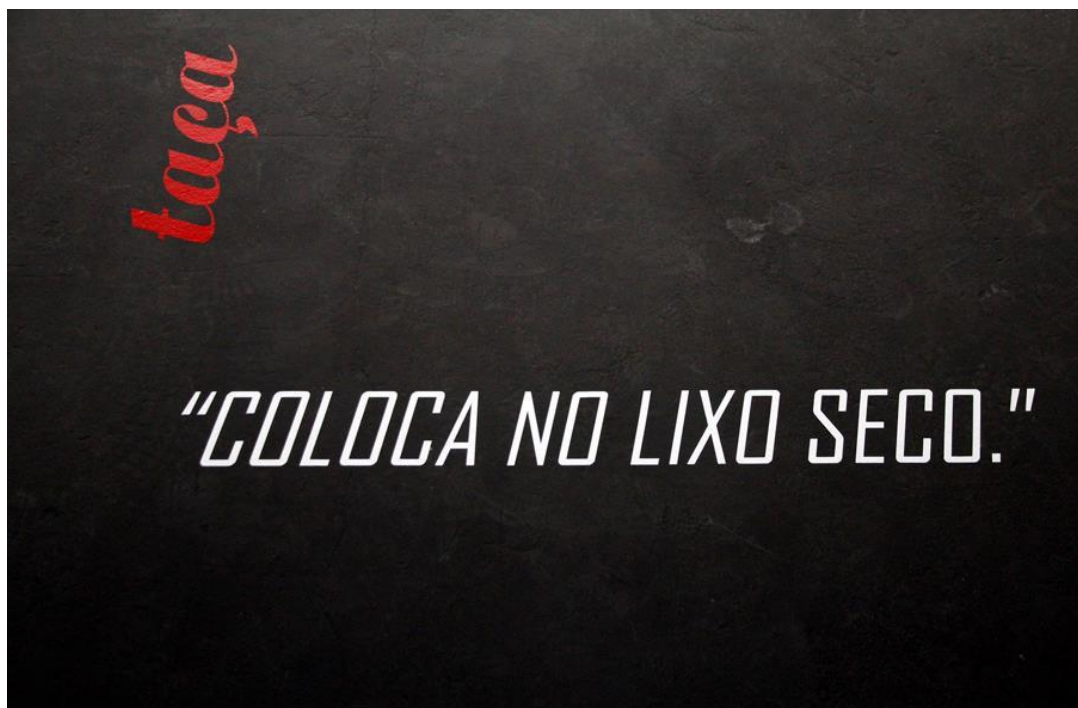


FIGURA 44- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição-Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

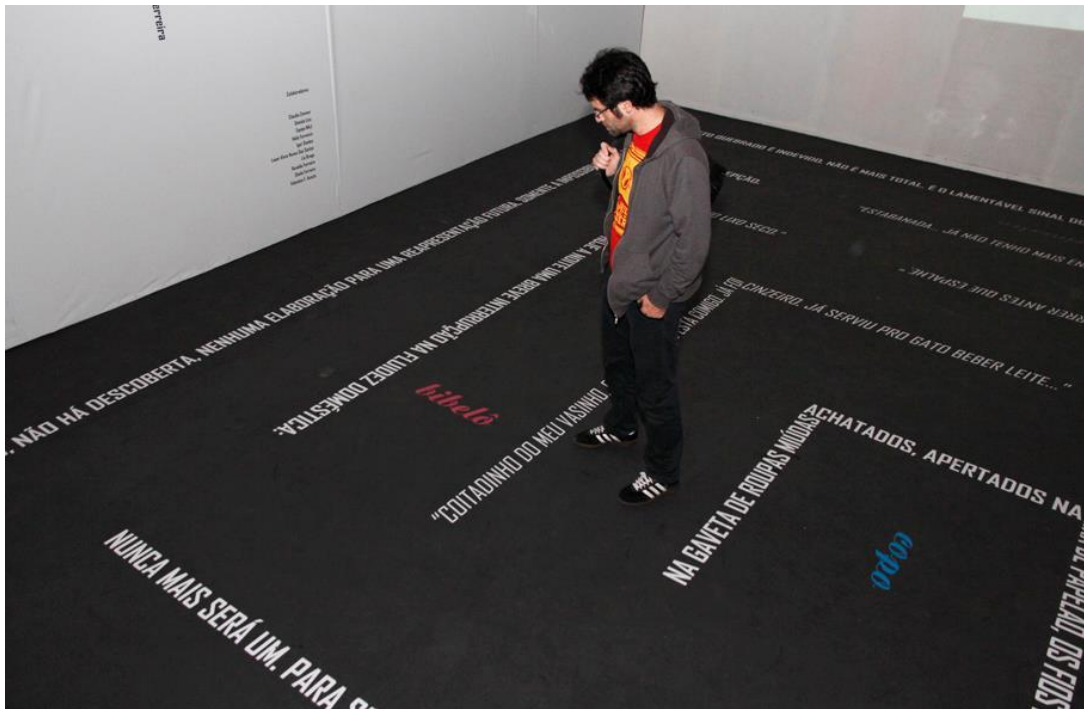


Figura 45- Raquel Ferreira. Imagens da exposição *Narrativas de uma Destruição - Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

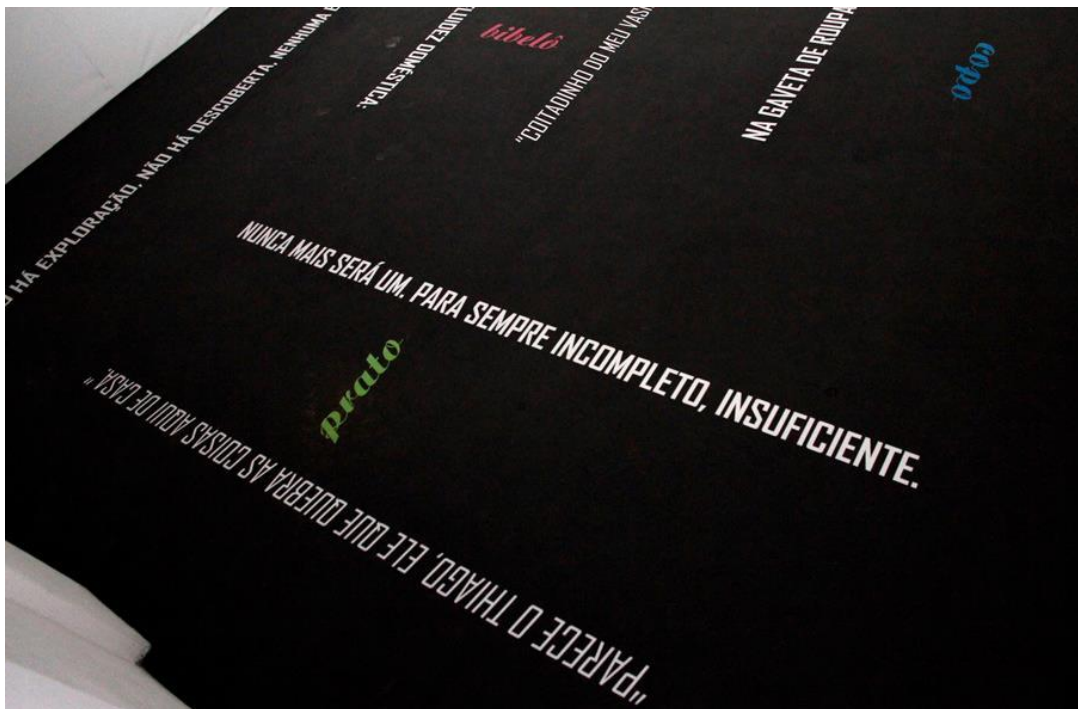


FIGURA 46- Raquel Ferreira. Imagens da exposição. *Narrativas de uma Destruição - Parte VII*. Museu de Arte de Joinville/SC, 2012. Fotografia: Peninha Machado.

Se nos trabalhos *bordescritos* (Figura 1) a palavra se apresentava como um entrecruzamento do meu gesto de bordar com o gesto de escrever, onde a mesma mão que bordava era também a que escrevia cada ponto, cada letra, já no contexto das minhas instalações a palavra se apresenta em forma textual e passa a ter função importante na condução da experiência. Percebi que cada circunstância de apresentação suscita usos e redações diferentes. A palavra compõe instruções, a palavra denota ausência/presença, como um dispositivo de nomeação daquilo que lá não está, e dá forma ao labirinto.

Nesse contexto de produção e apresentação de meus trabalhos, as palavras surgem como frases que narram a experiência do Outro¹⁵ para gerar novos sentidos, tanto na articulação formal quanto conceitual que estruturam o labirinto. As frases utilizadas nesses trabalhos são produtos de uma proposição artística, realizada por meio de um conjunto de oito enunciados com instruções para a execução de uma ação artística pelo público, conforme citado acima. A exemplo, cito três: “Vá a casa de, no mínimo, três conhecidos”; “Ao chegar lá faça um

¹⁵ A palavra outro, neste contexto, remete-se ao público participante.

rápido reconhecimento dos objetos que estiverem dispostos na decoração e escolha um”; “Pegue sem ser notado.”

O uso da palavra no contexto da arte é percebido na obra de diferentes artistas a partir do Século XX. O surgimento de novas mídias exerce papel preponderante para a destruição de toda e qualquer fronteira entre as diferentes linguagens artísticas.

[...] Tony Godfrey, em *Conceptual Art* (1998), assinala que quando usadas pelos artistas, as palavras existem sempre numa dada apresentação e contexto (seja um *out-door*, uma manual de instruções ou uma conversa), implicando também alguma matéria para poder existir (seja o ar pelo qual falamos, uma página de papel, um objeto, uma sala, etc.) e sentidos são construídos e alterados nessa situação [...] (STOLF, 2011, p.56).

Ao refletir sobre a maneira como a palavra se insere nos meus trabalhos e também sobre a participação do público como executor de trabalhos que se utilizam dos procedimentos de *instruções* na sua realização, identifico esse uso, de maneira pontual, no trabalho *Pinturas de Instrução* da artista japonesa Yoko

Ono. Tais trabalhos baseiam-se em “ideias e instruções textuais para ações utópicas e performativas” (Figura 47) e foram apresentadas pela primeira vez no ano de 1966 em Nova York, na galeria de arte do então artista e criador do movimento *Fluxus*, George Maciunas. Cumpre ressaltar que os trabalhos dessa artista surgem no contexto do Pós-Guerra, sendo ela uma das pioneiras da arte conceptual. Nessa exposição, a artista apresentou quadros que vinham acompanhados de instruções para o público. Segundo o texto reproduzido no catálogo *Yoko Ono. Árvores do Desejo para o Brasil*, escrito por ocasião de apresentação da exposição Yoko Ono - Pintura Instrução, na Indica Gallery, em 1966, Londres - ao se referir as suas pinturas de instruções, Ono afirma que sua intenção não era apenas “mostrar quadros com instruções agarradas a eles”, e sim “mostrar as instruções enquanto quadros”.

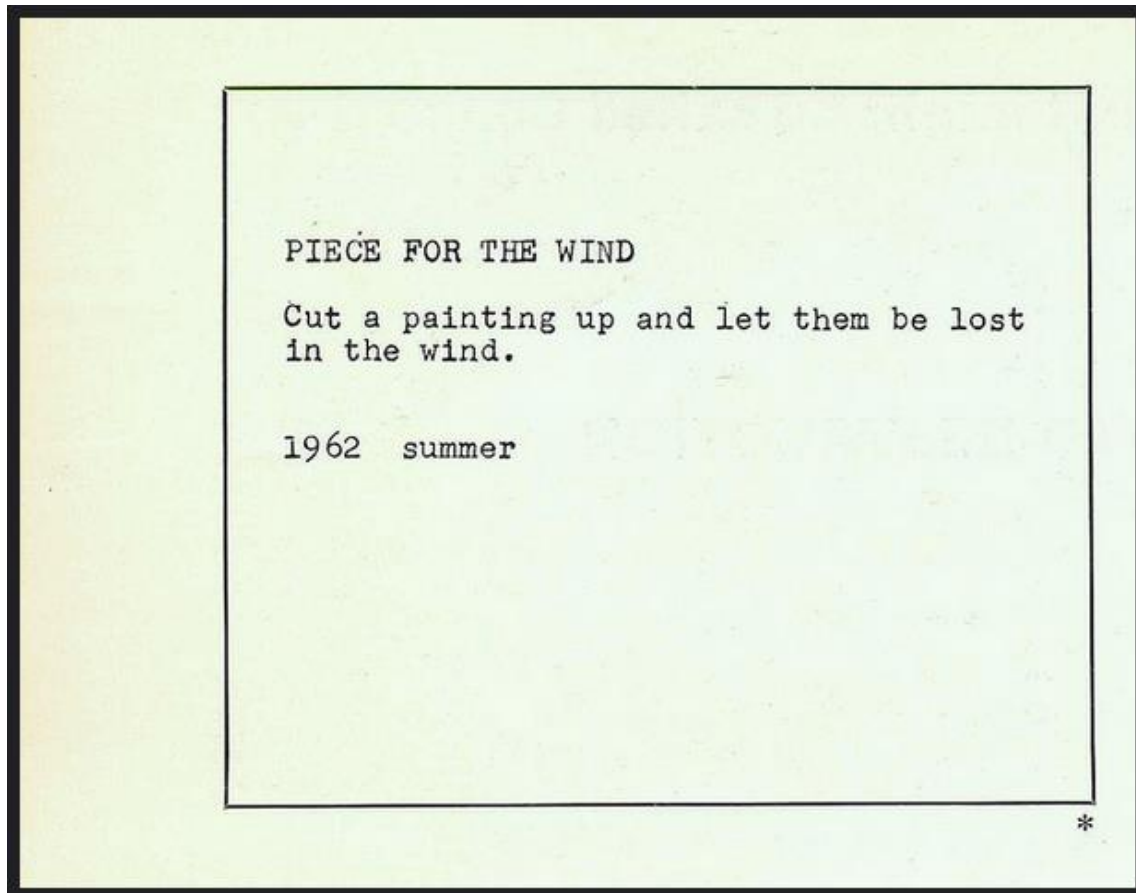


FIGURA 47-Yoko Ono. *Piece For The Wind*. Pinturas de Instrução.1962.

Build a house
with walls which come into existence
only with the particular prism effect
created by sunset

If necessary, some walls or parts of
the walls can be made of material other
than light

From 8 ARCHITECTURE PIECES DEDICATED
TO A PHANTOM ARCHITECT 1965 SPRING

FIGURA 48- Yoko Ono – *From 8 Architecture Pieces Dedicated To A Phantom Architect*.
Pinturas de Instruções.1965.

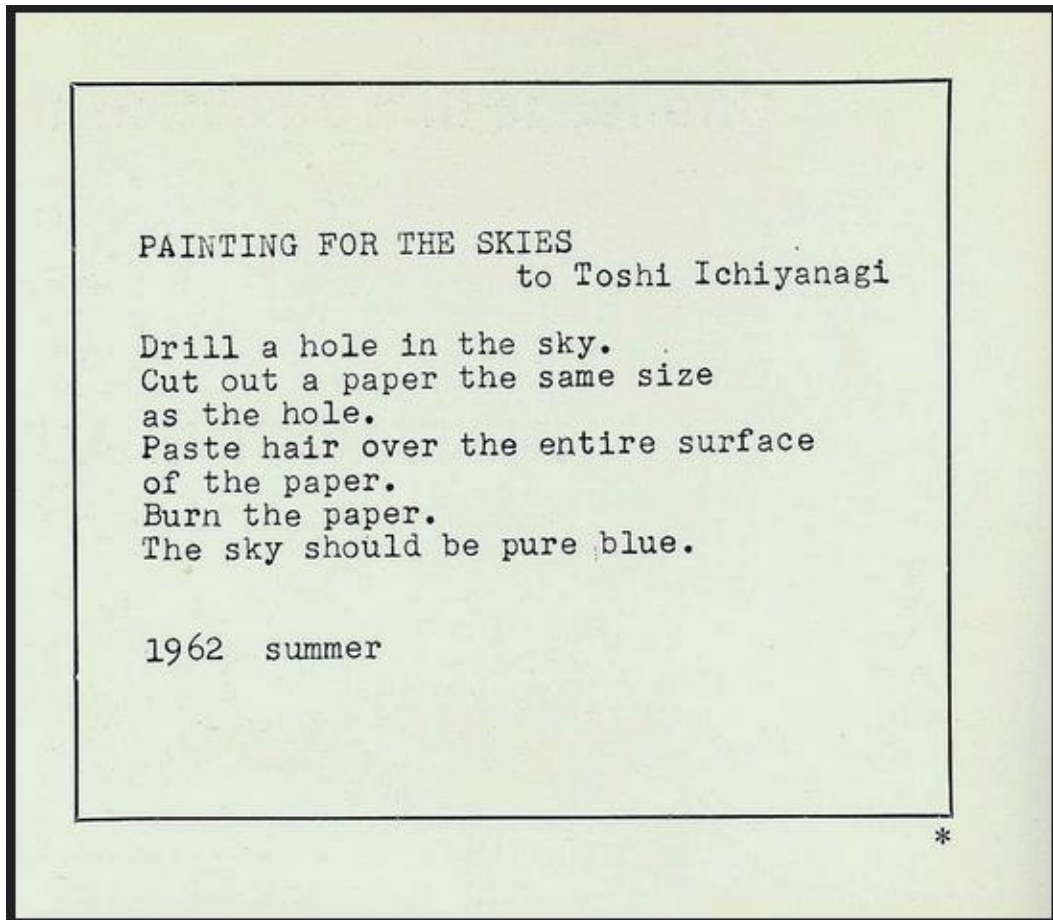


FIGURA 49- Yoko Ono. *Painting For The Skies*. Pinturas de Instrução. 1962.

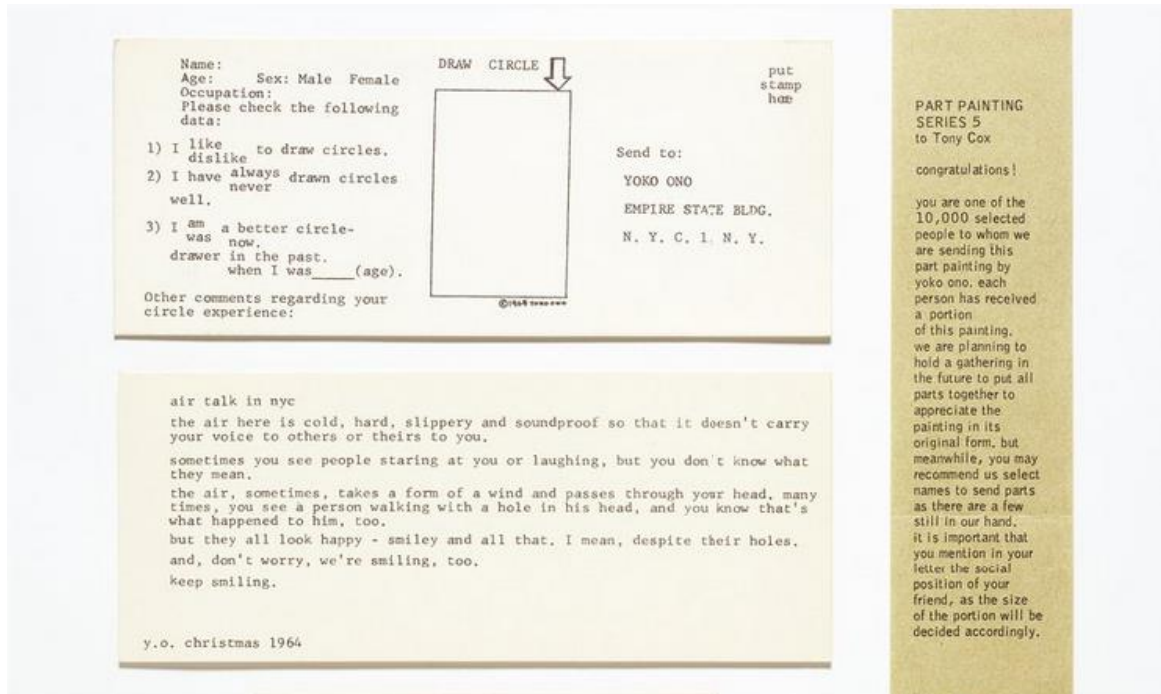


FIGURA 50- Yoko Ono. *Part Painting Series 5*. Pinturas de Instruções. 1964.

Para essa artista, esse trabalho “separa a arte em duas funções diferentes: as instruções e a realização” e se tratava de produzir obras que eliminassem a ênfase habitual dada às pinturas tradicionais, colocando o público numa situação de participante por meio da execução de suas instruções. Com isso, suas obras ganham um caráter muito mais próximo da experiência mental e vivida do que visual, visto que suas pinturas buscavam “tornar possível explorar o invisível”, pois o trabalho “torna-se uma realidade somente quando os outros o realizam”.

[...] O trabalho está intimamente relacionado às suas necessidades no seu estilo de vida. Se as pessoas usassem suas peças naturalmente, seria uma experiência pessoal para elas. Yoko nunca saberia que sua experiência seria, porque cada uma seria única. [...] ao acrescentar ações ridículas ou de todo o tipo às suas vidas, as pessoas seriam menos desvairadas, elas parariam para assimilar em um momento de tranquilidade; o progresso da sociedade seria desacelerado. Yoko alimenta o desejo de que as pessoas escrevam instruções como elas escrevem cartas, como preparam um jantar. Perguntada se isso tornaria a vida mais valiosa, ela diz não, não necessariamente, porém mais suportável, ou menos desesperada. Isso não seria, de fato, mais benéfico? [...] (ONO, Yoko, *Pintura Instrução*. In: catálogo da exposição Yoko Ono-Arvores de Desejos para o Brasil, 1998, p.39).

Questionada sobre a materialidade de sua obra, Yoko Ono acrescenta como característica importante em suas *Pinturas Instruções* o fato de apresentarem duas funções bem específicas e bastante diferentes: as instruções e a realização. Entende que o trabalho acontece a partir da ideia que o artista dá, porém só existe quando os outros a realizam, por pessoas diferentes e de maneiras diferentes. A artista atribui tais experiências a “uma forma de evento”. Segundo a artista, o *evento*, no contexto de sua obra, se configura como “uma forma de lidar consigo mesmo” (ONO, 1996, p.223). Acrescenta que, no caso de seus trabalhos, o Evento se diferencia dos eventos happenings uma vez que mesmo havendo algo que dê a partida, não existe nele um roteiro prévio como os happenings têm (Idem, p.223). Para Ono, os artistas não devem mais criar objetos, o mundo está cheio de tudo que precisa. Conforme Yoko, o trabalho do artista é mudar o valor das coisas, mas para conseguir isso, é preciso ter consciência sobre a vida e a situação do mundo (Idem, p. 205).

Nesse sentido, meus trabalhos se aproximam do contexto e de algumas questões levantadas pela artista Yoko Ono. Porém, se para ela interessava oferecer ao público um conjunto de instruções materialmente apresentadas através das inscrições em quadros (Figura 48, Figura 49 e Figura 50), em meus

trabalhos as instruções são distribuídas ao público através de um folder (Figura 27) contendo o conjunto de enunciados e acompanhados de um e-mail para contato. No caso de meu trabalho, o resultado se torna elemento importante da constituição dos mesmos e surgem a partir dos retornos da ação compartilhada comigo, para posteriormente transformar tais resultados em um outro trabalho, diferentemente de Ono, em que esses resultados não eram fator determinante, visto que sua intenção primeira era de que a obra acontecesse na esfera do mental. Se alguém realizasse ou não suas pinturas instruções, não havia uma intenção da artista de que seus resultados fossem trazidos para novas produções. O trabalho acontecia no instante de leitura. Outra abordagem que percebo quando aproximo meu trabalho de Ono é que as minhas instruções propõem quebras e destruições, enquanto Yoko Ono sugere a construção mental de uma pintura. Me toca imensamente que a construção seja mental, porque conforme diz o texto acima, de sua autoria, já há objetos demais no mundo.

Partindo das reflexões sobre o trabalho dessa artista, percebo também que o uso das instruções nos meus trabalhos e, conseqüentemente, a materialização dos resultados da execução das mesmas por parte de outras pessoas se

apresentam como uma maneira de dar a ver a voz do cotidiano doméstico. Analisando o conteúdo desses textos, localizo-os no espaço das vivências cotidianas e domésticas de cada um. Os textos sobre as destruições e suas consequências estão impregnados nas vivências e costumam revelar as descontinuidades de situações triviais (Figura 44). Quebrar um objeto não é uma atitude que geralmente sugere cuidados, visto que acontecem imprevisivelmente. Entendo-as como “metáforas de uma disseminação da língua que não tem mais autor, mas se torna o discurso ou a citação indefinida do outro” (CERTEAU, 2009, p.59). Vejo-as como narrativas cotidianas que surgem a partir do próprio ato de narrar uma situação vivida e observar as reverberações no seu entorno. A tarefa consiste em mostrar como as palavras reorganizam o lugar de onde se produzem. Narrar também é atravessar uma história, falar de ações, de suas histórias, ou mesmo contar os eventos da vida. Interessa-me pensar aqui nas falas triviais da cotidianidade que “não mais designam o *objeto* do discurso, mas o seu *lugar*” (Idem, p.63). Nesse espaço onde o trivial deixa de ser o Outro e passa a ser a “experiência produtora do texto”, conforme aponta Certeau (2009), pois, “o enfoque da cultura começa quando o *homem ordinário se torna* o narrador, quando define o lugar (comum) do discurso e o espaço (anônimo) de

seu desenvolvimento” (Idem, p.63). Esse lugar é o ponto de chegada de uma trajetória.

Entre as narrativas textuais sobre a destruição de objetos que dão forma ao labirinto, surgem palavras que nomeiam e dão a imaginar o objeto em sua inteireza e, ao mesmo tempo, o nomeiam em sua ausência. As palavras que interceptam o espectador em seu percurso são substantivos comuns que nomeiam os objetos domésticos – *cinzeiro, taça, xícara, prato, vaso, copo e bibelô* – e se apresentam como narrativas domésticas que, no contexto da instalação *Narrativas de uma Destruição - Parte VII*, revelam uma ausência/presença enquanto um dispositivo de nomeação daquilo que lá não está, visto que, ao serem colocadas no espaço da instalação, passam a ter uma outra existência, algo diferente da presença física, que passa a existir como imagem da própria “coisa”. Segundo Jean-Paul Sartre,

[...] Uma coisa, porém, é apreender imediatamente uma imagem como imagem, outra é formar pensamento sobre a natureza das imagens em geral. O único meio de constituir uma teoria verdadeira da existência em imagem seria limitar-se rigorosamente a nada afirmar sobre esta que não

tivesse diretamente sua fonte numa experiência reflexiva [...] é preciso contenção de espírito, é preciso, sobretudo, livrar-se de nosso hábito quase invencível de constituir todos os modos de existência segundo o tipo da existência física [...]. Já que a imagem é objeto, conclui-se que a imagem existe como objeto [...]. Ele é inerte, não existe mais apenas para a consciência: existe em si, aparece e desaparece a seu critério e não ao critério da consciência; não cessa de existir ao deixar de ser percebida, mas continua tendo, fora da consciência, uma existência de coisa (SARTRE, 2010, p.9).

Partindo dessas reflexões sobre a presença/ausência das palavras, me deparei com a obra *La Salle Blanche*, de 1975 (Figura 51), do artista belga Marcel Broodthaers. Além de ser um dos primeiros artistas a criticar o caráter institucional do Museu, a relação entre imagem, objeto e palavra foi também tema central de sua pesquisa e condicionou todo seu processo criativo. *La Salle Blanche* consiste na reconstrução da sala do apartamento onde o artista morou em Bruxelas, que também era seu atelier, uma estrutura de madeira em tamanho natural com acesso bloqueado, onde só é possível visualizar seu interior estando posicionado na frente da porta ao lado de fora. No seu interior, vemos uma série de palavras-chave e conceitos-chave do universo da arte que são escritas em

letra cursiva, pintadas em stencil na superfície das paredes e em algumas partes do chão. São palavras que nomeiam objetos que lá não estão “mas que remetem a um sistema simbólico, produtor de sentidos. *La Salle Blanche* é uma alegoria na qual as palavras desenham linhas de sentido fazendo de algum modo imagem dos e com os valores e os componentes (do mundo) da arte” (HUCHET,2006, p.49). Evidencia-se na obra de Broodthaers um “interesse em dar à palavra o mesmo estatuto da imagem. Nela, a linguagem passa a ser entendida como um sistema de representação da realidade em si”, conforme aponta Stals (STALS, 2009, p.18).

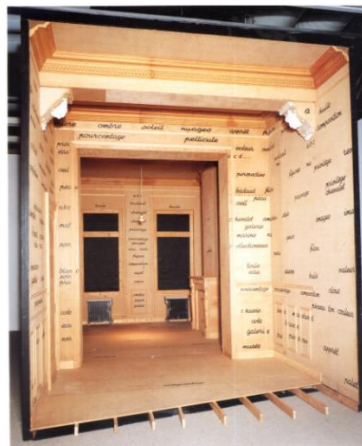


FIGURA 51- Marcel Broodthaers. *Salle Blanche*, 1975.
Reconstruction de l'atelier-maison de l'artiste à Bruxelles.
Bois avec inscriptions peintes. Photographies et ampoule. 390x336x658. Am 1989-2001.

Na instalação *Narrativas de uma Destruição – Parte VII*, as palavras coloridas, plotadas e coladas nos caminhos que pontuam o percurso do labirinto, constituem notações de um percurso mental próprio que instaura a presença do espaço doméstico por meio da nomeação de seus objetos. Assim como no trabalho de Broodthaers, as palavras espalham-se no espaço, separadas de seus referentes. Já as palavras que dão forma ao labirinto projetam as relações em torno de uma fazer ordinário próprio da casa que, reescrito por mim, suscita uma relação singular, enquanto em *La Salle Blanche* as palavras nomeiam o campo conceitual da pintura e do sistema da arte.

Essas frases e palavras presente na instalação *Narrativas de uma Destruição - Parte VII* (Figura 37), distribuídas no chão obedecendo à configuração de um labirinto, para além de uma metáfora, podem ser pensadas como o modo de operar de forma participativa essa travessia, deixando de ser somente a imagem do labirinto para se transformarem no caminho a ser atravessado com o olhar e com o corpo, um espaço que se configura para narrar e atravessar a perda, narrada nos textos que a configuram e no sentido que é colocada. Quando me proponho a revelar as perdas e as destruições, vou ao encontro de determinadas relações que são de caráter entrópico, conforme apontado anteriormente. E são

dadas pela própria configuração labiríntica, visto que não há uma só porta de entrada ou saída, e sim uma multiplicidade de trajetórias para quem olha e para quem lê.

O labirinto enquanto padrão de movimento se transforma em um instrumento para atravessar a perda. O olhar consegue ver o todo, é o espaço próprio da casa sem o peso das paredes (Figura 37). Sem essas, pode-se ver e atravessar o labirinto com rapidez e sem obstáculos. As frases que estruturam esse percurso demarcam o muro arrasado do labirinto e metáforas das paredes da casa. Quase como uma representação gráfica, elas fornecem o caminho a ser percorrido, determinam percursos para desapegar-se dos objetos, que surgem em palavras como obstáculos no meio do caminho. A palavra, no contexto deste trabalho, desmaterializa as paredes e os objetos. E o conjunto de instruções (Figura 27) pode ser entendido como o diagrama que aponta o modo para desapegar-se das coisas, assim como da própria sensação da perda.

Em muitos casos, a perda se apresenta como um olhar para trás, um olhar que cria obstáculos para ver, atravessar e nos projetar na vida. A imagem do labirinto enquanto um labirinto arrasado, destruído, em ruínas, aparentemente limpo, com

linhas retas em preto e branco, porém cheio de ruídos de cacos da ação de quebra advindos do vídeo, aponta para possíveis saídas.

Diferentes artistas revelam o sentido do espaço do labirinto enquanto uma aproximação do espaço da casa. Na arquitetura moderna o arquiteto Mies van der Rohe estabeleceu com o conceito de labirinto e suas aplicações espaciais o projeto da *Brick House* (Figura 52), conforme apontou João David Esteves Baptista em seu estudo sobre *As Meditações de Dédalo, Labirintos e Arquiteturas* (2005). O conceito tradicional de casa é explodido e uma nova espacialidade labiríntica é proposta por Mies no plano da casa-de-tijolos. Para ele, essa nova espacialidade deveria se adequar ao estilo de vida do “novo homem” moderno. A casa, neste sentido novo, conforme aponta Batista, transforma-se em um organismo a ser percorrido e experienciado fisicamente por seu utilizador e, “a própria palavra ‘labirinto’ é tomada aqui, como metáfora dessa espacialidade confusa que se opõe à racionalidade do cotidiano” (BATISTA, 2005, p.123).

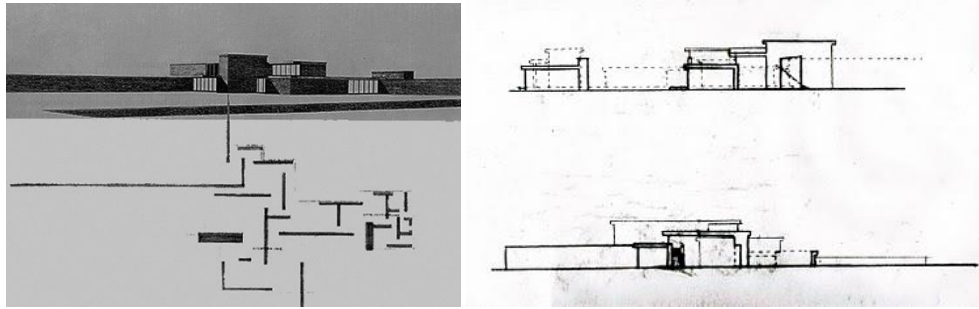


FIGURA 52 - Mies Van der Rohe, *projeto Brick House*, c. 1925.

Importante referência para esta pesquisa é encontrada também nos trabalhos do artista americano Robert Morris e suas articulações labirínticas, tanto formais como conceituais. Nessas é possível perceber as inúmeras citações que Morris faz ao labirinto, tanto em obras que aludem apenas à forma dessa estrutura, como também em outras que materializam o labirinto como lugares de passagem e de descentralização do espectador. Porém, paradoxalmente, em alguns trabalhos em que propõe a experiência com uma espacialidade confusa e desorientante, próprias da espacialidade labiríntica, Morris inclui uma série de projeções em vídeo de suas performances com o propósito de ampliar a experiência frutiva do observador, como podemos observar no seu trabalho *Lyon Labyrinth* de 1998 (Figura 53).

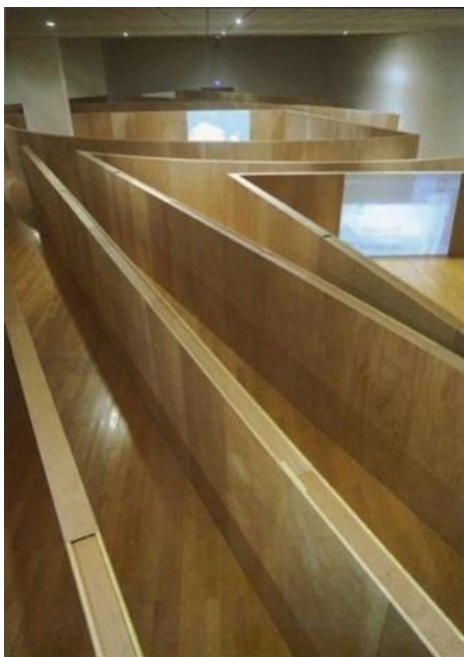


FIGURA53- Robert Morris, *Lyon Labyrinth*, 1 200 m², Biennale de Lyon, 1998.

Para ampliar o diálogo com minha produção poética, e em especial com os labirintos, encontro nos labirintos poéticos da autora portuguesa Ana Hatherly importante contribuição para investigar a presença da palavra nas minhas

construções em que estão envolvidos os textos e o labirinto. Hatherly se utiliza do conceito labirinto para criar textos visuais cuja espacialização das linhas e palavras apontam para múltiplas direções e caminhos que correspondem à estrutura plástica dos labirintos (Figura 17).

Dentro da investigação sobre arte do labirinto, os *labirintos de sal* (Figura 54) do artista japonês Motoy Yamamoto também se abrem como importante referência para estabelecer um diálogo, no que tange às aproximações desta pesquisa com o labirinto e a perda. Embora reconheçamos o sal como um elemento usado cotidianamente na casa, o uso desse condimento na construção de seus trabalhos decorre de uma experiência muito pessoal. Seu trabalho surge como uma forma de elaboração de suas relações pessoais de perda, ao mesmo tempo que dão forma a um sentimento universal de luto. O sal, no Japão, é ritualisticamente utilizado em funerais. O artista passou a se apropriar desses usos e significados como forma de superar a morte da irmã. Segundo ele, em entrevista a Seth Curcio - fundador da plataforma digital de arte contemporânea *DailyServing* - o ato de desenhar seus labirintos de sal são uma forma de tentar recordar memórias, e não apenas uma ação de preservação delas. E há implicações simbólicas no material que configura alamedas e ruelas labirínticas.

A figura do labirinto é cuidadosamente desenhada, diretamente no chão da galeria. A utilização do sal pressupõe aspectos simbólicos, bem como materiais. No que tange aos materiais, esse desenho se desmanchará naturalmente pela evaporação e diluição dos componentes do sal. Cada um de seus projetos apresenta um ciclo que os particulariza, e em alguns deles o trabalho toma forma com o sal, e ao final da exposição, o que resta é devolvido ao mar.

Assim como proponho um encontro com a ação de quebra dos objetos a partir da reiteração de um espaço em que o corpo é suscitado a estabelecer conexões não lineares, verifico nesses trabalhos, tanto arquitetônicos como artísticos, esse apelo a uma experimentação de perda de coordenadas. No caso de meus trabalhos, isso se dá na configuração do labirinto e na perda material do próprio objeto, que muitas vezes é a referência do que venha a nos constituir na vida.



FIGURA 54- Motoy Yamamoto, *Labirinto de sal*, 5x14m, Bellevue Arts Museum, 2012.

Labirintos Compartilhados

Ts'ui Pen teria dito uma vez: Retiro-me para escrever um livro. E outra: Retiro-me para construir um labirinto. Todos imaginaram duas obras; ninguém pensou que livro e labirinto era um só objeto (BORGES, 1995, p.100).

Aqui serão analisados alguns trabalhos desenvolvidos em formato de peças gráficas, entre eles: o mini livro labirinto * *escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura*, 2011 (Figura 55), o cartaz *eu sou teu labirinto*, 2011, e o cartaz *labirinto*, 2011¹⁶(Figura 58).

Tal abordagem prático-teórica tem por objetivo pensar a produção de trabalhos no âmbito da publicação e difusão de produtos múltiplos e seus canais de circulação alternativos, que se valem de reproduções em diferentes mídias impressas, entre elas podemos elencar: arte postal, cartazes, livros e xerox.

¹⁶ Foram realizados como desdobramento de uma proposta prática de apresentação final de trabalho na disciplina de "Ações públicas II: o artista como editor", sob orientação da professora Maria Ivone dos Santos-PPGAVI/ UFRGS.

* *escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura*, de 2011 (Figura 55,) e a série de “cartazes labirinto”, de 2011 (Figura 58, apresentam-se como uma publicação de múltiplos, impressos em *offset*. Nestes, tanto como imagem ou como forma, ambos obedecem à tipologia do labirinto.

Essas peças foram impressas numa tiragem de 500 exemplares cada, sendo que 100 peças de cada foram reservadas e assinadas para uma circulação mais controlada. O livro * *escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura*, de 2011 (Figura 55), se apresenta acondicionado em uma caixinha no formato envelope (Figura 56) nas dimensões de 3 cm x 3 cm x 1,5 cm, confeccionado especialmente para essa tiragem, produzido manualmente através de encomenda a um profissional especializado em cartonaria.

As caixas- envelopes contêm na parte frontal uma marca em carimbo com a imagem da figura do * (asterisco). O asterisco é um elemento gráfico que aparece frequentemente enquanto imagem, bem como conceito em muitos dos meus trabalhos. O * no *livro-labirinto*, 2009 (Figura 57), resultado da minha dissertação de mestrado, surge como presença que substitui o lugar da autoria, das subjetivações, ao mesmo tempo em que vira personagem. É aquilo que se destaca, se descola: o autor nesse caso é diferente do eu, o que permite

estabelecer um distanciamento e uma autonomia entre autor – artista – personagem, cuja função, em um primeiro momento, seria a de enviar o leitor para fora do texto, conduzindo a experiência para um labirinto de sentidos. O texto contido nas páginas de * *escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura*, de 2011 (Figura 55), diferentemente dos trabalhos anteriores, foi retirado do *Livro-Labirinto* (Figura 57) e versa sobre o ato de escrever, que na investigação atual é deslocado da página original e transformado em uma escrita labiríntica pela forma como o texto foi disposto na sucessão de dobras do papel, permitindo ler e conjugar as palavras e as orações a partir de múltiplas possibilidades.



FIGURA 55- Raquel Ferreira * escrita em 64 páginas - Livro Poema Partitura – 2011
 Impressão em offset sobre papel reciclado, medindo 12,5 cm x 25 cm aberto,
 formato irregular na tipologia do labirinto; medindo respectivamente 3 cm x 3cm x 1,5 cm fechado
 Tiragem 500 exemplares.



Figura 56- Raquel Ferreira *Caixas envelopes para livro labirinto* – 2011, medindo respectivamente 3 cm x 3 cm x 1,5 cm.

Os diversos trabalhos desenvolvidos neste estudo apresentam procedimentos plásticos acompanhados de palavras e enunciados como elementos integrantes da obra, seja através dos bordados realizados sobre tecido (figura 1), das instalações e nas peças gráficas, como os livros labirintos e os cartazes (Figura 55, Figura 56 e Figura 57). Nesses casos, o texto tem função importante na condução da experiência juntamente com o formato labiríntico escolhido por mim na construção de todos os trabalhos.

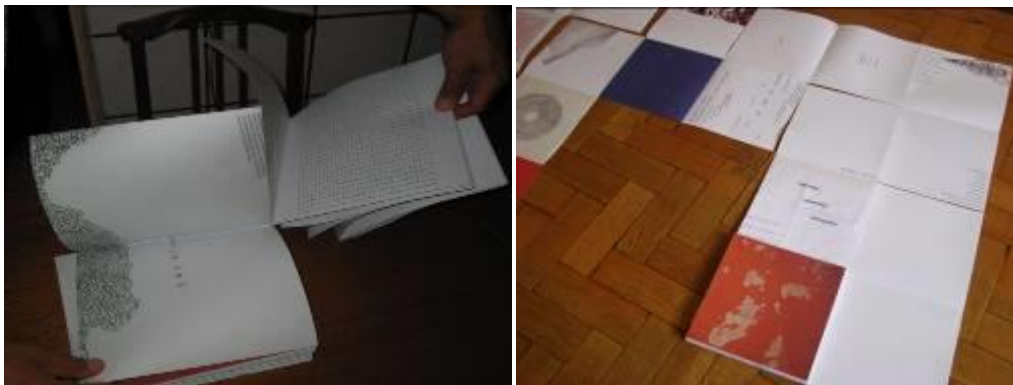


FIGURA 57- Raquel Ferreira. *Livro Labirinto*, 2009. Impressão em offset sobre papel reciclado, medindo respectivamente 700 cm x 90 cm, aberto: formato irregular obedecendo à tipologia do labirinto; fechado: medindo 20 cm x 20cm x 4 cm. Registro fotográfico: Vini Albernaz. Tiragem 7 exemplares. Distribuição gratuita. Fonte: Arquivo da artista.

No livro, os textos fazem parte de um conjunto de outros textos em que me proponho a pensar as relações afetivas com o ato de escrever propriamente dito. Interessa-me nesses trabalhos investigar, através desses procedimentos de publicação e difusão, as potencialidades desses dispositivos como abertura para outros sentidos a partir do texto, tanto em suas formas de apresentação visuais, obedecendo a formatos diferenciados, bem como nas possíveis relações advindas de tais dispositivos em sua recepção.

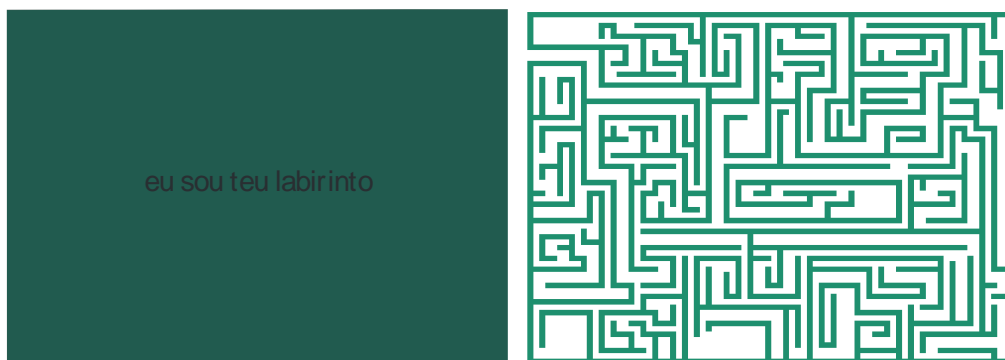


FIGURA 58- Raquel Ferreira. Cartazes da série *Percurso Labiríntico*, 2011
Impressão em offset sobre couchê fosco, 120 g, medindo respectivamente 40 cm x 60 cm cada
formato A2. Tiragem 500 exemplares de cada. Distribuição gratuita.

Os cartazes (Figura 58) são acondicionados em pares de dois, em envelopes próprios, juntamente com igual número de peças assinadas do pequeno livro labirinto; as demais 400 peças de cada conjunto de cartazes, não assinados, são distribuídas sem o envelope específico, numa operação de troca ou venda, conforme for o caso. Com isso, permito que o trabalho ganhe o espaço de circulação, que efetua uma disseminação e multiplicação espacial e simbólica dos labirintos. Um dos cartazes traz a frase “eu sou teu labirinto” (Figura 58) sobre fundo verde e o outro cartaz traz a figura de um labirinto na cor verde sobre fundo branco (Figura 58). O primeiro parte de uma frase presente nos “lamentos de Ariadne”, um dos ditirambos escrito pelo filósofo Nietzsche, e o outro tem o

desenho de um labirinto, adaptado de um gráfico encontrado na internet. Na sua apresentação, eles são dispostos lado a lado, disponibilizando uma abertura aos sentidos de quem lê. Nesses trabalhos, questões como a perda, o desapego e a destruição não são evidenciados como em outros trabalhos, apenas sugeridos. Uma segunda versão desses cartazes foi desenvolvida em cartões postais do projeto *Cartas Circulantes* (Figura 59), vinculado ao grupo de pesquisa *Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas, UFPel /CNPq*. O mote desse projeto foi revelar pontos de vistas distintos de experiências com a paisagem, sendo o meu espaço de paisagem o imaginário labiríntico.

Portanto, para pensar sobre o uso do texto nesses trabalhos, e o fato de a experiência se dar no atravessamento da leitura, bem como o tipo de dispositivo que me permite compartilhar o trabalho em diferentes circunstâncias, faço-me acompanhar do pensamento de Maria Ivone dos Santos (2009) em seu artigo *Situações de Leitura na Arte Contemporânea: Práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas Considerações Expositivas*, em que a autora, a partir de sua prática artística no campo da publicação em arte e dos processos de inscrição textual e de leitura, passa a discorrer sobre as operações de escrita, edição e leitura implicadas em tais práticas.



FIGURA 59- Raquel Ferreira. *Eusouteulabirinto*. Projeto Cartas circulantes, 2013. Cartão Postal. Tiragem 100 exemplares. Fotografia Eduarda Gonçalves. Arquivo da artista.

Santos, em seu texto, elenca alguns exemplos de artistas que problematizam a linguagem integrada às publicações, entre eles cita o grupo Art & Language, criando propostas e espaços de discussão para praticar e tensionar os limites do visível, bem como da ideia de arte, “ao reduzirem a importância do objeto a um veículo passavam a privilegiar os processos mentais e o trânsito de ideias publicadas na revista na qual podiam expor a discussão sobre o sistema da arte e sobre os contextos de inserção das ideias” (SANTOS, 2009, p.129).

Conforme Santos, a presença de elementos gráficos de regimes enunciativos levanta questões relativas à recepção dessas obras, visto que, sendo trabalhos que não se apresentam puramente visual e tampouco conceitual, abrem-se para outro tipo de experiência que implica a leitura, obrigando aos que se deparam com elas a atitudes diferenciadas das já dominadas diante de obras puramente visuais.

Ainda, segundo a autora,

O visível e o legível parecem reenviar a regiões existenciais e ausentes. Apesar de invisíveis, estas passam a existir na experiência e na forma de contato que se dá entre o ver e o ler. Paulo Silveira chamaria de vidência¹⁷ a capacidade iniciada pela leitura e pelo olhar, que demandaria um ajuste circunstanciado da forma de ver e do estatuto de quem vê (SANTOS, 2009, p.122).

Sendo assim, no contexto da obras aqui destacadas, penso que a relação dada no encontro entre obra e público se abre para experiências que vão além da simples interpretação visual ou conceitual. O texto funciona aqui como um

¹⁷ [...] “A especialização operativa e o contexto definirão a precisão caso a caso: poderá ser leitor, espectador, observador, examinador, escrutinador, etc. Ser vedor é pré-requisito para poder ver, tanto quanto para poder ler certos trabalhos” (SILVEIRA apud SANTOS, M.I. 2009. p.122).

dispositivo que deixa margens para o pensamento sensível experimentar a perda como transposição desse visível, desenhando a geografia dos desejos na pele do pensamento.

Os trabalhos aqui apresentados foram pensados para ser veiculados não somente nos circuitos institucionais tradicionais de apresentação de trabalhos artísticos, mas também para além destes, podendo expandir-se para outros espaços de circulação pública independente. Tais trabalhos inscrevem-se nas práticas oriundas da década de 1960, que contaminaram a arte com novas “estratégias expansivas as quais os artistas empregaram em suas poéticas” (ROCHA, 2011, p.13), período esse que assistimos ao surgimento de diferentes práticas no campo da arte em relação aos diversos modos de apresentação, produção e circulação dos trabalhos artísticos que se expandem para além dos limites das galerias. São trabalhos que vão de experiências conceituais, com o uso da linguagem textual, ações performáticas e projetos ambientais, aos eventos cotidianos.

CASA - DESTRUÍDA e/ou a DESTRUIÇÃO da CASA

O vídeo *Dilacerado, 2006*, (Figura 60 e Figura 61) foi apresentado na exposição *Narrativas de uma Destruição – Parte III e Parte VII*. É o registro de uma ação performática realizada por mim, em meu ateliê, que consistiu no gesto de lançar violentamente pequenos objetos de louça contra uma parede. Essa ação se deu num tempo e num espaço específico com uma duração de aproximadamente dez minutos, com a presença de alguns convidados. A ação e o vídeo são desdobramentos de ações que realizo dentro do espaço doméstico. Cada movimento operado nesse espaço é observado por mim e transformado em material para trabalho, como um meio de pensar minha pesquisa. É nesse contexto que desenvolvo meus vídeos e fotografo esses acontecimentos.

O encontro com os objetos que seriam utilizados no trabalho se deu em diferentes contextos, alguns foram provenientes da minha casa e outros foram doados por colegas e amigos atendendo a uma solicitação minha. É importante observar que o fato de ter envolvido outras pessoas na realização desse trabalho se deu de forma estratégica.



FIGURA 60 - Raquel Ferreira.
Still do vídeo *Dilacerado*, 2006.
Capturação de imagem: Niura Borges.

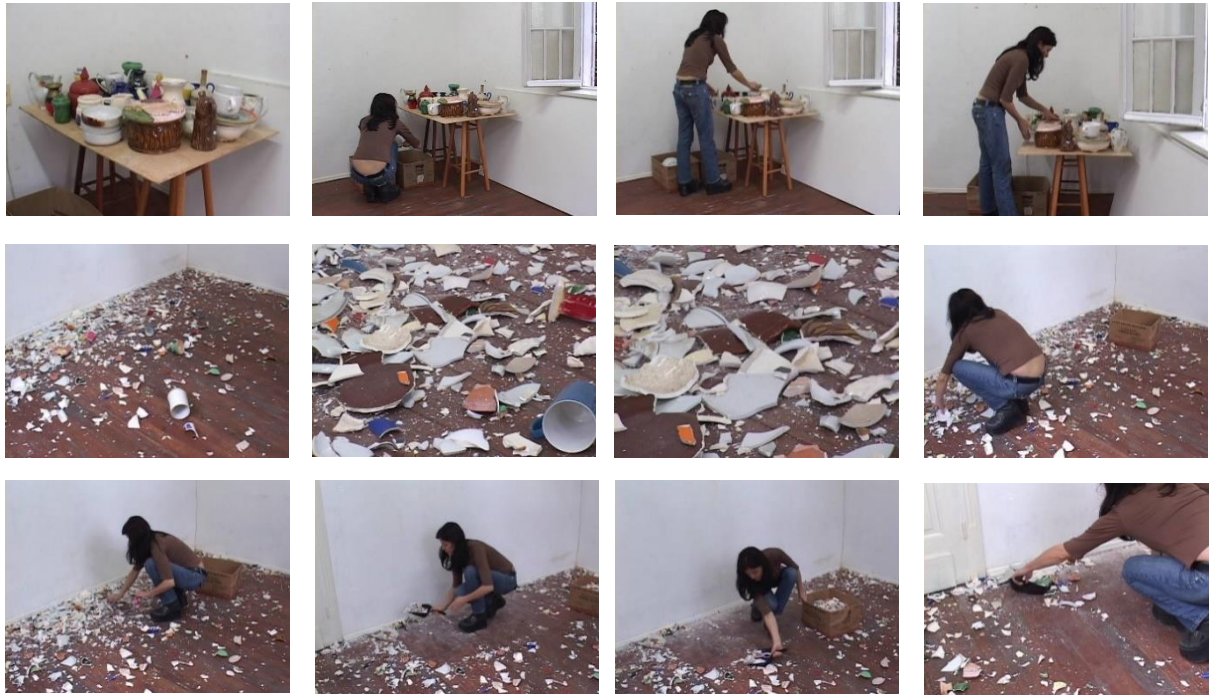


FIGURA 61- Raquel Ferreira. Registro da ação de destruição *Dilacerado*, 2006.
Still do vídeo, 40 cm x 60 cm, (cada uma). Capturação de imagem: Niura Borges.

De modo geral, minha produção acontece a partir das minhas observações cotidianas sobre o modo como nos relacionamos com o acúmulo de objetos no espaço da casa (minha e de outras pessoas) e como a presença deles suscita em mim uma necessidade de investigar o mundo tangível de cada um enquanto condição geradora de novos sentidos. A cada gesto e contato com esses objetos, percebo que diferentes sensações são experimentadas. Alguns são atravessados pelo desejo de destruí-los, arremessando-os contra uma parede, como é o caso desse trabalho.

Entendo esses objetos como impregnados de memórias afetivas carregadas ao longo do tempo, as quais comportam, na maioria das vezes, a herança de uma cultura social e o local de preservação patrimonial, que se impõem como uma escolha forçada. Nesse sentido, o fato de realizar meus trabalhos no âmbito de minha casa, em Pelotas/RS, acarreta na utilização desses objetos que trazem neles a marca do tempo já vivido. Vejo-os como “restos de passado que se foram”, como diria Certeau (2009, p.191), colados a rostos que não se dão a ver, mas que teimosamente desfilam nas vitrines e estantes dos nossos lares como se pudessem suspender o tempo. O processo de entendimento e elaboração dos trabalhos me leva a investigar o campo das relações que se estabelecem

entre os sujeitos e o prosaico mundo dos objetos cotidianos, compartilhados no espaço doméstico da casa e que, quando retirados de suas funcionalidades práticas, adentram o espaço das subjetivações.

Jean Baudrillard, no livro *O Sistema dos Objetos* (2008), ao refletir sobre o objeto de uso cotidiano, atenta para o fato de que o objeto revela duas funções: a “de ser utilizado e a de ser possuído, e quando retirado de suas funções práticas, sofre um investimento afetivo adentrando o espaço das paixões e das propriedades privadas” (Baudrillard, 2008, p. 93). E “sua utilização acontece no campo prático das totalizações empreendidas pelo indivíduo no mundo e sua posse depende das abstrações realizadas, independente do mundo” (Baudrillard, 2008, p.94). Quando abstraído de seu uso, ganha o espaço das subjetivações, particularizando nossa presença no mundo.

Posto isso, interessam-me aqui aqueles objetos que escapam ao sistema racional de funcionalidade e inscrevem-se no sistema dos objetos possuídos de conotação afetiva e caráter subjetivo, inseridos na categoria daqueles objetos que passam a ser reconhecidos como antigos. Baudrillard (2008) refere-se ao objeto antigo apontando para o caráter “mitológico” que esse traz na sua

referência ao passado, pois para ele, esses objetos estão inseridos na categoria daqueles que:

Não tem mais resultado prático, acha-se presente unicamente para significar. [...] Todavia, não é nem afuncional nem simplesmente 'decorativo', tem uma função bem específica dentro do quadro do sistema dos objetos: significa o tempo (BAUDRILLARD, 2008, p.82).

Sendo assim, se esse objeto escapa ao sistema racional de funcionalidade e utilidade e exerce um papel “mitológico” no espaço doméstico, eu me permito então resgatar a casa mitológica, o labirinto, que é na minha poética o continente do objeto mitológico. E mais, o gesto de destruir o objeto afirma uma ruptura de certa ilusão de eternidade e pertencimento personificados nesses objetos, sejam eles quais forem.

Igualmente, Abraham Moles em seu livro *Teoria dos Objetos* (1981) considera que o objeto é um mediador social e denota “o verdadeiro testemunho da existência de uma sociedade industrial na esfera pessoal, visto que é ele que se encontra numa relação que intermedia uma ação individual ou com o outro, pela possibilidade que este abre ao contato” (MOLES, 1981, p.16). Ou seja, o objeto tem um caráter semântico que atrela passado, memória e afeto, mas também é

um dispositivo de relação interpessoal. Esses objetos são como elementos de *catharsis* de nossos desejos e sentimentos de pertença, assim como de ascensão social, cultural e retratos do outro.

Dentro dessa confusa profusão de objetos que se proliferam pela casa, o gesto de retirá-los de sua função utilitária ou decorativa do contexto doméstico, deslocando-os para o campo da arte, transforma o espaço da casa em um laboratório de criação. Sendo assim, penso que o destino que dou a eles produz no cotidiano uma descontinuidade espaço-temporal das relações de normalidade aparente, as quais se estabelecem na convivência doméstica. Com esse gesto de quebrá-los, adentro no terreno do indesejável, do intolerável, para além dos lugares-comuns.

Dilacerado

A operação poética que atravessa o trabalho *Dilacerado* é da ordem do destruir, do demolir, arruinar, causar estrago, conforme a acepção popular encontrada nos verbetes do dicionário Houaiss (2009). Nos trabalhos *Dilacerado* (Figura 60), bem como no trabalho *Narrativas de uma Destruição – Parte V* (Figura 22), sobre o qual irei discorrer logo a seguir, percebo que minha ação de quebrar os objetos se encontra em uma situação de gerar uma grande quantidade de energia, que, por sua potência, transforma o entorno e a mim. Nesse caso, como já havia dito anteriormente, uma das motivações que me levou às ações de destruições foi perceber que os objetos que me rodeavam enquanto eu bordava revelavam em si a perda. Verifico nas minhas ações de quebra que não há uma perda material, e sim uma escolha consciente de agir e uma vontade explosiva de querer mudar o estado das coisas. Minhas ações podem ser compreendidas como acréscimos de ser. Não têm consequências de perda, pois não são geradas desse lugar, são ações que destroem a perda em si, transformando a potência em ato criador. Dessa forma, meus gestos e minhas ações aproximam-se de um ato de desapego material em consequência de uma escolha, visto que nessa ação, quando o objeto é destruído, se evidencia por minha parte um total

desprendimento, que é associado a uma intenção, minha, de desapegar-me daquilo que gera algum espécie de fardo na vida, uma forma de livrar-me da acumulação de objetos e tudo que eles possam evocar simbolicamente na minha vida, na vida de outrem e na arte.

Ao observar meus trabalhos, percebo que, no sentido figurado da palavra, o *peso* do objeto se transforma em energia através do meu gesto de destruir e esse gesto não deve ser entendido negativamente, mas sim como sinal de uma construção ou reconstrução eminente. A perda nesse contexto se transforma em potência afirmativa, visto que no ato de destruir o objeto é reelaborada a relação com ele próprio e tudo que implica material e imaterialmente, sensação que transforma e faz com que tudo ao redor fique leve, sustentável, movimentando a energia da casa.

Percebo também que os objetos quebrados no chão ou na parede estão para além de uma “perda material”, visto que a matéria ainda se faz presente (Figura 62 e Figura 63). O que se perde é a forma desses objetos, seu valor de uso. O mesmo pode se dizer da memória, pois também não existe uma perda quando

os objetos são dilacerados, porque os cacos ainda carregam neles as suas memórias. Portanto, o que muda é a forma do objeto e sua significação.



FIGURA 62- Raquel Ferreira. *Dilacerado – Parte II*. 2014. Instalação apresentada na exposição *O Cânone Pobre, uma arqueologia do precário na arte*. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre, RS. Fotografia: Gustavo Aguilar.



FIGURA 63- Raquel Ferreira. *Dilacerado – Parte II*. 2014. Instalação apresentada na exposição *O Cânone Pobre*, uma arqueologia do precário na arte. Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre, RS.
Fotografia Gustavo Aguilar

Tal qual aponta o artista alemão Dieter Roth em sua obra, quando se concentra nos processos de mutabilidade dos materiais, evidenciando que a destruição do objeto é uma transformação (Figura 64), revelando em seus acúmulos de objetos coletados diferentes disposições e relações entre as coisas. Essas, embora conservem sua memória de uso, são re-significadas quando agregadas aos mais distintos dispositivos e materiais. No meu trabalho, os cacos acumulados são a transformação do objeto no que tange à passagem da sua forma de uso para um estado material de fragmentação.



FIGURA 64- Dieter Roth. *Grosse Tischruine (Large Table Ruin)*, 1978-1998. Hauser & Wirth, London, England, 2006.

Outra importante referência que encontrei para pensar os procedimentos de destruição está vinculada à figura do labirinto, que como já explicitiei, é a configuração que reafirma a condição de um tipo de estado caótico e entrópico que acompanha o gesto de quebrar os cacos dos objetos e todo o restante da narrativa que venho desenvolvendo em meus trabalhos. Na obra do artista italiano proveniente da Arte Póvera, Claudio Parmiggiani, por ocasião da sua exposição concebida para o “Collège des Bernardins”¹⁸, na França, em 2008, o artista apresentou três instalações distribuídas na Grande Nave e na Sacristia, obras com forte tendência conceitual e crítica, cuja temática que as perpassava evidenciava a destruição material dos próprios trabalhos. Em uma das obras criadas para Grande Nave, Parmiggiani concebeu, no centro desta, entre as colunas góticas, a instalação *Le Labyrinthe Brisé* (Figura 65). Analisando as imagens desse trabalho, percebi que a operação de fragmentação e destruição aproxima-se das questões referentes às destruições operadas nos meus processos artísticos. Em meio às colunas que dão sustentação à arquitetura gótica, o artista criou uma instalação, se utilizando de cerca de cem placas de

¹⁸ O Collège des Bernardins tinha como propósito original servir de morada para os monges cistercienses de outras províncias que vinham estudar na Universidade de Paris. Atualmente se configura como um espaço de exposições temporárias de artistas contemporâneos.

vidro transparentes em que algumas lâminas foram quebradas e outras foram cuidadosamente mantidas inteiras, organizadas de forma a manter uma composição labiríntica. Contrapondo-se às paredes do prédio, as placas de vidro transparentes foram instaladas de forma que, segundo relatos do artista, remetessem a livros abertos a fim de criar oportunidades para o olhar.



FIGURA 65- Claudio Parmiggiani. *Instalação Le Labyrinthe Brisé*.
Le Collège des Bernardins, França, 2008.

Ao redor desse grande labirinto de vidro, nas paredes laterais que dão sustentação ao prédio, o artista cria desenhos fumigados da silhueta de livros expostos em uma prateleira. O desenho sugere a presença pela ausência (Figura 66) e estabelece um diálogo com o espaço para onde o trabalho foi criado. O desenho do livro evoca a memória do lugar, a biblioteca de uma escola de educação para Monges originada na Idade Média. Esse trabalho faz parte da série "esculturas de sombras" que o artista vem desenvolvendo desde os anos 1970, a partir do uso de fogo e fumaça.



FIGURA 66- Claudio Parmiggiani. *Instalação Le Labyrinthe Brisé*.
Le Collège des Bernardins, França, 2008.

Resta hoje a biblioteca de imagens, o seu negativo. Os livros estão presentes e ausentes em seus passos. No trabalho, a destruição de parte do labirinto reforça a ausência e a perda dos livros. Dentro de uma arquitetura gótica com extrema consistência própria da dureza do material e da carga memorial, o artista erige uma construção frágil de vidro que nos dá a ver a possibilidade da perda. Em outro trabalho, *Polvere*, de 2004 (Figura 67), realizado na galeria de arte Claudia Ferrari em Milão, Itália, Parmiggiani expõe uma coleção de objetos fumigados, reunidos silenciosamente em uma prateleira, quase como uma radiografia monocromática de cinzas, em que o artista nos dá a ver a ausência. Os objetos não estão lá, mas se percebe sua presença pela sombra gerada a partir da fumigação, ou seja, a forma física da sombra daqueles objetos expõe a tridimensionalidade do vazio. Percebo nesses trabalhos as implicações que podem estar atreladas a uma representação do objeto. Nos meus trabalhos, a ausência do objeto se materializa nos cacos e na de Parmiggiani, nas sombras que revelam aquilo que lá não está.



FIGURA 67- Claudio Parmiggiani. *Polvere*.2004. Galeria Claudia Ferrari. Milão, Itália.

Recentemente, pesquisando artistas que trabalham com a quebra do objeto doméstico, me deparei com o trabalho da artista chilena Manuela Vieira-Gallo. São trabalhos que a artista desenvolve desde 2011 e partem de uma performance interativa de lançar pratos em um alvo que ela mesma risca na parede (Figura 68). Nesse sentido, o trabalho *Being a Cannibal*, de 2012, da artista Vieira-Gallo mostra-se igualmente importante de ser observado, pois levanta questões referentes à destruição material do objeto doméstico. Dentro das convenções sociais, a mulher não quebra os pratos, mas os utiliza como aparatos domésticos. Em e-mail enviado pela artista, a mesma me revela que essa ação de destruição é pontual na sua produção, ou seja, suas destruições do objeto doméstico acontecem somente nessa ação performática, diferentemente das minhas ações de destruição que são recorrentes. É importante aqui salientar que no trabalho dessa artista, a participação do público se dá de forma efetiva. O público é sujeito da quebra, o que já não acontece nas minhas ações.



FIGUARA 68 - Manuela Vieira- Gallo. *Being a Cannibal*, public performance
300 plates ready, 2012.

Outra artista que também se utiliza do ambiente doméstico e dos objetos que o habitam é a americana Martha Rosler. No vídeo *Semiótica da cozinha*, de 1975 (Figura 69), a artista se coloca postada diante de uma câmera, atrás de uma mesa coberta de objetos e utensílios de cozinha. Partindo de uma sequência alfabética, nomeia cada um desses objetos acompanhado de gestos agressivos

que mimetizam com força o movimento do uso. Esse vídeo pode ser considerado uma crítica ao papel tradicional da mulher no ambiente da casa, uma vez que “ao final, porém, vemos a artista brandindo a faca e expressando as frustrações de uma identidade confinada pelas tradicionais definições de sexo e gênero (WOOD, 2002, p.72). Notamos também que ao mostrar a lida agressiva com tais objetos, a artista expressa a vontade de quebrar certas convenções apreendidas nos saberes incorporados na trivialidade do cotidiano feminino, literalmente uma vontade de “quebrar os pratos”. Desde a tenra idade sabemos como usar uma simples faca, porém, quando a artista propõe, por gestos violentos, uma nova maneira de usá-la, esse ato gera novos significados, no caso uma ruptura no significado do objeto e na relação das pessoas com eles. Quando a artista nomeia o objeto, ela nomeia também sua própria opressão, revelando uma vontade tácita de se desvincular dessas convenções sociais.

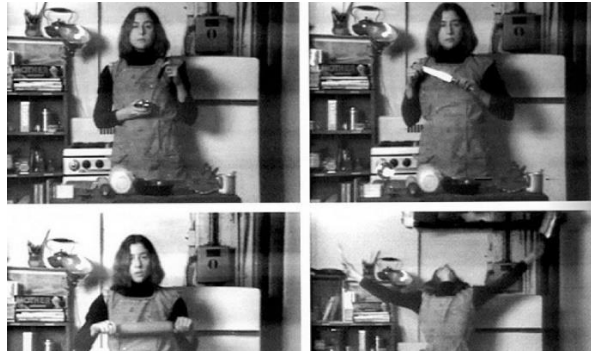


FIGURA 69- Martha Rosler, *Semiótica da cozinha*, 1975.
Frames de um vídeo em preto e branco (6 minutos).

O fato de meus trabalhos se darem na destruição dos objetos de âmbito doméstico denota - assim como as práticas objetuais de Viera-Gallo e Rosler -, uma motivação para quebrar certas convenções que dizem respeito às funções da mulher na casa. Ao retirar esses objetos da função utilitária ou decorativa que assumem nesse contexto, deslocando-os para o campo da arte através de meus diferentes procedimentos e gestos, permito-me acionar a esfera da vida cotidiana doméstica, assim como aspectos dessa esfera pela perspectiva feminina. Minhas ações revelam o espaço do cotidiano doméstico como lugar de acontecimentos poético, como lugar de minha prática artística, aproximando a minha vida da arte. Nesse caso, torna-se indispensável para mim trazer à

reflexão o pensamento de Allan Kaprow, em que esse desloca toda a sua prática artística para além do contexto da arte, elegendo como matéria de expressão ações e objetos ordinários que povoam o dia a dia de nosso cotidiano. Quase numa visão profética, ele lança uma provocação aos novos artistas:

Esses corajosos criadores não só vão nos mostrar, como que pela primeira vez, o mundo que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos, como também vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguão de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas [...] Descobrirão a partir das coisas ordinárias o sentido de ser ordinário (KAPROW, 2006, p.44-45).

Alguns trabalhos são atravessados pelo desejo de destruí-los, arremessando-os contra a parede; outros são guardados e dispostos no espaço expositivo obedecendo a certos arranjos, e em determinadas situações faço uso de palavras, fotografias, vídeos, bordados, objetos e diversos materiais impressos. Em alguns desses trabalhos me utilizo da tipologia do labirinto para pensar as relações inextricáveis de perdas e desorientações que experimentamos nesse espaço doméstico do cotidiano. Em outros casos, faço uso do objeto concreto

inteiro ou destruído ou, ainda, como imagem fotográfica, conforme a proposição escolhida, remetendo diretamente ao imaginário doméstico tomando o labirinto como metáfora desse mesmo espaço doméstico da casa. A quebra do objeto me levou a pensar esse gesto como um gesto que destrói. Para Flusser, “O gesto destrutivo não é um acidente laboral, e sim um gesto ético, um movimento motivado. Nem casualidade e nem necessidade. E sim, liberdade no que tange à disposição e sentimento em que ocorrem os fenômenos éticos” (FLUSSER, 1994, p.79-80). No livro *Los Gestos* (1994), Flusser estabelece uma diferença entre o gesto que destrói do gesto que desconstrói. Segundo o autor, quem desconstrói, parte de uma construção a priori, pois nesse gesto está colocado a possibilidade de construir de uma outra maneira. Já o gesto de destruir implica a quebra na ruptura, na destruição de estruturas, na negação de códigos pré-estabelecidos, um gesto que destrói regras. Portanto, é essa característica gestual da destruição que verifico presente nas minhas ações. O gesto que quebra as coisas, no meu trabalho, é o gesto de destruição - das xícaras, dos pratos, da cristaleira - que fisicamente quebra com as condições funcionais de tais objetos. Simbolicamente, o mesmo gesto denota a destruição das regras e convenções que são próprias dos espaços domésticos, que implicam questões de gênero, sociais, afetivas e também capitais.

Narrativas de uma Destruição – Parte V

A destruição como operação poética poderá ser observada em outro trabalho, *Narrativas de uma Destruição-Parte V*. (CD-ROM II). Consistiu em uma performance realizada em agosto de 2012 no espaço conhecido como “Garagem experimental da casa da Alice”. Essa performance foi registrada em vídeo e fotografia, em tempo real, e é apresentada em vídeo¹⁹. No seu processo de realização, foram adotados alguns procedimentos que se tornaram relevantes em meu processo artístico e que já se encontravam presentes em outros trabalhos anteriores, como é o caso do trabalho *Dilacerado*” (Anexo I).

Esse trabalho consiste em uma ação onde um armário antigo, do tipo cristaleira (Figura 70), é destruído através do meu gesto de quebrá-lo violentamente. Seu interior encontrava-se repleto de alguns objetos de louça de porcelanas decorativos, mas também alguns outros próprios do uso diário, tais como:

¹⁹ Este trabalho foi apresentado na exposição coletiva *Artes e ofícios para Todos I*, que ocorreu em setembro de 2012 no Galpão das Artes e Ofícios da cidade de São Paulo. Essa mostra ocorreu paralelamente à Bienal de São Paulo, com curadoria de Eduardo Ortega e Márcia Fortes.

xícaras, pratos, sopeiras, jarros etc., conforme poderá ser observado nas imagens da ação.

O armário aqui em questão foi encontrado na marcenaria do seu José, um artesão que trabalha com restauração de móveis antigos para revendê-los. Na sua dimensão de 1,40 m X 0,95 m X 0,30 m, tinha o fundo e as laterais fechadas em madeira escurificada e portas que mesclavam vidro e madeira. Esse respondia com precisão ao meu projeto para realização do trabalho. Os vidros na frente se prestavam a dar visibilidade para o conjunto de objetos guardados em seu interior e que deveriam ser quebrados durante o processo de realização da performance.

Esse móvel proveio das minhas expedições de garimpo em feiras e lojas de antiguidades, que costumo realizar periodicamente em busca de matéria prima e de expressão para a realização de meus trabalhos práticos. O modelo de armário escolhido, tipo cristaleira, é comumente encontrado em muitas casas e geralmente localizado em lugares de grande visibilidade, como as salas de estar. Na minha casa, por exemplo, podem ser encontrados alguns deles.

Por suas características de vitrine, normalmente são usados para guardar louças e objetos de porcelana antigos. Entendo-os como objetos-lugares de guardar afetos, ou ainda, no contexto dos meus trabalhos, como objeto-armário para guardar [des] afetos.

Percebo que as vitrines-armários normalmente se apresentam como um espaço de recolhimento e armazenamento de objetos domésticos que em muitas vezes são coleções de bibelôs. Vejo-as como lugar e recipiente de afetos e memórias, lugar de encantamento e frustração - a própria estratégia da sedução, uma cristaleira - (Figura 71). Proteção e exclusão, o vidro estabelece o limite entre o que está dentro e o que está fora, permite ver, mas impede o toque, - funda uma transparência sem transição (Baudrillard, 2008).

Segundo Baudrillard,

O vidro, tal e qual a ambiência, deixa transparecer apenas o signo de seu conteúdo e interpõe-se, na sua transparência, exatamente como o sistema da ambiência na sua coerência abstrata, entre a materialidade das coisas e a materialidade das necessidades (BAUDRILLARD, 2008, p.48).

O vidro, neste contexto, se apresenta como uma espécie de “grau zero da matéria” (Baudrillard, 2008, p.48), uma visibilidade que aponta a uma impossibilidade.

Geralmente as cristaleiras comportam objetos de porcelana muitas vezes desconhecidos. Em seu interior, encontramos fragmentos de afetos guardados na memória das casas, enfeitando vidas e muitas vezes expondo sonhos arruinados, perdidos, ou nunca encontrados.

Os objetos que fizeram parte desse trabalho foram adquiridos em diferentes contextos, alguns deles foram comprados em lojas de antiguidades, outros faziam parte da minha coleção pessoal e muitos deles foram doados por amigos e familiares. É curioso constatar aqui o fato de que, quando comprei a cristaleira, dentro dela havia alguns objetos de porcelana muito antigos e que, provavelmente eram de propriedade do dono do móvel. Ao vasculhar esses objetos, para minha surpresa, encontrei no interior de uma sopeira de porcelana branca uma folha de papel muito dobrada com uma tonalidade amarelada e bastante desgastada pela ação do tempo, isso me levou a imaginar que sua procedência deveria ser bastante antiga. Para minha surpresa, ao desdobrar o

papel vi surgir diante de meus olhos um manuscrito que datava de 11 de fevereiro de 1923 e assinado por José Lopes²⁰. Ao ler, percebi que se tratava de uma poesia cujo título *Tango Calendário* era endereçado a uma mulher amada que havia abandonado o marido e o filho ainda pequeno. No mesmo dia em que realizei a performance, após a ação toda, fiz um vídeo onde li a poesia em volta dos restos de cacos quebrados que ficaram espalhados pelo chão. Porém, esse ainda não foi editado.

A performance de destruição foi realizada no inverno de 2012, em uma manhã chuvosa de domingo no espaço “garagem experimental da casa da Alice”, que se localiza na residência da artista Alice Monsell, em Pelotas. Sua realização, além do processo todo de pesquisa e aquisição dos objetos que seriam utilizados na ação, demandou uma pequena produção que envolveu algumas pessoas colaboradoras. Para tanto, contei com a ajuda de Lucas Sá, um estudante de cinema, de Camila Hein, uma jovem artista que reside nesta cidade, do apoio de Paulo Junqueira e Alice Monsell, que gentilmente me emprestaram sua

²⁰ O autor dessa poesia ainda me é desconhecido, porém a proximidade de seu sobrenome com um grande escritor pelotense, João Simões Lopes Neto, aguçou minha curiosidade. Porém, até o momento não me detive nessa investigação.

garagem, assim como colaboraram para que o trabalho pudesse se realizar. Todos os envolvidos, de uma forma ou de outra, fizeram parte da ação, seja operando as câmeras de vídeo e fotografia, ou mesmo assistindo a sua realização.

A performance começou com um gesto meu de abrir o armário e delicadamente, com a mão, selecionar aquele objeto que deveria ser jogado no chão para ser quebrado e destruído, dando início a toda a ação (Figura 72). Os primeiros objetos, que se encontravam na prateleira superior do armário, foram sendo jogados um a um, espatifando-se no chão. Na sua evolução, meus gestos foram ganhando mais forças e em consequência, um grau maior de violência passou a se impor e com meus braços, um maior número de objetos (Figura 73) eram retirados das prateleiras e jogados ao chão (Figura 74). Meu corpo todo tensionado passou a realizar aqueles gestos violentos de destruição. Quando não havia mais nenhum objeto a ser retirado e destruído dentro do armário, num gesto abrupto lancei mão de um amassador de massa de pão, de madeira, e passei a bater com muita força no armário, quebrando os vidros e as portas do móvel (Figura 75). Em seguida, com meu corpo em completo estado de tensão e violência, pulei para cima do próprio armário, derrubando-o violentamente no

chão (Figura 76) e com a ajuda de um martelo de ferro que se encontrava próximo à parede, passei a quebrá-lo (Figura 77, Figura 78 e Figura 79). Na sua finalização, recolhi do chão alguns objetos que ainda se encontravam inteiros e tornei a jogá-los no chão, e como num ritual catártico, ou algo próximo a uma dança de destruição, terminei de destruí-los com meus próprios pés (Figura 82, Figura 83 e Figura 84). É importante salientar aqui que em momento algum meus gestos podem ser associados a descontrole e impulsividade, pois, diferentemente da minha experiência anterior com o trabalho *Dilacerado* (Figura 60), nesse novo trabalho todos os gestos foram pensados *a priori* a partir de uma elaboração em projeto. Embora não possa negar que alguma carga afetiva tenha permeado a realização em tempo real da própria ação, cumpre acrescentar que tal aspecto não foi tomado como fator relevante para esta pesquisa. Considero a quebra nos meus trabalhos como uma destruição, visto que é uma ação voluntária de demolir, de arruinar, de causar estrago.



FIGURA 70- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.



FIGURA 71- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.



FIGURA 72- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.



FIGURA 73- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice. Fotografia Camila Hein.



FIGURA 74- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 75- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 76- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 77- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 78- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 79- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 80- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 81- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 82- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 83- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 84- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.



FIGURA 85- Raquel Ferreira. *Narrativas de uma Destruição – Parte V*. Performance realizada no dia 26 de agosto de 2012, em Pelotas, na garagem experimental da casa da Alice.

A Destruição na casa – A Destruição na Arte

A destruição como operação poética na arte pode ser observada em diferentes contextos e períodos da história da arte contemporânea. Porém, conforme aponta Dieter Roth²¹, ao comentar sobre a destruição como elemento importante de seu processo artístico, chama a atenção para o fato de que, na história da arte, é comumente dada mais importância aos aspectos construtivistas da arte do que propriamente aos aspectos destrutivos. Para ele, a destruição na arte já se faz presente na arte moderna, a partir das obras do artista Mondrian. Roth comenta sobre uma carta escrita pelo mesmo em 1942, pouco antes de sua morte, em que finaliza seu escrito afirmando que “tinha prestado pouca atenção à destruição na arte” (ROTH, 1999, p.143). Segundo Roth, pouca atenção foi dada a esse aspecto na obra de Mondrian, e pontua que “a destruição na arte daquele artista pode ser observada no gesto de destruir os planos pela introdução de linhas, que por sua vez, foram dissolvidas em pontos e cores” (idem).

²¹ Entrevista com o artista concedida à curadora Felicitas Thun, fevereiro de 1998.

Alguns autores partilham das considerações acima citadas e, assim como Roth, apontam para a ideia de destruição na arte nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Esses artistas trouxeram em sua esteira de criação a busca pelo novo, partindo da destruição das antigas formas de representação, agora obsoletas, na arte. Diante das novas tecnologias, da crescente urbanização e do desenvolvimento da ciência, a destruição para alguns artistas era inevitável. Essa ânsia pela novidade levou muitos a se utilizarem desse procedimento como proposição para suas criações artísticas, alguns de maneira consciente e outros, nem tanto.

Peter Holzkorn (2009) atenta para o fascínio que a destruição exercia em um grupo de artistas italianos formado na década que antecede a primeira Guerra Mundial, o Futurismo. Esses tinham por objetivo a destruição de tudo que era velho e estático em detrimento da 'beleza da velocidade'. Em "O primeiro Manifesto Futurista", de 1909, Marinetti, poeta e líder Italiano do grupo, estabelece as bases ideológicas do referido movimento artístico. Nele, declara que a partir daquele momento todos os museus, bibliotecas e academias de todos os tipos serão destruídos, como também lutarão contra todo o moralismo, feminismo e qualquer forma de oportunismo e utilitarismo. Suas ideias mais

radicais existiam em manifestos, projetos e planos, e não como obras realizadas. Suas inclinações políticas ideológicas tendiam para o fascismo que crescia na Itália. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, passaram a enfatizar a velocidade e a agressividade da guerra sem, contudo, criticá-la. Os Futuristas adotaram um estilo dominado pela estética da violência, velocidade e destruição. Para Marinetti, nenhum trabalho sem um caráter agressivo poderia ser uma obra prima. Por outro lado, o dadaísmo propunha acabar com os ícones da arte que representavam o pensamento clássico construído pelo homem que promoveu a guerra.

Contudo, será por volta da década de 1960 que veremos os processos destrutivos serem introduzidos no vocabulário artístico. Segundo Stiles, os artistas que praticavam a destruição na arte estavam engajados em uma discussão sobre a destruição na sociedade, e viam-na como uma forma de resistência à violência psicológica, social e política do Pós-Guerra, cada qual de seu ponto de vista.

Até o período dos anos 1960, a destruição que se pontuava na arte dizia respeito à quebra de paradigmas no que tangia às ideologias e aos preconceitos

estéticos. Os artistas modernos subverteram pressupostos estéticos e clássicos, recriando novas formas imbuídas de novas ideias, pois suas produções subverteram as narrativas tradicionais. Todavia, a destruição aqui é uma reconstrução, pois a destruição de velhos paradigmas não advém de uma destruição concreta de um objeto existente, mas da constituição de um novo. A destruição que me interessa é a que acaba, quebra com o objeto, revelando o desejo da transformação. O que eu destruo é o que está no mundo, seja da arte ou da vida.

Historicamente, a destruição do objeto material tem como referência a obra de alguns artistas situados nos anos 1960. Particularmente, interessa-me trazer para essa discussão a obra do artista Raphael Montañez Ortiz, um dos organizadores do evento DIAS, no qual intitulou de *Self- Destruction action* a ideia de destruição na criação dos processos físicos e psicológicos, discutida a partir da destruição de objetos do âmbito doméstico, tais como cadeiras, colchões etc., transformando seus restos em objetos esculturais e criando sua *arqueologia de achados*. Uma de suas ações no evento foi a *Piano Destruction Concert* (Figura 86). Nessa, usando um machado, o artista destruiu um piano de cordas.



FIGURA 86 - Artistas Ralph Ortiz (a esquerda) e Paul Pierrot demolindo o piano durante o Destruction in Art Symposium (DIAS), encontro de um grupo de vários artistas internacionais, poetas e cientistas, realizado de 9 a 11 de setembro de 1966 em Londres.

O evento intitulado *Destruction in Art Symposium*, (Figura 87), que aconteceu no ano de 1966, em Londres, foi organizado pelos artistas Gustave Metzger²² (Figura 89) e Ralph Ortiz (Figura 86), com a ajuda do poeta, escritor e cineasta irlandês J. Sharkey e um Comitê Honorário de artistas internacionais, críticos e personalidades importantes da contracultura britânica. Esse Comitê era composto por: Wolf Vostell, Enrico Baj, Mario Azaia, Frank Pooper, Bob Cobbing, Dom Sylvester, Ivor Davies, Roy Ascott, Gustav Metzger, John Sharkey, Jim Haynes e [Barry] Miles (OSBORN, 2005). O evento reuniu um número expressivo de artistas que tinham em suas práticas a destruição como gesto e procedimento nos seus processos poéticos (Figura 88).

Segundo Kristine Stiles (2005), *DIAS* foi um fórum de três dias e apresentou-se como uma plataforma para diversas ações e exposições que ocorreram em diferentes locais de Londres. Porém, a maioria das ações centrou-se no pátio da *London Free School* e nas instalações do *África Center*. Esses dois lugares sintetizaram a atmosfera local em que se desenrolou o evento; o primeiro, um

²²Convém salientar que, conforme os registros encontrados em diferentes contextos, o próprio Metzger não expôs no evento, ficando a cargo tão somente da organização. Seu objetivo era explícito no que dizia respeito a não misturar seus papéis de artista e organizador.

parque urbano devastado e que ainda mantinha destroços de explosivos da guerra, palco de enormes tumultos raciais no final do verão de 1958, por conta da eclosão violenta dos brancos contra os milhares de imigrantes das Índias Ocidentais que haviam se estabelecido desde 1950 no bairro de Notting Hill. E que naquele momento apresentava-se como lugar ideal para os artistas realizarem ações com explosivos e fogo; o segundo, *África Center*, inaugurado em 1964, representou o fim da colonização pelo Império Britânico e se oferecia como um importante lugar de discussão dos movimentos de libertação africana e espaço para encontros culturais e políticos.

Conforme aponta a autora Kristine Stiles²³, em seu artigo *The Story of the Destruction in Art Symposium and the “DIAS affect”* (2005), esse evento foi pensado como um simpósio para que os artistas apresentassem suas ideias e

²³ Kristine Stiles é professora de História da Arte no departamento de Arte, História da arte e Estudos Visuais na Duke University, NC, EUA. Ao longo desta investigação utilizei como fonte de pesquisa e referência os escritos publicados em diferentes fontes por essa historiadora de Arte, visto que até o presente momento ela tem sido a principal referência para todos os demais autores que comentam sobre a temática da *destruição na arte*. Stiles foi a primeira pesquisadora a organizar sistematicamente, em tese, uma longa revisão do importante evento *Destruction in Art Symposium (DIAS)*, organizado pelo artista Gustav Metzger no ano de 1966, em Londres.

considerações sobre o tema da destruição, a fim de medir o impacto desta para um público que, até então, desconhecia tais práticas. De caráter decididamente social, desvinculado de qualquer caráter acadêmico, comercial ou institucional, DIAS refletiu sobre o amadurecimento das teorias e práticas de sobreviventes que haviam presenciado o Holocausto na Segunda Guerra Mundial.

Para essa autora,

Destruction art (Arte de Destruição) testemunha a tênue condição da sobrevivência; é o discurso visual do sobrevivente. É a única tentativa nas artes visuais para lidar seriamente com a tecnologia e a psicodinâmica real da potencial extinção, uma das poucas práticas culturais que corrige a ausência geral da discussão sobre a destruição na sociedade²⁴ (STILES, 1992, t/n).

²⁴ Do original: *Destruction art bears witness to the tenuous conditionality of survival; it is the visual discourse of the survivor. It is the only attempt in the visual arts to grapple seriously with the technology and psycho-dynamics of actual and virtual extinction, one of the few cultural practices to redress the general absence of discussion about destruction in society.* Disponível em: <<http://v2.nl/archive/articles/selected-comments-on-destruction-art>>

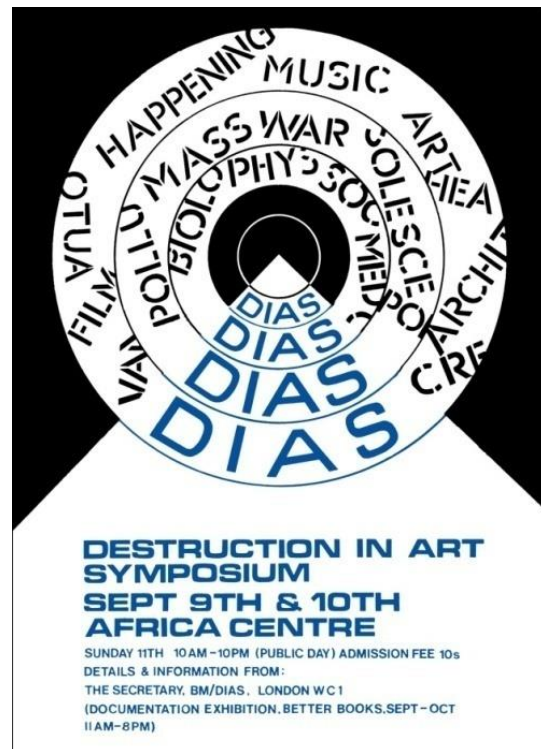


FIGURA 87- Gustav Metzger, Comitê DIAS. Cartaz para o "Destruction in Art Symposium", 1966. Londres.

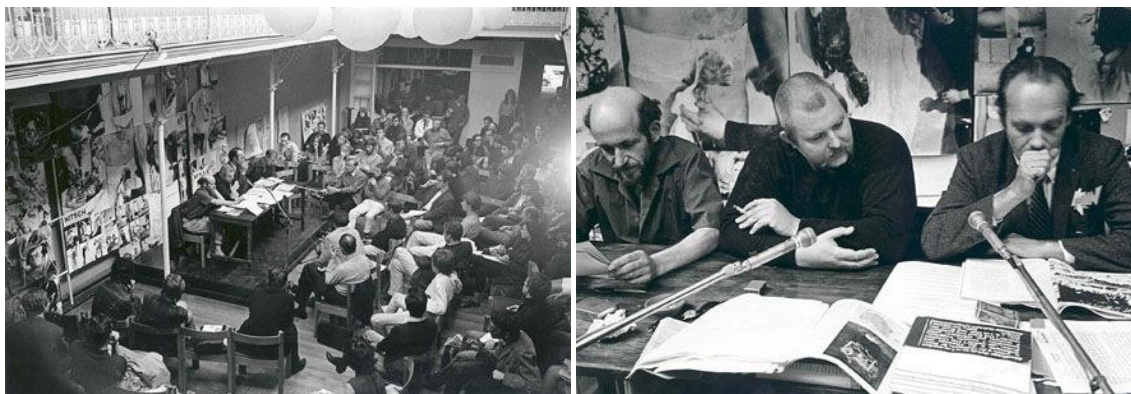


FIGURA 88- Visão geral do *Destruction in Art Symposium*. Gustav Metzger, Wolf Vostell e Al Hanson, 1966.
Crédito da imagem: Tom Picton. Propriedade da imagem pertencente à família do artista Gustav Metzger.

Embora representassem diferentes nacionalidades, os artistas que participaram do evento DIAS compartilhavam o uso da destruição como uma forma de resistência à violência destrutiva da guerra e suas consequências. Tais artistas estavam engajados na destruição como um princípio da vida orgânica e abordavam os processos da inter-relação entre destruição e criação, praticando a destruição na arte e não a destruição da arte. Stiles ressalta que, embora ambos os termos tratem de destruição e arte, os mesmos diferem-se em seu campo de atuação.

[...] uso o termo *destruction art* (arte de destruição) apenas como um dispositivo identificatório para significar o local onde coluem as inter-relações e as práticas sociais, estéticas e políticas que são coniventes com a questão da sobrevivência. Este termo é um índice conciso de um amplo campo antropológico, onde a expressão *destruction-in-art* (destruição na arte) enfatiza os processos que determinam suas práticas no âmbito das instituições da arte [...] ²⁵(STILES, 1992, s/n).

Para os artistas DIAS, a destruição era parte do processo de criação (Figura 91, Figura 92, Figura 93, Figura 94 e Figura 95). A destruição neste contexto implicava uma posição política e foi utilizada como uma forma de criticar as formas estéticas convencionais e expandir as práticas materiais das linguagens políticas da arte e da poesia, a fim de demonstrar a necessidade social da participação do artista na cultura, como força política para a mudança. Stiles

²⁵ Do original: *I use the term destruction art merely as an identificatory device to signify the site where social, aesthetic, and political interrelationships and practices collude in the question of survival. This term is a concise index of a wide anthropological field, whereas the phrase 'destruction-in-art' emphasizes the processes tha determine its practices within the institutions of art.* Stiles, Kristine, Ph.D., Selected Comments on Destruction Art, In Stiles, Kristine. *Book for Unstable Media* (Hertogenbosch, Netherlands: V2-Organization; V2_Publishing, 1992. <http://v2.nl/archive/articles/selected-comments-on-destruction-art> (Tradução livre).

(2005) atenta para o fato de que através da realização de obras experimentais, esses artistas introduziram os fundamentos para uma arte socialmente engajada.



FIGURA 89- Gustav Metzger. *South Bank*, Pintura com ácido clorídrico em nylon. Londres, 1961/1966.

Os trabalhos dos artistas se constituíam a partir de demolições, destroços de pequenas explosões, quebras, fogo, cortes, uso de ácidos, intempéries naturais como vento, chuva etc., mas também por ações de destruições de caráter

psicofísicas. Muitos artistas DIAS foram pioneiros dos Happenings, Fluxus, Acionistas Vienenses, e da Poesia Concreta. Stiles (2005) salienta ainda que DIAS representou a maior concentração de artistas experimentais internacionais em Londres, desde a década de 1930.

As formulações teóricas que embasaram a realização do DIAS partiram dos primeiros manifestos de *Auto Destructive Art*, de 1959 (Figura 90). Nesses manifestos o artista formulou uma teoria e uma prática voltada para a destruição enquanto fenômeno social e estético (STILES, 1998, p.272). A autora chama atenção para a atualidade de tais práticas, que segundo ela, prescindem da destruição como causa e circunstância de questões que a humanidade enfrenta até os dias de hoje. Caracteriza “a *destruction art* não como um movimento estético, mas sim como um posicionamento ético que se compõe de múltiplas práticas, que investigam os meandros de uma cultura esgotada”. Para essa autora, “a *destruction art* aborda a fenomenologia e epistemologia da destruição e deve ser caracterizada como uma ampla e transversal resposta cultural, ao invés de um movimento histórico” (STILES, 2009, t/n).

O evento decorreu em três dias e nele foi apresentado uma sequência de painéis expositivos, onde os artistas mostraram suas investigações sobre a temática da destruição. Os tópicos discutidos durante esse simpósio foram: Arte, Sociedade e Ciência.

Aqueles artistas que de alguma forma não puderam comparecer, enviaram textos para serem lidos em sessões públicas, pelos organizadores. Entre eles: - *Homage to New York*, 1960, de Jean Tinguely (Figura 91), que inclui trechos escritos por Alfred Barr, Peter Selz, Dore Ashton, Richard Huelsenbeck e Marcel Duchamp; uma carta da Internacional Situacionista onde anunciavam a morte da *Auto-Destruction Art*; George Maciunas escreveu afirmando que Fluxus não tratava de destruição – porém, em outro momento expressará em entrevista à K. Stiles que “Fluxus foi uma forma de provocação, mas DIAS foi conteúdo e provocação”²⁶. Ad Reinhardt enviou um texto escrito à mão intitulado *Program for Program-Painting* que foi usado na capa do Relatório Preliminar DIAS, o programa do evento. Diversos documentos e manifestos foram lidos pelos artistas presentes como, Marta Minujím, Bernard Aubertin e Kanizak, da mesma

²⁶ Entrevista de Vostell a K. Stiles, citado no texto dessa autora (2005).

forma que algumas obras de poetas franceses. Entre eles encontram-se Jocelyn de Noblet, Pierre Garnier, Paul-Armand Gette, e Julien Blaine. O artista alemão Werner Schreib leu excertos do livro *Sexualität im Spiegel der Modernen Kunst* (1963), do autor alemão Peter Gorsen, apresentando suas pirogravuras - pinturas em papel feitas com fogo, fumaça e explosivos (STILES, 2005).

Stiles (2005) atenta para o material enviado ao DIAS pelo artista argentino Kemble Kenneth sobre o *Destructive Art group*, fundado por ele em Buenos Aires no ano de 1961. Kemble enviou textos, fotografias e uma fita cassete de *Ideias para a Destruição Aplicada à Música e Poesia*, que incluía vinte oito composições em que as leituras de Picasso, Goethe, Aldous Huxley, Aristóteles e outros artistas foram sobrepostas com poesia, som, textos e ruídos, no intuito de alterar o sentido linear através de explosão e implosão semântica, ortográfica, por indiferença silábica e pela desintegração do som vocalizado.

Conforme aponta Stiles (2005), em seu artigo supracitado, a sequência dos painéis foram divididos por grupos de artistas. Entre eles, podemos citar: Günter Bruss, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Kurt Kren e Peter Weibel, que na época tinha apenas 19 anos, que antecipando as instalações na arte contemporânea,

palestrou sobre o conceito Vienense de “room painting” e seu efeito ambiental, unindo artista e público em uma função social e de comunicação na arte. Hermann Nitsch participou com a leitura de seus escritos, enfatizando que não se considerava um artista político. As ações de Bruss (Figura 93) e Muehl (Figura 92), artistas que até então não eram conhecidos para além da cidade de Viena, impressionaram os artistas DIAS pela extrema violência psicofísica dramática, radicalidade e comentário social apresentados nas suas ações. A autora observa a importância que o evento DIAS teve para os Acionistas Vienenses, uma vez que puderam situar suas ações em um contexto mais amplo sobre o uso da destruição como um meio de crítica à sociedade, e com isso, passaram a realizar, posteriormente, ações políticas.

Vostell levou à discussão as diferenças entre Happenings e Fluxus; Ivor Davies realizou a leitura do “*Destructive Manifesto*”, escrito expressamente para o DIAS. E, em um debate que se seguiu sobre o tema “matar ou não matar”, o artista canadense Robin Page sugeriu, ironicamente, esmagar rãs que fossem incapazes de responder as perguntas sobre a destruição na arte. Page realizou a performance *Krow I* no porão da livraria Better Books, importante referência e ponto de encontro da contracultura britânica. A performance consistia na

abertura de um buraco no piso de concreto da livraria. Vestido com um terno prata, um capacete pintado de prata e botas de borracha até os joelhos, munido de uma picareta, o artista começou a quebrar o piso e fragmentos de concreto voaram no público que o assistia. Ao fim de uma hora e meia, Page finalmente atingiu a água. Posto isso, largou sua pá, sentou-se no buraco e fez o comentário que “um buraco é um buraco”. Na sequência, passou a ofertá-lo ao público pelo valor de 125 libras, mostrando-se aberto a negociações, visto que considerava um de seus trabalhos mais importante. Stiles chama a atenção para o fato de que essa ação centrava-se no processo. “Escavando e quebrando o piso, o artista fazia um comentário crítico sobre o objeto da arte. Com suas ações de destruição, o artista abria uma discussão sobre o significado e a função da arte” (STILES, 2005). O artista Al Hansen explodiu o chassi de uma motocicleta abandonada no pátio da *London Free School*. Hansen também participou na ação do artista Nitsch “*Orgies Mysteries Theatre*” - *OMT action* do artista Nitsch, vestindo um capacete de fogo e atuando como um bombeiro lunático. Barry Flanagan, um artista inglês, na época estudante de arte, realizou a obra “*earthwork*”, uma miniatura de escultura de areia disposta no caminho de passagem dos participantes do evento, que se desmancharia ao ser pisoteada pelo público, expandindo, com isso, sua presença. Flanagan, havia mastigado

recentemente uma cópia do famoso tratado formalista *Art and Culture, 1961*, de Clement Greenberg, durante uma festa ocorrida um mês antes da abertura do evento DIAS, organizada por Latham, onde o mesmo realizou a performance *Still and Chew/Art and Culture, 1966*. No evento DIAS, Latham apresentou o trabalho, *Skoob Tower* (Figura 95). Mark Boyle, um artista Inglês, apresentou o trabalho *Projections*, que consistia em uma projeção de slides com fotografias de artistas e das obras feitas durante o evento DIAS. Essas imagens foram guardadas no projetor o tempo suficiente para queimar e desaparecer, deixando o teatro com um forte cheiro de papel queimado (STILLES, 1998).

Outros artistas como: Yoko Ono, Anthony Cox e Pro-Diaz²⁷, estes, brasileiro que trabalhava em Paris, apresentaram suas pinturas explosivas (Figura 94). Barbara Gladstone, Stevens Graham e o jovem poeta britânico Dick Wilcocks apresentaram suas experimentações com a destruição na arte, no último painel do evento. Yoko Ono apresentou sua performance *Cut Piece* (Figura 96). Nesse trabalho, Ono traça relações com as destruições interpessoais de caráter íntimo

²⁷ Constato nesta pesquisa que não encontrei outras referências sobre os artistas brasileiros Pro-Diaz.

das relações humanas, a partir de uma abordagem sobre o próprio conceito de destruição.

Stiles (2005) sublinha que ao invocarem a destruição em seus processos, os artistas DIAS não somente praticavam a destruição contra a destruição do contexto Pós-Guerra, mas também a exerciam como forma de desconstruir pressupostos culturais sobre a criação artística, transformando significativamente o contexto social e cultural dos anos 1960. Nesse contexto, as experimentações artísticas do DIAS, “com suas ações de destruições, abriram uma discussão sobre o significado e a função da arte” (STILES, 2005).



FIGURA 90- Gustav Metzger, 1960.
Demonstração pública do conceito de *auto-destructive art*. Londres.



FIGURA 91- Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960.
Imagem: Cortesia de Billy Kluver.



FIGURA 92- Juan Hidalgo e Otto Muehl.
Ação para duas vozes, DIAS, Africa Center. 10/09/1966.



FIGURA 93- Gunter Bruss.
Destructions Head, Africa Center.10/09/1966.

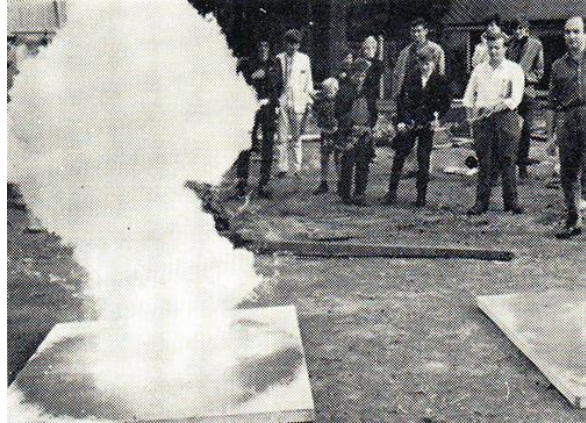


FIGURA 94- Pro-Diaz. Pintura com explosivos.
DIAS, London Free School. 12/09/1966.



FIGURA 95- John Lathan. *Skoob Tower*.
DIAS, London Free School. 12/09/1966.



FIGURA 96- Yoko Ono. *Cut Piece*, 1964-5. Japão.

Tal investigação sobre a destruição na arte e o evento DIAS me levou ao encontro da obra do artista estadunidense Raphael Montañez Ortiz, cujo gestos e procedimentos de destruição se aproximam dos meus trabalhos. Vejo na sua obra um diálogo profícuo no que tange tais operações.

Desde o início dos anos 1960, Raphael Montañez Ortiz tem produzido uma série de trabalhos cujos gestos e procedimentos artísticos são da ordem da destruição na série *Achados Arqueológicos*. Nesse período, o artista experimentou uma

variedade de materiais na tentativa de criar um novo método artístico que se contrapusesse aos métodos tradicionais da arte. São trabalhos nos quais o artista destrói objetos do mobiliário doméstico fabricados industrialmente, tais como camas, sofás, poltronas, cadeiras, almofadas etc. Assim como nos meus trabalhos, os objetos escolhidos são provenientes do espaço doméstico da casa.

O primeiro experimento dessa série foi o trabalho *Archaeological Find #22, 1961 Nº4* (Figura 97), no qual o artista se apropria de um sofá estofado e o destrói por meio do derramamento de cola e resina sobre sua superfície. Na sua apresentação, o artista revela o interior do objeto em consequência da ação residual própria do produto que age sobre o material. A esse procedimento de desvelamento do interior do objeto através da escavação de várias camadas, Ortiz associou os procedimentos de escavações realizadas pelos arqueólogos, com um propósito de reconstrução de significados.



FIGURA 97- Raphael Montañez Ortiz.
Archaeological Find # 22, Nº 4, 1961.

Esse mesmo procedimento pode ser observado em outros trabalhos do artista que compõem a mesma série de seus achados arqueológicos, como *Archaeologia Find: Wounded Knee*, de 1965 (Figura 98). Nesse trabalho, após a ação de

destruição, o artista derrama sobre os destroços resinas e colas com o objetivo de manter a destruição numa espécie de congelamento. O objeto esfaçalhado é apresentado, revelando sua constituição interior através dos destroços restantes de molas, esponjas e pedaços de madeira que ficam à mostra no chão da galeria. Para o artista, através da fragmentação o interior de um objeto pode ser extraído como forma de revelar as várias peças que constituem o todo.



FIGURA 98- Raphael Montañez Ortiz. *Archaeological Find: Wounded Knee*, 1965.
Arquivos de Raphael Montañez Ortiz.

No trabalho *Untitled [Wini Cabinet Destruction]* (Figura 99), de 1986, o artista realiza a performance de destruição de um armário a golpes de machado. Essa ação performática se deu no ambiente privado da casa de um dos seus colecionadores, Francesco Conz. Segundo relatos do artista, o armário estava em posse da família do colecionador há muitos anos e com isso era considerado uma relíquia. O armário também significava memórias muito doloridas para o colecionador, que acreditava que ao ser destruído pelo artista, o armário se transformaria em uma obra de arte, libertando-se assim dessas memórias. Quando me deparei com as ações dos artistas DIAS, percebi que o meu processo de quebra dos móveis e objetos tem um caráter mais sutil, embora eu busque a mesma energia de transformação que esses artistas almejavam. Sutil, porque o gesto trivial de quebrar os objetos, como quem quebra algo em sua casa, se potencializa, uma vez que os cacos que poderão conter a “mitologia” do objeto também são contingentes de questões pessoais, sociais e de gênero entre outras que qualquer pessoa possa lhe fornecer.



FIGURA 99- Raphael Montañez Ortiz. Untitled [Wine Cabinet Destruction], 1986. Performance privada, comissionada, realizada na casa de Francesco Conz, Merano, Itália.

Na instalação *Destruction Room* (Figura 101 e Figura 102), 1988, realizada por conta da exposição retrospectiva da obra de Raphael Ortiz no El Museo del Barrio, em NY, dando continuidade as suas performances de destruição, o artista recria a sua performance, originalmente criada em 1968, para a segunda edição do evento *Destruction in Art Symposium* (Figura 100), dessa vez realizado em Nova York. A instalação se constituiu de um ambiente criado artificialmente no espaço expositivo. Os móveis foram dispostos de maneira que, segundo relatos do artista, remetesse a um ambiente doméstico com suas mobílias de mesas, sofás, cadeiras, poltronas etc., como nas salas de estar das nossas casas. A performance foi realizada coletivamente, uma vez que o público presente na exposição foi convidado a participar na destruição dos objetos expostos. Os destroços resultantes da ação foram deixados no local, tornando-se parte da instalação do artista.



FIGURA 100- Rafael Montañez Ortiz. *Destruction Room* from *12 Evenings of Manipulation*. Destruction in Art Symposium, New York, 1968.



FIGURA 101- Raphael Montañez Ortiz. Instalação *Destruction Room*, [before], 1988.
Exposição retrospectiva: Raphael Montañez Ortiz: *Years of the Warrior, Years of the Psyche*, 1960-1988.



FIGURA 102- Raphael Montañez Ortiz. Instalação *Destruction Room*, [after], 1988.
Exposição retrospectiva: Raphael Montañez Ortiz: *Years of the Warrior, Years of the Psyche*, 1960-1988.

Um de seus principais objetivos era explorar a natureza dos objetos fabricados, que são intimamente associados ao ambiente doméstico da casa. Ortiz associa suas destruições à função e ao significado que exercem esses objetos na vida cotidiana. O artista busca criar uma tensão entre uma narrativa pré-existente e aquela revelada pela ação que mostra um novo procedimento artístico, que Kristine Stile chamou de *ato de destruição-criação*. Ortiz age em um contexto

muito específico, uma vez que seus trabalhos surgem de questões perpassadas por sua condição de descendente de família porto-riquenha, em uma sociedade norte-americana que tem como preceito a valoração dos bens de consumo, além da tradição protecionista no que tange a sua cultura territorial. Destruir um objeto é como libertar-se a si e ao objeto de uma arqueologia tanto menos doméstica do que social. Interessa para o artista o objeto funcional fabricado e possuído de uma utilidade, diferentemente do uso que faço do objeto no contexto dos meus trabalhos, visto que para mim, interessa o objeto antigo possuído de uma carga afetiva e memorial, geralmente guardado nas estantes das casas e dos antiquários com um sentido específico de decoração.

A casa destruída, no sentido atribuído por meus trabalhos – fotografia, vídeo, instalação e ações-, se configura num labirinto de cacos que podem tanto estar implicados nos cacos objetuais e/ou narrados pelas palavras, minhas e dos outros, e que em algumas circunstâncias é resguardada por um único objeto que eu intitulo “Guardião”, sendo que é esse o objeto salvaguardado que conduz à casa nos meus trabalhos. Entre tantas palavras, cacos, fotografias, vídeos e objetos para quebrar, evidencio que o labirinto pode ser considerado o espaço de minha casa, de tantas casas e de minha tese que aqui finaliza.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DAS DESTRUIÇÕES

Uma vez que no labirinto, a procura da saída torna-se a entrada para a arte, o monstro aqui transfigura-se no jogo do acaso da obra de arte, tanto menos terrível quanto mais dócil porque quando encontrado, garante a inefável infinitude e circularidade da obra. O trágico, no que tange à reinvenção do labirinto pela palavra que evoca a destruição do objeto e a sua própria destruição, vira a brincadeira dos deuses no lance de dados, a jogarem com os destinos do indeterminado nos “possíveis” da existência cotidiana da casa. Um simples gesto de quebrar as xícaras, os pratos, os cinzeiros, os vasos, os bibelôs e salvar alguns os quais denomino como os guardiões domésticos, me conduziu ao imaginário do labirinto na casa. Quem antes bordava junto à família, retoma agora os pontos na construção da poética. Se antes eu construía linhas de tráfego para o bordado ao desenhar com linhas de fios de algodão e linhas riscadas em azuis de tinta da caneta esferográfica, passo então a me atentar à disposição dos objetos na casa que me acolhia e na qual descansava enquanto tecia. Esse olhar me conduziu a lembranças que perpassavam um dado momento em que nada daquilo que habitava as prateleiras existia e que, de fato, as coisas suscitavam a perda e o sentimento de que tudo aquilo poderia ser destruído mais uma vez. Essa experiência de perda é um dos motes que conduziu ao movimento da tese, assim como a sobreposição de imaginários, do

labirinto e da casa quando a instauração da linguagem artística é envolvida pela potência simbólica do espaço do labirinto interceptado e fundido com o espaço cotidiano da casa. Esse encontro de espaços induz a um outro olhar ao mesmo tempo sobre o labirinto com sua dimensão mítica e simbólica e também sobre o cotidiano doméstico. Mesmo que o espaço do labirinto se revele popularmente extraordinário em tempo e espaço, diferindo do aspecto simbólico da casa íntima e pessoal, o primeiro como o lugar de perder-se e o segundo como o lugar de encontrar-se, na presente pesquisa revelo a alteração da apreensão desses dois espaços. A relação entre os dois foi possível de estabelecer dadas as circunstâncias e conteúdos explicitados nos trabalhos artísticos, sejam eles de gênero, sociais ou outros. Na tese, faço um cruzamento dos dois espaços que a princípio são longínquos, recompondo singularmente, nos dias de hoje, o cotidiano da casa e da arte. A produção poética aqui apresentada concretiza essa aproximação e fusão.

Do projeto de doutoramento até seu fechamento, pude realizar uma série de ações em torno dessa percepção labiríntica sobre a casa e o que ela contém. A casa-cotidiano me forneceu os possíveis desdobramentos dos “bordescritos”. Com uma certa liberdade e amparada em alguns conceitos – labirinto, destruição, guardiões, espaço doméstico e cotidiano – elaborei vídeos,

instalações, fotografias, cartazes, cartões postais, livros, instruções e textos que se reconfiguraram e foram reinventados a cada nova exposição.

Ao longo do percurso há encontros e por vezes desencontros, uma perda e um intervalo que se abre para dar conta da experiência de desorientação que é própria dos espaços labirínticos. Em alguns momentos esses elementos convergem e a experiência se dá no cruzamento do labirinto com os objetos da casa, provocando encontros, como é o caso das *Instalações Narrativas de uma Destruição - Parte III e Narrativas de uma Destruição - Parte VII*. Nelas, a casa destruída encontra o labirinto no texto que o configura, as louças que a compõem jogam com a ausência/presença na forma de palavras que nomeiam aquilo que lá não está - *cinzeiro, taça, xícara, prato, vaso, copo, e bibelô*. E a destruição aparece nas imagens e ruídos dos objetos quebrados na projeção do vídeo *Dilacerado*. Em outros momentos, os desencontros são próprios do processo e essa desorientação aparece nos cacos, nos objetos quebrados, nos livros, nos cartazes e nos cartões postais, ou ainda na forma de uma ação de destruição, como é vista no trabalho *Narrativas de uma Destruição - Parte V*.

A experiência promovida pela realização de exposições dos trabalhos oriundos do estudo de doutoramento foram fundamentais para que o trabalho fosse se desenvolvendo à medida que era compartilhado e repensado para diferentes espaços. Tendo em vista a diversidade de configurações das obras, precisei estabelecer um tecido com vários pontos que revelassem uma urdidura comum, a casa labirinto. Imediatamente após a defesa da qualificação de tese, optei pelo traçado mais reduzido do percurso, elencando a casa como a geradora das transformações e concepções que permearam meus trabalhos. Portanto, a Casa-cotidiano; a Casa-labirinto; a Casa-destruída e ou a Destruição da casa é o continente conceitual e mitológico da investigação que se revela prática/teórica. Nesses íterins, os conceitos se desdobraram e os autores (filósofos, poetas, artistas, estetas, sociólogos) me auxiliaram a pensar sobre o que fiz e o que faço. E nesse vai e vem de entradas e saídas, perdas, encontros e desencontros ao longo do percurso, constatei que o labirinto se delineou como figura e conceito que engendra o mundo objetivo e subjetivo da casa. Na experiência vivida em seus meandros e encruzilhadas, os objetos e os guardiões transfiguraram-se na porta de entrada para o trabalho, no que possa remeter à imagem da casa e do próprio espaço doméstico. As destruições remetem à

quebra de uma representação simbólica e social do doméstico, do feminino e de certa normalidade aparente que é própria desses espaços.

Outrossim, a investigação teórica originou um desdobramento na sua realização prática, como também na aquisição de conhecimentos que embasaram a construção conceitual. Cabe destacar que o conceito de destruição me conduziu à descoberta do evento DIAS - *Destruction in Art Symposium*, ocorrido em Londres em 1966, idealizado pelo artista Gustav Metzger. O material levantado sobre o evento demandou uma investigação demorada, haja visto que havia pouco material disponível e divulgado sobre esse importante evento. Nesse ponto, a pesquisa se desenvolveu a partir de artigos na internet disponibilizados recentemente. A imersão nessas práticas me proporcionou o conhecimento desse movimento artístico o qual partilho e torno visível nestas páginas. Ao me deparar com as ações e os pensamentos desses artistas, pude verificar que a minhas ações de destruição se conectavam com as ações de vários artistas que fizeram parte desse evento. No entanto, optei por me deter no trabalho do artista Raphael Ortiz pela proximidade de nossas práticas no que tange ao gesto de quebrar objetos, embora os gestos sejam envolvidos por motivações distintas. Entretanto, grande parte do material pesquisado será utilizado em reflexões

posteriores, pelos possíveis desdobramentos que os meus trabalhos apontam em sua sequência, visto que há muito material fecundo para (re)utilizar em investigações voltadas ao contexto político da casa.

O material de pesquisa coletado e inserido em meus arquivos sobre a temática da destruição é disponibilizado em parte na tese, tendo em vista uma fração que dizia respeito aos aspectos que se relacionavam com minhas preeminências artísticas; sendo assim, tenho como perspectiva partilhar o que ainda guardo, levando em conta que a escritura em torno do trabalho guarda muitas frases e palavras, bem como fotografias, objetos, ações, vídeos, livros, cartazes, postais etc., porque a pesquisa em poéticas visuais não tem fim, abre-se em passagem pelo labirinto que me conduz a uma nova entrada, daqui por diante. E este estado em processo que os trabalhos me colocam e me fazem continuar a quebrar, plotar, mostrar, perder e buscar não se encerra jamais.

Por indicação do meu orientador, Hélio Ferverza, me deparei com o trabalho do artista britânico Simon Starling, que embora tenha atravessado meus estudos, insiro apenas nas considerações finais, tendo em vista que me aponta para outros desdobramentos e afirma que a investigação não tem fim, pois o processo

de um artista vai além da formalidade temporal da escrita de uma tese. Starling, em uma entrevista para a revista *Art & Research*, versa sobre sua produção e apresenta o trabalho intitulado *Autoxylopyrocycloboros*, 2006, que se constitui de uma ação in loco e posteriormente em uma apresentação de slides da performance. O trabalho acontece em um pequeno barco de madeira a vapor, que se chamava “Dignity”, navegado em círculos por ele e um colega, em Loch Long, na Escócia. Na ação, durante a navegação, o barco foi totalmente serrado para alimentar a caldeira que movia o próprio barco (Figura 103). O barco havia sido anteriormente recuperado do fundo do lago Windermere, ou seja, Starling promove uma circularidade que revela a condição da embarcação, recuperada, navegável, destruída e devolvida novamente ao fundo do lago por um processo de destruição que o artista nomeia como auto-destruição. O ciclo de recuperação e destruição da performance é documentado e apresentado na exposição de mesmo nome, por meio de uma sequência de slides de imagens fixas (Figura 104), via um projetor diapositivo, que assim como o barco a vapor, é também um produto da engenharia alemã do Século XX.



FIGURA 103- Simon Starling, 'Autoxylopyrocycloboros' (still), 2012, medium format transparencies, projector.
Courtesy of Casey Kaplan, New York.



FIGURA 104 - Simon Starling, Autoxylopyrocycloboros 2006.
Installation Adam Art Gallery 2012.
Photo: Robert Cross.

Starling descreve seu trabalho como "a manifestação física de um processo de pensamento".

[...] o título deste projeto, com o seu aceno de aprovação à alquimia, sugere uma filosofia ultrapassada. Para mim, a alquimia é particularmente interessante quando entendida em termos de processo e não como produto. Não é realmente sobre a obtenção de ouro a partir de metais de base, mas antes é o espaço mental que esse processo permite - essa utopia, se quiser. Processo sobre produto, isto é a chave²⁸
[...] (Simon Starling, 2006/07, vol.1 nº1 t/n).

Na fala do artista, ao referir-se aos destroços, aponta que esses se apresentam quase como um *retrabalho*, como uma *reapresentação*, o que por vezes pode gerar certo desconforto por parte do público, uma vez que o que é apresentado necessariamente não é o trabalho propriamente dito, mas sim a mediação daquilo que se deu em outra circunstância, os restos do que se perdeu na própria ação.

Partindo das ideias de Starling reafirmo que os *restos*, os *destroços*, as *cicatrizes* e os *buracos* são como chaves de acesso a histórias e ideias que envolvem as

²⁸ No original: *The title of this project, with its nod to alchemy, suggests an outmoded philosophy. To me alchemy is particularly interesting when understood in terms of process and not product. It's not really about attaining gold from base metals but rather the mental space that that process allows - that utopia, if you like. Process over product, that's the key.* Simon Starling. (Simon Starling, 2006/07, vol.1 nº1)

ações ou performances, aquilo que será mediado ao público e o que este poderá retrabalhar, reinterpretar e reconstruir. No meu trabalho, isso pode ser acionado tanto pelos cacos quanto pelo título. O artista revela que o acaso é parte de seu processo, encontrar na experiência do espaço a potencialidade de sua poética. Estar à espreita da vida e se colocar diante dos acasos faz com que novas possibilidades surjam e redefinem minhas ações e pensamentos.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *Como Viver junto: Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos: cursos e seminários no Collège de France, 1976-1977*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- BAQUÉ, Dominique. *La Photographie Plasticienne*. Paris: Éditions du Régard, 1998.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas Sobre Experiência e o Saber de Experiência*. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr, 2002.
- BORGES, Jorge L. *Elogio da Sombra*. São Paulo: Editora Globo, 2001.
- _____. *O Livro dos Seres Imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós – Produção*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. V.1. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.
- BRANDÃO, Ludimila de Lima. *A casa subjetiva. Matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Ed. perspectiva, 2002.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: companhia das Letras, 2009.
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

- CELAN, Germano. *Art Póvera: conceptual, actual or impossible art?*. London: Studio Vista, 1967.
- CHAGAS, Cláudia Regina R. Pinheiro das. *Bordado como expressão de vida: Gênero, sexualidade*. In: 30ª Reunião da ANPEd – 30 anos de compromisso social, 2007, Caxambu/MG. Disponível em: http://www.ded.ufla.br/gt23/trabalhos_30.html.
- DANIEL, Cláudio. *A Estética do Labirinto: Barroco e modernidade em Ana Hatherly*. São Paulo: Lumme Editor®, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Ed. forense Universitária, 2006.
- _____. *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Ed. Vega, 1996.
- _____. *Mistério de Ariadne segundo Nietzsche*. In: DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pal Pélbart. São Paulo: Editora 34, 1997. P. 114-121.
- DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano 1. Artes de fazer*. 9. Ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- ENCICLOPÉDIA BARSÁ BRITÂNICA. Editorial Planeta, 1982.
- FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. 2 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ENCICLOPÉDIA MIRADORA. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1995.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FERVENZA, Hélio. *O + é Deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento Areal; 3).
- _____. *Limites da Arte e do Mundo: Apresentações, inscrições, indeterminações*. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br/ars8.htm>>.

_____. *Formas da Apresentação: Da exposição à auto-apresentação como arte – notas introdutórias*. Anpap 2007. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/140.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

_____. *Formas da Apresentação: Documento, práticas e processos artísticos*. Anpap 2008. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/157.pdf>>.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo*. São Paulo: Iluminuras/MAC-SP, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Los Gestos*. Barcelona: Herder, 1991.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

HOLZKORN, Peter. *Generation and Destruction in Art*. 2009. Disponível em: <http://holzkorn.com/works/portf/gdia.pdf>. Acessado em 28/05/2012.

HUHTAMO, Erkki. *To Create = to Destroy?*. Disponível em <<http://classes.dma.ucla.edu/Winter10/101/week2.pdf>>. Acessado em 24/05/2012.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. 4ªed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. In: FERREIRA, Glória e Cotrim, Cecília(org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

WEIDNER, Richard T. e SELLS, Robert L. *Elementary Physics. Classical and Modern*. Boston: Allyn and Ba Con Inc.1975.

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

LEÃO, Lucia. *O Labirinto da Hipermídia*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

_____. *A Estética do Labirinto*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2002.

- _____ (org). *INTERLAB: Labirintos do Pensamento Contemporâneo*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MACIEL, Maria Ester. *O Animal Escrito – Um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor®, 2008. 102p.
- _____. *A Memória das Coisas*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004. 160p.
- _____ (org.). *Pensar/ Escrever o Animal: ensaio de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- _____. *As Ironias da Ordem: Coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- MAFFESOLI, Michel. *No Fundo das Aparências*. Rio de Janeiro: editora Vozes, 2010.
- MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Taschen, 2004.
- MOLES, Abraham A. *Teoria dos Objetos*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1981.
- _____. *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONSELL, Alice J. *A (des)ordem doméstica: Disposições, desvios e diálogos*. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: programa de pós-Graduação em Artes Visuais- Instituto de Artes da UFRGS, 2009.
- MORLEY, Simon. *Writing on the Wall*. California: University of California Press, 2003.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge, MIT Press. 1995.
- NIETZSCHE, F. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KOTZ, Liz. *Words to Be Looked Art*. London: The Mit Press. 2010.

- _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. New York: Phaidon, 2011.
- PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *As Coisas: uma história dos anos sessenta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Especies de Espacios*. Barcelona: Ed. Literatura y Ciencia, S.L., 2001. (PDF)
- PICKERAL, Tamsin. *The Dog 5000 Years of the Dog in Art*. London: Ed. Merrel publishers, 2010.
- PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. São Paulo: Editora Abril, 2010.
- RHEIMS, Maurice. *La Vie Étrange Des Objets*. Paris: Ed. Plon, 1959.
- ROCHA, Michel Zózimo. *Estratégias expansivas - Publicações de artistas e seus espaços moventes*. Porto Alegre, Edições do autor/Funarte, Bolsa estímulo à produção Crítica em Artes Visuais, 2011.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia Entre Documento e Arte Contemporânea*. Trad. Constância Egreja. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- RUELLES, David. *Acaso e Caos*. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1993.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2002 (Texto em PDF)
- SANTOS, Douglas. *A Reinvenção do Espaço*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- SAWARD, Jeff. *Magical Paths: Labyrinths & Mazes in the 21st Century*. London: Octopus Publishing Group Ltd, 2008.
- SECORD, Willian. *Dog Painting: A Social History Of The Dog In Art*. London: Ed. Antique Collecton. 2008.

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre, L&PM. 2010.

STILE, Kristine. *The Story of the Destruction in Art Symposium and the "DIAS affect"*. 2005. Disponível em:

<http://duke.edu/web/art/stiles/KristineStilesDIAS_Affect.pdf>. Acessado em 24/05/2012.

_____. *Theories and Documents Of Contemporary Art: Sourcebook of artists`writings*. Editora California Universit, 2012.

STOLF, Maria Raquel da Silva. *Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa [Investigações sob Proposições Sonoras]*. (Tese de Doutorado). Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais- Instituto de Artes da UFRGS, 2011.

Catálogos:

SALLES, Evandro (coord.). *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Catálogo. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

_____. *Yoko Ono: Árvores do Desejo para o Brasil*. Catálogo. Brasília/Salvador: Fundação Banco do Brasil. 1998.

THUN, Felicitas. "*Dieter Roth im Gespräch mit Felicitas Thun*", Dieter Roth, Gedrucktes, Gepresstes, Gebundenes 1949 – 1979. Viena, Austria, 1998.

50 Espèces d'espaces, œuvres du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris, Editions du Centre Pompidou et Réunion des Musées Nationaux, 1999.

Revistas:

BIRRELL, Ross. *AUTOXYLOPYROCYCLOBOROS: Simon Starling Interviewed by Birrel*. Revista Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods. Volume 1, número 1, Winter 2006/2007. (Pdf). Disponível em:

<<http://www.artandresearch.org.uk/v1n1/starling.html>>. Acessado em: 23/05/2015.

CURCIO, Seth. *Return to the Sea: Na interview with Motoi Yamamoto*. Revista Dailyserving a International Publication For Contemporary Art. June 14, 2012. Disponível em: <<http://dailyserving.com/2012/06/return-to-the-sea-an-interview-with-motoi-yamamoto/>>. Acessado em 14/02/2015.

DANTO, Arthur. *Aprendendo a Viver com o pluralismo*. Trad. Daniela Kern. *Revista Valise*. Programa de Pós – Graduação Instituto de Artes da UFRGS. Ano 1, volume 1, número 2, dezembro de 2011. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/25017>>. Acessado em: 18/02/2011.

DELGADO, Guilherme. *Apropriação e devaneio a partir do objetos sólidos, de Virginia Woolf*. *Revista Poiésis*, PPG em Estudos Contemporâneos das Artes, UFF, nº18, p. 47-56, Dez, 2011. (Pdf). Disponível em <<http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario18.php?ed=18&title=ARTE%20E%20CRITICALIDADE>>. Acessado em 24/04/2012>.

DOS SANTOS, M. Ivone. *Situações de Leitura na Arte Contemporânea: Práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. *Revista Palíndromo*, PPGAV/CEART-UDESC, Florianópolis, v. 2, 2009. (Pdf). Disponível em: <http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf>.

LUZ, Rogério. *Arte da Rede e Arte do Labirinto*. *Revista concinnitas*. Instituto de artes da UERJ. Ano 7, volume 1, número 9, julho 2006. (P. 93). (pdf). Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista9.htm>>.

Artigos da internet:

STILES, Kristine. Ph.D., *“Selected Comments on Destruction Art,”* Book for Unstable Media (V2_Publishing, Hertogenbosch, Netherlands: V2-Organization, 1992). (Tradução nossa). Disponível em: <http://www.maclyon.com/static/mac/contenu/fichiers/artistes/notices_collec/morris.pdf
http://www.motoi.biz/english/e_top/e_top.html>.

SCHWARTZ, J. *MARCEL BROODTHAERS ‘L’espace de L’écriture at the Museu de Arte Moderna di Bologna.* Bolonha, Through may 6, 2012. Disponível em: <<http://artobserved.com/2012/03/bologna-marcel-broodthaers-l%E2%80%99espace-de-l%E2%80%99ecriture-at-the-museo-de-arte-moderna-di-bologna-through-may-6-2012/>>.

SÁ, Olga de. *Labirintos e desafios da Arte Moderna.* Disponível em: <<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/1222/956>>.

Todos os textos aqui citados são utilizados apenas para fins de estudo.

Apêndice A - *Dilacerado*, 2006 - 2007.

<https://www.youtube.com/watch?v=YR4KZ3dUaOk>

Apêndice B – Narrativas de uma Destruição – Parte V.

<https://www.youtube.com/watch?v=JcE0AsLiKRO>