

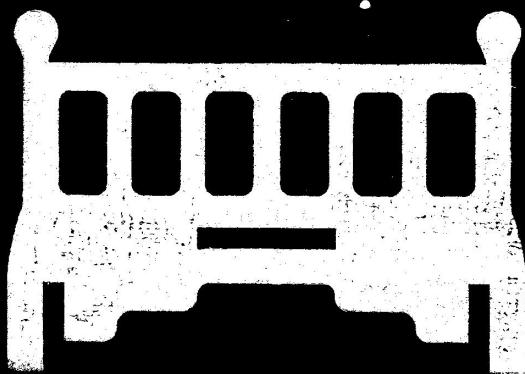
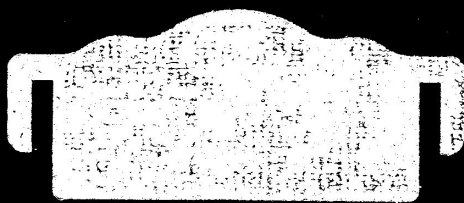
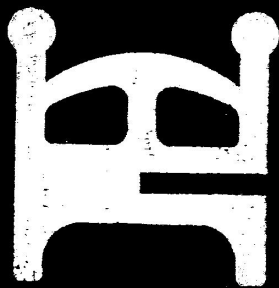
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUCIANE
BUCKSDRICKER

A CASA SECRETA:
UMA CARTOGRAFIA AFETIVA
DO ESPAÇO DOMÉSTICO

Porto Alegre
2021





LUCIANE
BUCKSDRICKER

A CASA SECRETA:

**UMA CARTOGRAFIA AFETIVA
DO ESPAÇO DOMÉSTICO**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:
Prof^ª. Dr^ª. Elaine Athayde Alves Tedesco
(PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre
2021

CIP - Catalogação na Publicação

Bucksdricker, Luciane Silva

A casa secreta: uma cartografia afetiva do espaço doméstico / Luciane Silva Bucksdricker. -- 2021.

408 f.

Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. casa. 2. fotografia. 3. arte contemporânea. 4. cartografia. 5. memória. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).





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

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER

**A CASA SECRETA:
UMA CARTOGRAFIA AFETIVA DO ESPAÇO DOMÉSTICO**

LUCIANE SILVA BUCKSDRICKER

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, com área de concentração em Poéticas Visuais, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ORIENTADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Elaine Athayde Alves Tedesco (PPGAV/UFRGS)

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Cláudia Maria França da Silva (PPGA/UFES)

Prof^ª. Dr^ª. Helene Gomes Sacco (PPGAV/UFPEL)

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (PPGAV/UFRGS)

Prof^ª. Dr^ª. Teresinha Barachini (PPGAV/UFRGS)

SUPLENTES:

Prof. Dr. José Mariano Klautau de Araújo Filho (PPGCLC/UNAMA)

Prof^ª. Dr^ª. Marilice Villeroy Corona (PPGAV/UFRGS)

À minha menina das peras.
Que a arte te ajude a preencher
algumas lacunas.

AGRADECIMENTOS

À CAPES por me proporcionar uma bolsa para, durante quatro anos, realizar esta pesquisa, bem como a bolsa para o doutorado sanduíche na Espanha.

À Universidade Pública gratuita e de qualidade, obrigada UFRGS.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS pela oportunidade de qualificação e pelo dedicado trabalho de professores, estudantes, funcionários, estagiários e demais profissionais.

À minha querida e sempre presente orientadora Elaine Tedesco por essa parceria de mais quatro anos. Impossível descrever aqui o tamanho da sua importância nesse processo e na minha vida. Obrigada sempre por tanta intensidade.

À Pepa L. Póquet, minha orientadora na UPV em Valência, que me recebeu de braços abertos e nunca me deixou sentir sozinha em tempos de confinamento estrangeiro.

Ao professor Eduardo Vieira da Cunha por tantas *lições sobre a escuridão* obrigada por tanta generosidade no acompanhamento da pesquisa desde a qualificação.

À professora Tetê Barachini pela colaboração na construção dessa cartografia afetiva. Que possamos criar muitos mapas juntas ainda.

À professora - inventora - artista Helene Sacco obrigada pela poesia, pela leitura emocionada e por tantas histórias maravilhosas compartilhadas.

À professora Cláudia França, artista que sempre acompanhei atenta, pela honra do aceite em contribuir com a banca final.

Aos tantos outros professores do PPGAV que muito colaboraram na caminhada dessa pesquisa, em especial a Hélio Fervenza, Maria Ivone dos Santos, Daniela Kern, Camila Schenkel e Edson de Sousa.

À professora Claudia Zanatta por tudo e tanto, sempre.

Ao grupo *Audiovisual sem destino* por tantas trocas e risos.

Aos meus colegas da turma 10 do Doutorado com os quais a convivência, mesmo breve, trouxe imagens e debates que foram fundamentais à pes-

quisa. Em especial às maravilhosas Andressa Cantergianni, Glaucis de Moraes, Lilian Hack, Carla Borba, Tula Anagnostopoulos, Thiane Nunes e Viviane Gueller e os incríveis Elias Maroso, Carlos Donaduzzi, Ricardo Ayres, Emanuel Monteiro, Anderson Almeida, Rodi Nuñez e Sandro Ka. Sentirei saudades.

Aos outros tantos amigos e colegas obrigada por tantas trocas e afetos, Adriana Boff, Bela Isa, Laura Cogo, Luciane Sotomaior, Luisa Kiefer, Lu Rabello, Marco Antônio Filho, Mariane Rotter, Marion Velasco, Paula Truz, Pedro Cupertino, Raquel Alberti, Tamara Hauck e Milena Dugacsek.

Aos meus queridos amigos de alma, que tanto me ensinam sobre tantas coisas, Aline Nunes, Diego Hasse, Juliana Proença e Márcia Braga. Sem palavras suficientes para dizer da minha amizade e admiração por cada um de vocês.

Às minhas revisoras e dupla imbatível NiceSusi e SusiNice.

À minha dupla ariana, amiga, artista e designer incrível Amanda Teixeira.

À Monica Hoff, minha amiga e comadre, por estar sempre por perto. Privilégio te ter junto.

À minha madrinha pelo incentivo e por me cercar de tantas leituras incríveis.

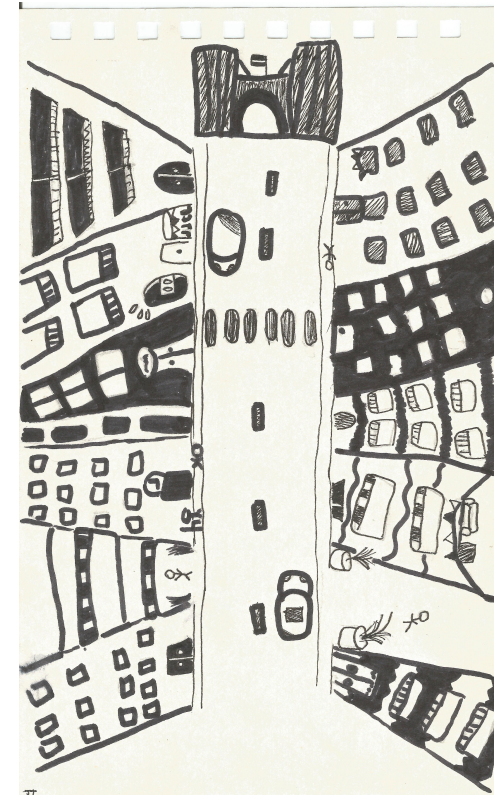
Ao Piquico peça fundamental da cartografia afetiva da minha vida. Obrigado pelas leituras e trocas.

À minha família por me dar uma história com todas suas nuances e buracos, que me possibilitaram ser exatamente quem eu sou. Em especial à minha mãe, que sempre tentou me ajudar a preencher minhas lacunas.

À Clara, meu lar, onde quer que ele seja (esteja).

Ao Marcos Fioravante, meu parceiro no crime, na vida e na arte. Obrigada por tanta presença, mesmo nos silêncios compartilhados. Amo-te infinitamente.

Às minhas casas e meus ecos.



Esta pesquisa parte da reflexão a respeito de uma prática artística, sobre e em relação à casa. Credo que o habitar carrega nossa identidade, reconheci que as lacunas e segredos de minha narrativa privada formam tanto minha identidade quanto as minhas presenças. Dessa maneira, compreendendo a casa como o lugar – pausa onde se desenha um mapa afetivo de ausências e presenças, estudo, analiso e reflito sobre ela no meu processo de criação e na obra de artistas contemporâneos, principalmente a casa como extensão do próprio corpo, como invólucro (arquitetura) e lar (psicanálise). Discuto concomitantemente o entrelaçamento labiríntico a partir do uso de materiais e meios como a fotografia, o vídeo e a instalação. No entanto, a fotografia tem exaltada a sua importância no meu processo artístico, por denotar dentro dela própria, as presenças e ausências encontradas na casa. Ao ser composta com objetos e vídeos em instalações, há uma busca pelo desvelamento dos segredos e preenchimento de lacunas que transbordam o objeto-fotográfico. O processo é proposto a partir da relação entre arquivos de imagens (slides e fotografias), objetos, memórias e narrativas que habitam há muito meu corpo-casa. Cerco o tema por diversos pontos de vista, analisando desde o arquétipo das cabanas, passando por diferentes modos de habitar, até adentrar meu corpo-casa propriamente dito para aprofundar as questões propostas. Como material que estrutura o aporte teórico da pesquisa, utilizo textos oriundos de diferentes áreas, favorecendo a criação de uma trama entre arte, psicanálise e arquitetura, em um campo interdisciplinar que também inclui a literatura e o cinema. Proponho conexões com trabalhos de inúmeros artistas, dentre eles estão: Rick Rodrigues, Rosângela Rennó, Maribel Domènech, Rochelle Costi, Doris Salcedo, Luis Camnitzer e Mierle Ukeles. Entre os principais teóricos estudados estão: Gaston Bachelard, Roland Barthes, Susan Sontag, Giuliana Bruno, Juhani Pallasmaa, Margarida Medeiros e Sigmund Freud. Na literatura, busquei em Rosa Montero, Paul Auster, Xavier de Maistre, Mia Couto, Charlotte Gilman e Virgínia Woolf pontos de vista diversos que enriquecem esse entrelaçamento.

PALAVRAS-CHAVE: CASA. CARTOGRAFIA. ARTE CONTEMPORÂNEA. FOTOGRAFIA. MEMÓRIA.

ABSTRACT

This research starts from the reflection about an artistic practice, about and in relation to the house. Believing that dwelling carries our identity, I recognized that the gaps and secrets of my private narrative form both my identity and as my presences. In this way, understanding the house as the place - pause where an affective map of absences and presences is drawn, I study, analyze and reflect on it in my creative process and in the work of contemporary artists, especially the house as an extension of the body itself, as hull (architecture) and home (psychoanalysis). At the same time, I discuss labyrinth interlacing from the use of materials and media such as photography, video and installation. However, photography has exalted its importance in my artistic process, as it denotes within itself, the presence and absence found in the house. When composed with objects and videos in installations, there is a search for the unveiling of secrets and filling in the gaps that overflow the photographic object. The process is proposed based on the relationship between image files (slides and photographs), objects, memories and narratives that have long inhabited my body-house. I surround the subject from different points of view, analyzing it from the archetype of the huts, going through different ways of living, even entering my own body-house to deepen the proposed questions. As material that structures the theoretical contribution of the research, I use texts from different areas, favoring the creation of a plot between art, psychoanalysis and architecture, in an interdisciplinary field that also includes literature and cinema. I propose connections with works by countless artists, among them are: Rick Rodrigues, Rosângela Rennó, Maribel Domènech, Rochelle Costi, Doris Salcedo, Luis Camnitzer and Mierle Ukeles. Among the main theorists studied are: Gaston Bachelard, Roland Barthes, Susan Sontag, Giuliana Bruno, Juhani Pallasmaa, Margarida Medeiros and Sigmund Freud. In literature, I looked at Rosa Montero, Paul Auster, Xavier de Maistre, Mia Couto, Charlotte Gillmann and Virginia Woolf for different points of view that enrich this intertwining.

KEYWORDS: HOUSE. CARTOGRAPHY. CONTEMPORARY ART. PHOTOGRAPHY. MEMORY.

RESUMEN

Esta investigación parte de una reflexión sobre una práctica artística desarrollada sobre y desde la relación con la casa. Al creer que el acto de habitar conlleva nuestra identidad, percibí que los vacíos y los secretos de mi narrativa privada dan forma tanto a mi identidad como a mis presencias. De este modo, al entender la casa como el lugar-pausa donde se dibuja un mapa afectivo de ausencias y presencias, busco desde mi proceso creativo y de la obra de otros artistas contemporáneos estudiarla, analizarla y reflexionar sobre la casa como extensión del cuerpo, como envoltorio (arquitectura) y como hogar (psicoanálisis). A la vez hablo del entrelazado laberíntico producido desde el uso de materiales y medios como la fotografía, el video y la instalación. La fotografía ha exaltado su importancia en mi proceso artístico, ya que denota en sí misma la presencia y ausencia que se dan a ver en la casa. Al componerse de objetos y videos en instalaciones, se percibe una búsqueda por develar los secretos y llenar los huecos que desbordan el objeto fotográfico. Mi proceso se propone y se organiza a partir de la relación entre archivos de imágenes (diapositivas y fotografías), objetos, recuerdos y narrativas que han estado habitando desde hace mucho tiempo en mi cuerpo-casa. Investigo el tema desde diferentes puntos de vista, analizándolo desde el arquetipo de las chozas hasta diferentes formas de vivir, incluso entrando en mi propio cuerpo-casa para profundizar las cuestiones propuestas. Como material que estructura el marco teórico de esta investigación, utilizo textos de diferentes campos del conocimiento, generando así un entramado interdisciplinario desde el arte, el psicoanálisis, la arquitectura y también la literatura y el cine. Por fin, propongo conexiones con obras de otros artistas, entre ellos: Rick Rodrigues, Rosângela Rennó, Maribel Domènech, Rochelle Costi, Doris Salcedo, Luis Camnitzer y Mierle Ukeles. Entre los principales teóricos a los cuales me acerqué están: Gaston Bachelard, Roland Barthes, Susan Sontag, Giuliana Bruno, Juhani Pallasmaa, Margarida Medeiros y Sigmund Freud. Desde la literatura miré a Rosa Montero, Paul Auster, Xavier de Maistre, Mia Couto, Charlotte Gillmann y Virginia Woolf buscando así diferentes puntos de vista que pudiesen enriquecer este entrelazamiento.

PALABRAS CLAVE: CASA. CARTOGRAFÍA. ARTE CONTEMPORÁNEO. FOTOGRAFÍA. MEMORIA.

Ela procura estudar o modo como a luz se
distribui pelos cômodos a certas horas.¹

[1] *Como se fosse a casa (uma correspondência)* Ana Martins Marques, Eduardo Jorge. relicário edições, 2017. Belo horizonte. p. 10.

Este livro é resultado de uma correspondência entre Eduardo Jorge e Ana Martins Marques, durante o período em que ela morou no apartamento dele no edifício JK, projetado em 1952 por Oscar Niemeyer. Eduardo continua em viagem. Os poemas dela no livro e aqui estão escritos em azul sobre fundo branco, e os dele em branco sobre fundo azul. No percurso da tese tomei a liberdade de usá-los quando achei um respiro necessário.

-----	PRÓLOGO	25
-----	1. PRECURSORES DO BURACO: CAINDO PARA DENTRO	49
	<i>E A CASA CAIU: O INÍCIO DE UM DERIVA</i> ENTRE QUATRO PAREDES	52
	<i>E A CASA CAIU E O PONTO DE ORIGEM</i> DO PROCESSO ARTÍSTICO	77
	QUE CASA É ESSA?	84
	CASA-SONHO OU CASA-PESADELO?	86
	<i>TUDO QUE NÃO INVENTO É FALSO</i>	89
	TRAJETÓRIA DO PROCESSO ARTÍSTICO: MAPEAMENTO SENSÍVEL	95
	O MAPA AFETIVO PRECURSOR	96
-----	2. SOB A SOMBRA DE OUTRAS CASAS	129
	A CASA COMO PAUSA	130
	CABANAS: <i>EXISTENZMINIMUM</i>	136
	CASAS EM MINIATURA: SOB OUTRA PERSPECTIVA	150
	<i>MEIO HIPOTÔNICO</i>	157
	<i>DOLLHOUSE: ENTRE O EXÍLIO</i> E O ABRIGO PRIVADO	179
	ARTISTAS MULHERES E CASAS DE BONECAS	184
-----	3. CASAS FORA DE CASA	197
	A CASA SANDUÍCHE	199
	<i>PORTES OBERTES: PENSANDO</i> O LUGAR QUE VIVEMOS	225
	DIGA-ME COMO VOCÊ MORA E EU DIREI QUEM VOCÊ É	232

A CASA SIMBIÓTICA	236
----- 4. OUTRAS CASAS, DIFERENTES PAUSAS	245
AS QUATRO PAREDES SUBJETIVAS	245
MINHA CASA É ONDE ESTOU	252
----- 5. A CASA SECRETA: SLIDES TRANCADOS NO PORÃO	287
SOBRE DESEJOS E FANTASMAS E UMA CONVERSA COM BARTHES	288
DE QUANTOS ECOS SE FAZ UMA CASA?	289
A FOTOGRAFIA - OBJETO: FANTASMAS QUE VIVEM NAS NOSSAS CASAS	295
UM <i>PUNCTUM</i> NA AUSÊNCIA	297
UMA AUSÊNCIA MUITO PRESENTE: O PODER DA SUPRESSÃO NA IMAGEM	309
AMÍGDALA (<i>CEREBELOSA</i>)	315
PÓS-MEMÓRIA: UM OUTRO OLHAR SOBRE O QUE FICA, OU O QUE VIRÁ A SER	325
ÁLBUNS DE FAMÍLIA: O <i>SEU</i> CORAÇÃO <i>SE SUSPENDERA EM DEFINITIVO RETRATO.</i>	328
DA AUSÊNCIA SE FEZ O DESEJO	335
OS FANTASMAS SÃO ECOS DE UMA CASA	339
ESCUTAR A CASA: O QUE ACONTECE NELA QUANDO NÃO ESTAMOS LÁ?	344
UMA LENDA ESPANHOLA: METÁFORA DA FOTOGRAFIA?	350
----- EPÍLOGO	365
----- PÓS-FACIO	381
LISTA DE IMAGENS	386
REFERÊNCIAS	392

A casa é o túmulo dos vivos

Provérbio Tuaregue

Conta a história que o filósofo grego Tales de Mileto (625 a. C. – 547 a. C.), ao olhar para o céu observando os astros, caiu em um buraco¹, tendo sido ridicularizado por uma camponesa, que estava por perto, pelo fato de querer olhar ao longe sem antes enxergar o que estava abaixo dos próprios pés. Essa história é contada de diversas maneiras através dos tempos e dos filósofos, variando a personagem que faz chacota do pensador: uma velha, uma escrava, uma moça, mas sempre uma mulher. Tem-se essa visão de que a mulher está ligada à base, à terra, ao lar, à

[1] Muitas vezes, por Platão, Diógenes Laertius e também Esopo, é narrado que Tales caiu em um poço. Donaldo Schuler conta no texto *Filosofia do buraco* que Tales caiu foi em um buraco. Adoto aqui para esta tese o local que para mim mais faz sentido: o buraco.

Em suas teorias, Tales “naturalizou” as explicações sobrenaturais, separando a ciência das explicações divinas e místicas, marcando o início da metodologia científica. No entanto, seus ensinamentos enfatizaram especulação filosóficas sobre as aplicações práticas da ciência. Por isso, é apropriada a lenda que fala de sua queda em um buraco, enquanto observava os céus. Segundo a lenda, uma camponesa (rapariga de Trácia), ao ver Tales, teria zombado do filósofo, fazendo o seguinte comentário: “eis aqui um homem que estuda as estrelas e não pode ver o que está ao seus pés.”

A partir desta lenda, nasceu vários contos e diálogos filosóficos. Um deles, o diálogo *Teeteto*, Platão faz Sócrates relatar a Teodoro de Cirene o caso da *rapariga da Trácia* que zombou de Tales por este ter caído num poço ao observar o céu:

“Foi o caso de Tales, quando observava os astros; porque olhava para o céu, caiu num poço. Contam que uma decidida e espirituosa rapariga da Trácia zombou dele, com dizer-lhe que ele procurava conhecer o que passava no céu, mas não via o que estava junto dos próprios pés. Essa pilheria se aplica a todos os que vivem para a filosofia” (Platão, *Teeteto* 174^a).



família, enquanto o homem olha para o além, para o futuro e para as estrelas. Abstendo-me, neste primeiro momento, de discutir fatores sociais e históricos sobre a questão do que e porque pertence ao universo feminino, pergunto-me, se ao olhar primeiro para o chão, não faz com que pensemos sobre as estrelas com mais propriedade e profundidade. Olhar a base, sentir o que nos faz ser quem somos, entender o nosso chão. E se for um buraco, caímos mais profundo ainda. Um buraco pode ser uma metáfora para muitas coisas. Uma imersão em si mesmo, um coma, sessões de psicanálise, uma depressão, uma quarentena e/ou uma pesquisa acadêmica.

O fato é que Tales caiu em um buraco, tendo que, de alguma maneira, buscar uma saída. A queda nos traz sabedoria diz Donald Schuler, no seu ensaio *Por uma filosofia do buraco* (SCHULER, 2007). “Sabendo que ninguém pode socorrê-lo, o filósofo procura saída por si mesmo” e, quem sabe da próxima vez, Tales prestará mais atenção naquilo que o cerca.

*

Conta-se que o poeta francês Lamartine, depois de ter escrito um de seus mais famosos poemas autobiográficos, no qual evoca a casa onde nascera, em Milly, visitou a casa e deu-se conta de que sua fachada e seu jardim pouco se assemelhavam à casa que a sua memória criara. Sob o impacto da perturbação trazida por esta não coincidência entre a sua memória e aquilo que reviu, Lamartine viu-se diante da urgência de reconstruir a casa onde passara a sua infância, de modo que ela se mostrasse fiel ao seu poema. Era preciso que o arquivo da sua memória emprestasse realidade à casa onde nascera e crescera (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 13).



Fig. 1: Luciane Bucksdricker, *(not) a clear air turbulence*, 2015, fotografia, 80x100cm.

Memória. A memória não passa de uma coisa inventada, construída. Manoel de Barros, poeta brasileiro, já dizia: “Tudo que eu não invento é falso².” Para a psicoterapia só interessa a verdade construída, pois se nos lembramos de tal maneira é assim que o corpo sente, é desse modo que mente e corpo vivenciaram e compreenderam aquele fato, por mais distante da realidade que possa parecer. Construímos nossa identidade baseada nessas memórias, que podem ser verdades ou mentiras.

Eduardo Vieira da Cunha, artista, pesquisador e professor faz observações sobre a nossa necessidade de ficcionalizar para complementar uma realidade inatingível.

A realidade, ou a verdade, é poliédrica. Como nos ensinou o cubismo, são necessário olhares de posições diferentes para poder apreendê-la. Se não existe, portanto, uma verdade ou realidade, se impõe a necessidade de complementar, acrescentar suas próprias experiências, narrar outras ou ficcionalizá-las (CUNHA, 2018).

Ecléa Bosi (1995), no livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, diz que na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas repensar com as ideias e imagens de hoje, o que vivenciamos no passado. Isto é, “por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor” (BOSI, 1995, p. 55).

[2] Frase que inicia o livro *Memórias inventadas: a segunda infância*. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018, que une a poesia do mato-grossense com ilustrações de sua filha, Martha Barros.

Todos nós nos utilizamos de artifícios para alicerçar as lembranças da nossa linha de tempo. Isto é, nos ajudamos com fatos, pessoas ou locais para auxiliar a reter o fugidio tempo que escorrega por nossas mãos, nos impedindo de gravar com clareza quando aconteceram certas memórias. Lembrar das casas em que moramos, dos relacionamentos que tivemos, dos empregos contratados e das viagens que fizemos. Algo precisa ser conectado para que o cérebro junte os fatos da época. Quando mais jovem, eu costumava separar minhas memórias pelos relacionamentos amorosos. Mais tarde, agreguei a eles as memórias das viagens que fiz. Mas em todas essas divisões de tempo, a casa em que vivia na época, é a base de todas essas memórias. Quanto mais o tempo passa, mais alicerces precisamos. Gaston Bachelard, filósofo francês, em seu livro *A poética do espaço* refere que “Mais urgente que a determinação das datas, é para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade” (BACHELARD, 2008, p. 29).

Fico surpresa quando conheço pessoas que têm lembranças nítidas e consistentes da sua infância. As minhas memórias dessa época são difusas como uma neblina que esconde determinados pedaços de uma cidade. As datas e fatos se confundem e se entrelaçam. Às vezes descubro que uma história que, para mim, tinha data, local e figurantes certos, na verdade, aconteceu em um cenário completamente diferente, com pessoas que nem sei quem são e em uma data jamais imaginada. Juntar a família para partilhar histórias, é ter a certeza de que cada um imagina uma vida diferente para si e para os outros. Bosi confirma esse entrelaçamento de memórias:

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior a nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos “nos lembrando”. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão

ao alcance de nossa mão no relicário transparente da família (BOSI, 1995, p. 424).

Moramos na mesma casa, na mesma época e vivemos as mesmas histórias que são retidas e contadas de diversas maneiras, e, muitas vezes, nem se conectam ou parecem as mesmas. Bosi afirma “Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão” (BOSI, 1995, p. 407).

Cada um sabe a delícia e a dor de ser quem se é, e se nossas lembranças são inventadas, quer dizer que inventamos quem somos. Nossa biografia mesclada entre vivência e invenção nos constrói como seres humanos nesse mundo. Monta nossa identidade. Somos o resultado de nossas vivências, memórias, objetos acumulados e mentiras contadas a nós mesmos.

A primeira mentira é o real (MONTERO, 2017, p. 9).

*

A pesquisa que resulta na escritura dessa tese tem como base o processo artístico e se alicerça em memórias e histórias narradas para a construção do texto. A realidade e a ficção, neste caso, são vistas como dois lados da mesma moeda, que se mesclam e se intercalam sem regras ou ordens preestabelecidas.

O uso da autobiografia aqui é livre, assim como a ficção, a omissão e a ilusão³.” (...) eu perguntaria onde fica, “se é que fica”, a linha divisória entre a apresentação de um texto sentimental e a narrativa em primeira pessoa de um processo de pesquisa em arte, pleno de sentimento e de envolvimento, mesmo que autobiográfico?” (CUNHA, 2018)

**(entre tantas coisas
Numa separação
É também uma língua
Que se extingue)
(ELA, p. 23.)**

O gatilho propulsor para essa escritura foi observar lacunas na minha narrativa pessoal, que começam a ser preenchidas com uma prática artística que rondava sempre o mesmo assunto, a casa e seus desdobramentos. E, assim, comecei a me perguntar: como os segredos da casa poderiam ser movedores do processo artístico?

[3] Em junho de 1986 é publicada a edição da revista *Actes*, intitulada *L'illusion biographique que* continha 13 textos, sendo um deles, o qual nomeia a edição, de seu editor na época, o sociólogo francês Pierre Bourdieu. Nele, o autor desqualifica a credibilidade da biografia atribuindo a ela um caráter ilusório e fictício às construções identitárias individuais.

Bourdieu critica a construção de biografias baseadas somente na vida um sujeito com um nome próprio, colocando que essa vida com certeza sofreu acontecimentos aleatórios, descontínuos e fora de propósito, além de que existe um contexto histórico e outras pessoas a que todo esse “real” está interligado e dependente de sua existência que não podem ser ignorados. Seu texto sofreu e sofre até hoje numerosas críticas e provoca diversos debates.

Como a escrita dessa tese não se configura como uma biografia/documento de uma pessoa e deixa claro que o uso desta se faz com total liberdade poética, cito os apontamentos de Bourdieu apenas como aporte de conhecimento e até como reforço de um pensamento de que toda história possui diversos pontos de vista e que este contado aqui é apenas um deles.

Eu sempre soube que havia lacunas na história da minha vida que precisavam ser preenchidas. Respostas que não me eram dadas, segredos de família que não eram divididos comigo. Essa pessoa com lacunas transformou-se em fotógrafa, obcecada por converter em imagens o que observava. Uma necessidade de congelar o momento, de retê-lo. A vida foi sendo vivida alheia a toda problemática das lacunas. Mas, em algum momento dessa caminhada, ao rever meu álbum de fotografias de infância (o único exemplar existente) a surpresa ao me dar conta de que praticamente não havia fotos da minha época me incomodou. Geralmente, um álbum de fotografias é um objeto de muito valor para todas as pessoas, e eu, acreditava, até então, no poder da fotografia de congelar o tempo e documentar uma história e em seu potencial de nos dar uma história. A fotografia, assim como nos ajuda a reter a memória, nos permite esquecer. “Lembrar significa selecionar certos capítulos de nossa experiência e esquecer o resto. Não há nada tão doloroso quanto a lembrança exaustiva e indiscriminada de cada um dos detalhes de nossa vida” (FONTCUBERTA, 2010, p. 39).

Eu já havia visto e revisto aquele álbum desde pequena, mas sem notar os milhares de buracos ali presentes. Em poucas páginas, era contada toda a minha infância e a de meu irmão, até a vida adulta, quando supostamente passamos a ser os responsáveis por obter nossos próprios registros. Não mais que uma foto por ano, e por vezes, anos sem foto. Minha família não havia registrado os acontecimentos pontuais na vida de seus filhos. O batismo, os tantos aniversários, o aprender a andar de bicicleta, Natais e festas de ano novo. Como eu, pessoa obcecada por imagens fotográficas e de memória falha (ou será que a memória é falha pela falta de imagens fotográficas?), vivendo em uma época de excesso de produção de imagens e *selfies*, poderia lembrar, provar que existia e estava lá, se não há nenhum elemento documental, fotográfico de que sim, eu estava. Já dizia Susan Sontag no seu livro *Sobre Fotografia*, “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (SONTAG, 2003, p. 16).

Ocorreu-me a hipótese de que minha obsessão por imagens fotográficas provinha exatamente da existência desta lacuna. Uma lacuna inconsciente teria me levado a entender e experimentar o poder que uma imagem, ou a falta dela, principalmente a fotográfica, tem sobre nós. O que mexe tanto com o ser humano que faz com que ele tenha a necessidade desses registros, ou, ao contrário, o que faz com que ele não queira ter nenhum registro fotográfico. O que a fotografia demonstra ou suprime que é tão poderoso assim?

Ao mesmo tempo, as poucas fotografias que possuo tornaram-se importantíssimas. O nascimento do meu irmão mais novo, um banho de mangueira sob a parreira de uvas com meus primos, um carnaval na praia, um Natal, a casa na garagem (uma foto feita por mim da nossa casa temporária na garagem⁴, com minha primeira câmera, uma Kodak analógica com filme 120, que ganhei de presente aos nove anos de idade). Fotos pontuais de uma força extrema, que se antagonizam perante a “fúria das imagens”⁵ digitais de hoje em dia. O que também faz com que me ocorra um questionamento: será que o excesso de imagens fotográficas de hoje não se equivaleria a falta delas antigamente?

As fotografias. Essas podem ser consideradas as grandes muletas da memória. Conseguimos, ao olhar para nossa história contada em imagens, rememorar eventos e situações com um encadeamento vívido. Presentear um jovem adulto com seu álbum de infância é lhe dar direito a uma história de um tempo em que a memória é difusa e confusa.

[4] Sobre a casa da garagem ler BUCKSDRICKER, Luciane Silva. *Sometimes the same sky: construção de uma cartografia*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135381>

[5] No livro *La furia de las imágenes* de Joan Fontcuberta (2016) o autor discorre que a massificação de imagens seria como o fim delas, pois há tantas que não há nenhuma. O ato fotográfico compulsivo sobressai-se sobre o conteúdo da fotografia. Também vale lembrar aqui a expressão “chuva infinita de imagens” utilizada por Ítalo Calvino no livro *Seis propostas para o próximo milênio* (2003, p.57).

Comemorar conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas. As câmeras acompanham a vida da família. Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas em que há crianças tem uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil (SONTAG, 2003, p. 18).

Penso que a frustração do meu direito a uma história imagética, o fato de meu álbum de infância ser fragmentado e cheio de lacunas, e a curiosidade sobre o que aconteceu naquela época tornaram-se motivos de uma busca sobre os segredos que envolviam minha vida e identidade. Ao olhar para meu processo de criação, vejo na sobreposição ou retiradas de camadas fotográficas, no manusear dos objetos – casa, nas escritas de contos e desenhos, uma tentativa de chegar ao cerne da questão.

Eduardo Viera da Cunha dá uma pista de como começar uma pesquisa em poéticas nesses termos: “Esculpir com as sombras. Partindo das trevas, das ausências, das faltas, poderia o artista estabelecer uma aliança com a noite, transformando-a em material plástico” (CUNHA, 2018)

E Fontcuberta, sobre a finalidade de fotografar, complementa: “Porque sempre fotografamos para lembrar aquilo que fotografamos, para proteger a experiência da precária fiabilidade da memória. Ou não?” (FONTCUBERTA, 2010, p. 39)

A elaboração desta tese partiu da prática artística e não pretende ser uma resposta fechada a essa busca. Nessa prática percorri um mapa – labiríntico de uma trajetória sentimental que tem na narrativa uma

estratégia para cartografar essa história, utilizando um pensamento e um processo poético de escrita e de imagens.

Donald Schuler sentencia que o homem é vítima e autor dos buracos em que cai, e na queda ele se reinventa e inventa linguagens. A começar das lacunas fotográficas identificadas, isto é, metáforas dos buracos em minha história, naturalmente me vi impelida a pesquisar sobre esses vazios, e o lugar para iniciar a busca por essas memórias, narrativas e segredos não poderia ser outro que não aquela que tudo abarca: a casa. Que segredos da casa a fotografia desvelaria no meu processo de escritura do texto? E como a fotografia se articularia com o objeto-casa no meu processo de criação?

Casa. Lar. Mais que um lugar físico, a casa é um lugar metafórico, receptáculo de todas memórias e lembranças. Bachelard aponta com firmeza:

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas, e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados (BACHELARD, 2008, p. 27).

A casa, seus cômodos, cantos, objetos e tudo que emana deles e em torno deles tornavam-se assim meu mais novo buraco, e para acesar diferentes casas, precisei primeiro encarar as minhas casas. Ao olhar com profundidade (ou cair com profundidade) para o que sempre esteve ao lado, criei uma fenda inesperada, e para sair de dentro dela precisei escavar mais fundo, revirar muitas histórias e segredos e, então, tentar construir minha própria escada. Assim, a casa, esse “buraco” inesperado, transformou-se em cenário, palco e material para realizar e discutir um entrelaçamento de muitos níveis. A casa aqui é vista como uma extensão e metáfora do próprio corpo. Casa-corpo. Lugar que contém nossas identidades mais secretas, aquelas que são públicas e as que nem sabemos

que temos. Lugar de refúgio e ao mesmo tempo de encarceramento. Lugar de fantasmas e segredos a serem desvendados.

CASA – CORPO

A História, em fim de contas, é a história do lugar fantasmático por excelência, isto é o corpo humano

Roland Barthes (1980)

“O ato de habitar é o modo básico de alguém se relacionar com o mundo”, afirma o arquiteto finlandês Juhani Pallasmaa (2017, p. 7), ampliando a noção de habitar para algo bem maior do que possuir quatro paredes. Se, habitar causa um impacto do sujeito no ambiente, ao analisar os hábitos de alguém, em um determinado lugar, poderíamos identificar essa pessoa. Seus gostos, seu temperamento, suas preferências. O ambiente seria como um decalque desse sujeito, o mais íntimo que se poderia chegar de uma pessoa sem o uso da palavra. O ambiente onde ela vive tornar-se-ia sua extensão, tanto física como mental. Nossos corpos residem em uma casa para proteção, intimidade, mas, ali, também, tem lugar nossa mente com seus desejos, sonhos, medos e segredos. Além do ato de habitar ser uma ação, há a questão simbólica por trás de tudo, que organiza o mundo privado de cada habitante. A casa nos propõe, entre tantas discussões, pensar sobre as fronteiras entre o público e o privado, a tensão do dentro e de fora, o eu e o outro, a presença e a ausência “(...) casa é uma metáfora do corpo, e o corpo é uma metáfora da casa” (PALLASMAA, 2013, p. 125).

O poeta Rainer Maria Rilke, no seu livro publicado pela primeira vez em 1910, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, descreve a entrelaçada e bela lembrança de Brigge, um jovem de 28 anos, do antigo castelo de seu avô onde passara parte de sua infância:

Tal como a reencontro em minha lembrança infantilmente elaborada, ela não constitui uma construção; em mim ela é inteiramente dividida; ali um quarto, lá um quarto e aqui um pedaço de corredor que não liga esses dois quartos, mas que está guardado à parte, como fragmento. Desse modo tudo está disperso em mim- os quartos, as escadarias que desciam de forma tão intrincada, e outras escadas estreitas, espiraladas, em cuja escuridão se andava como o sangue nas veias; os quartos da torre, os balcões suspensos no alto, os terraços inesperados para os quais se era compelido a sair através de uma pequena porta: tudo isso ainda está em mim e nunca cessará de estar. É como se a imagem dessa residência houvesse caído em mim de uma altura infinita e se espatifado no meu chão (RILKE, 2013, p. 23).

Não há como se libertar da imagem da casa em nós inserida, por mais fantasiosa e irreal que ela seja. Nas nossas lembranças misturamos cômodos, construímos escadas extras, e selamos certos quartos. Qualquer coisa ou fato pode ser gatilho para a consoladora (ou ameaçadora) lembrança da casa da infância retornar. Um cheiro, uma voz ou uma comida. Ela vive em nós.

TALVEZ ESSA CASA NEM EXISTA.

Não é uma casa de fachada. Esse lugar no qual o processo artístico inicia se divide em muitos compartimentos, contaminados entre si. A casa refúgio, a casa cela, a casa corpo. O entrelaçamento casa/ateliê não acontece apenas na origem do processo artístico. O corpo-casa se engrandece e se confunde. Ele acontece também na contaminação de materiais e linguagens, na mistura da brincadeira de criança com a arte, na escrita da tese com a confissão, nas memórias reais com as inventadas, nos segredos descobertos e noutros tantos velados. O trabalho é proposto a partir

da mistura de arquivos e memórias que habitam há muito meu corpo-casa. Faço uso de diversas abordagens, mesclando teorias da arquitetura, literatura, filosofia, antropologia e psicanálise, memórias pessoais, diários e arquivos de família, tentando cercar por diversos ângulos essa casa. São usados, também, diferentes linguagens e materiais na concepção dos trabalhos. Fotografias, apropriações, instalações, vídeos, desenhos e textos.

Me considero uma artista obcecada pela memória, pelos arquivos, acúmulo e narrativas. Meu ambiente de criação não só é rico imaginativamente, mas também, representado materialmente por objetos sem função, fotografias sem dono, “trecos” encontrados, coisas assustadoras e troços afetivos. Através da pesquisa encontrei consonância com o pensamento e trabalho da artista, pesquisadora e professora mineira Cláudia França, que define:

(...) assim, somos artistas “possuídos pela memória”, “seduzidos” por ela e a partir dela, narramos por meio de imagens, coletamos tudo ou quase tudo, exercemos o comando sobre os materiais, documentos, trabalhos em processo e os realizados, outras lembranças materiais que constituem a especificidade (ou não) de um lugar, de um espaço de trabalho (FRANÇA, 2014, p. 2710).

Acreditando também que a fala sobre o trabalho artístico pode tomar uma dimensão inapreensível, me propus utilizar a escrita em primeira pessoa do singular para uma tentativa de maior aproximação com o objeto estudado, como forma de acesso, mas não fazendo do texto uma autobiografia e nem transformando os trabalhos em autobiográficos. A tentativa de maior aproximação do objeto faz com que, ciclicamente, eu observe a prática artística e o texto, voltando para eles e os modificando indefinidas vezes.

*

(Espera: estou inventando uma língua para dizer o que preciso)

(ELA, p. 34)

Entendo que o texto na tese representa uma falta que sempre deixa uma lacuna a ser preenchida. “A linguagem só se torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa”, segundo a filósofa suíça Jeanne-Marie Gagnebin (2013) e Didi - Huberman determina:

(...) em cada produção testemunhal, em cada ato de memória, ambas – linguagem e imagem – são absolutamente solidárias, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas: uma imagem surge amiúde no momento em que a palavra parece falhar, uma palavra surge frequentemente quando é a imaginação que parece falhar (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 45).

Assim, sempre tenho em mente os limites e possibilidades da narrativa sobre um processo artístico. Sabendo do risco do fechamento do trabalho e seu encarceramento em um bloco de frases prontas, a busca aqui é de manter essa narrativa em suspensão, capaz não de bloquear uma criação, mas de propô-la de diversas maneiras. Ciente de mais esse entrelaçamento entre texto e obra, suas reviravoltas, retrocessos, desvios e fracassos e da importância da fala sobre o trabalho artístico em uma posição de artista-pesquisadora, o texto é encarado como a prática artística, como um processo aberto, escorregadio, que hora se afirma e hora desaparece. A ideia é manter o cuidado com o que a palavra não consegue dizer e observar, quando ela se torna excedente, impedindo a experiência. A escritora espanhola Rosa Montero menciona: “São manhosas as palavras, e rebeldes, e fugidias. Não gostam de ser domesticadas. Domar uma

palavra (transformá-la em clichê) é acabar com ela” (MONTERO, 2017, p. 12). Acredito que o trabalho artístico compartilhe das mesmas qualidades que as palavras.

Bachelard, em *A poética do espaço*, reflete sobre a tentativa de descrever nossa casa de infância para os outros: “O que comunicamos aos outros não passa de uma “orientação” para o segredo, sem, contudo, jamais poder dizê-lo objetivamente” (BACHELARD, 2008, p. 32).

Com apoio, também, neste pensamento, da certeza da impossibilidade do outro sentir e experienciar a minha casa como eu a sinto e a experiencio, é que me utilizo da poesia, da literatura, das artes e do cinema para que cada um possa se reportar a sua própria casa onírica e aos seus próprios segredos. Afinal, falar sobre aquilo em que todos são experts e todos vivenciam, traz uma facilidade em termos de aproximação com o leitor, mas ao mesmo tempo uma dificuldade para que essa empatia ocorra.

*

A escritura dessa tese desenvolveu-se livremente – enquanto ela pôde. Não havia número de trabalhos ou capítulos definidos. O processo artístico rondando a casa e tudo que a ela se relacionava ou a habitava era o foco. A maioria dos trabalhos artísticos apresentados foram produzidos nos primeiros dois anos de doutorado, em uma tentativa de que houvesse um mínimo distanciamento entre o fazer e o refletir sobre a obra, que não fechasse ou estancasse suas possibilidades.

Junto a elaboração da pesquisa fui produzindo concomitantemente pequenos contos cotidianos. Inseridos pela tese, procuram suavizar um desejo quase obsessivo de tentar enxergar as coisas por diversos pontos de vista. Como se o uso de mais de uma linguagem pudesse dar conta da dimensão dos sentidos. Impossível. Junto deles, algumas vezes, aquarelas, desenhos e monotípias foram feitos em comunhão pela mesma razão.

Dessa maneira, após cartografar diversos caminhos, o que se apresenta hoje é um trabalho de finalização com um conteúdo dividido em prólogo, epílogo, cinco capítulos e posfácio. Utilizo as nomenclaturas literárias prólogo e epílogo por entender que este texto não tem uma introdução e uma conclusão *stricto sensu*. O prólogo vem do latim, *prologos*, que significa o que vem antes ou o relato prévio de uma obra, já o epílogo, *epilogus* em latim, significa um resumo final das ideias expostas. Assim, me sinto mais aliviada ao usá-los por sua indefectível maior abertura e elegância.

Alguns autores como Gaston Bachelard, Juani Pallasmaa, Susan Sontag, Roland Barthes, Joan Fontcuberta e Eduardo Vieira da Cunha irão me acompanhar por toda a escrita da tese, sendo impossível identificá-los a apenas um capítulo.

No primeiro capítulo, chamado *Precursores do buraco: caindo para dentro*, apresento a compreensão da origem e do caminho do meu processo artístico, a partir da descrição e reflexão sobre alguns de meus trabalhos apresentados na exposição individual *E a casa caiu* de 2017. Me apoio em Philippe Dubois para discutir a noção de objeto-fotográfico e de Elaine Tedesco sobre a questão da instalação. Artistas que tem seu processo de criação vinculados com a casa, como Claudia França, Mierle Ukeles e Brigida Baltar são introduzidas para exemplificar essa percepção. Analiso o trabalho de Rick Rodrigues, que tem na casa o seu amplo território discursivo e proponho a ideia de casa como a construção de um mapa afetivo e sensível, a partir da autora italiana Giuliana Bruno e o mapa *Carte du pays de Tendre*, do século XVI de Madeleine de Scudéry. Aqui analiso o trabalho de Louise Bourgeois e do espanhol Pedro G. Romero nas artes visuais, da romancista americana Charlotte Perkins Gilman e do francês Xavier de Maistre na literatura. Já no cinema, *O sétimo continente* (1987), do diretor austríaco Michael Haneke é o representante. Finalizo com a reflexão sobre minha instalação criada ainda em 2017, *I believe I can fly/MRUV*.

No segundo capítulo, intitulado *Sob a sombra de outras casas*, insiro a partir dos conceitos de lugar e espaço do geógrafo Yi – Fu Tuan a ideia de casa como pausa, partindo para uma investigação sobre suas origens com os teóricos Iñaki Ábalos, Gille A. Tiberghein, Adam Sharr, Fernando Fuão e Atxu Amaan Alcocer. A partir do arquétipo da cabana, representadas aqui pelas construções de Thoreau, Heidegger e Virgínia Woolf, indago o quanto de casa precisamos. Ainda no segundo capítulo trago a perspectiva das casas em miniatura a partir de meu trabalho *meio hipotônico* de 2018. Para dialogar com ele, artistas como Marilice Corona, Helene Sacco, Isidro López-Aparicio, Andre Severo, e Marcos Fioravante. Por fim, discuto e trago referências de artistas mulheres que trabalham com casas de bonecas: Miriam Schapiro, Hanne Darboven, Rachel Whiteread, Stacey Steers e Rochelle Costi.

No terceiro, *Casas fora de casa*, reflito sobre alguns diferentes tipos subjetivos de casas. A *casa sanduíche*, que discorre sobre a experiência e os trabalhos propostos no doutorado sanduíche feito na Espanha, em diálogo com os trabalhos de Leticia Parente, Maurizio Cattelan e Luis Camnitzer. Reitero o confinamento devido ao covid-19 na Espanha a partir da minha produção e do trabalho de Tete Barachini. Apresento o projeto *Cabanyal Portes Obertes* e adentro o trabalho da artista valenciana Maribel Domènech. Por fim, chego na *casa simbiótica* das também valencianas irmãs Martí.

No quarto capítulo, *Outras casas, diferentes pausas*, discorro sobre as *quatro paredes subjetivas*, em que, a partir do ponto de vista do sociólogo Christian Pierre Kasper, procuro abarcar a noção de habitar para quem não possui uma casa, e como se dá esse habitar sem paredes. Na segunda parte denominada *Minha casa é onde estou*, percorro artistas e escritores que tratam das casas dos imigrantes e sua problemática: a escritora italiana Igiaba Scego, os artistas Luis Camnitzer, Doris Salcedo e Nadine Hattom, e o filme *O Que Ficou Para Trás*. Finalizo com meu

trabalho *Domino gratias*, 2018/2019 que foi apresentado três vezes no período do doutorado.

No quinto e último capítulo, *A casa secreta: slides trancados no porão*, adentro a complexidade da casa e das imagens e fantasmas que a habitam. A partir dos escritores Mia Couto e Paul Auster, em um diálogo com *A Câmera Clara* de Roland Barthes e teóricos como Didi - Huberman, Margarida Medeiros, Eliane Chiron, Laura Gonzáles Flores, Marie José Mondzain, Marilena Chauí, Giorgio Aganbem e artistas como Lindokuhle Sobekwa, Boushra Almutawakel, Vivian Sundaram e Rosangela Rennó, analiso a fotografia e sua supressão (a ausência do objeto - fotografia transformando-se na maior presença já antes vivida). Proponho que meu *punctum* encontra-se na ausência e para ratificar essa ideia apresento meus trabalhos mais recentes como *Amígdala (cerebelosa)*, 2019 e *A minha menina das peras*, 2020

Trago a ideia de Pós - memória de Marianne Hirsch e analiso teóricos que se debruçam sobre os álbuns de família, como André Rouillé, Armando Silva e Susan Sontag.

Os escritores Virgínia Woolf e José Eduardo Agualusa trazem a partir da literatura a ideia de casa como entidade viva.

Utilizando a cartografia⁶ sentimental para dar conta da metodologia dessa tese, encaro a casa como um mapa que se desenha/redesenha com

[6] “Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa: representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros mundos: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intesidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”(ROLNIK, 2014, p. 23).

o passar dos anos, com a descoberta dos segredos e com a criação de novos trabalhos e escritos.

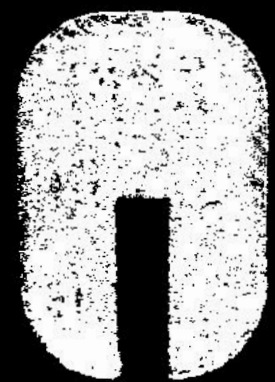
A ficção sempre é bem-vinda por mim, inclusive neste texto deixo claro que me apoio em muitas memórias, lembranças e histórias contadas por pessoas próximas, mas mantendo o espaço de criação aberto à experiência e à imaginação e por vezes recriando, deturpando e até destruindo algumas memórias.

Ficção poderia ser caracterizada como “fingimento”, vem de fio, de fiar, de acariciar, de pentear. Fotografar, fazer um vídeo, moldar o barro, desenhar, dirigir uma cena, atuar, pentear o cabelo, são ficções. Afagar, acariciar e fingir, tudo isto é *fingo*, *finxi* e *fictum*, tudo isto é *fingere*. Mas que grande poder tem esta “mentira” que se chama ficção? Vem do latim *fictione*, declinação de *fictio*, de *fingire*, fingir, inventar. A ficção literária, em prosa ou poesia, é um faz-de-conta com a realidade, um fingimento que cria paradoxalmente, uma outra realidade (...) (CUNHA, 2018).

Por fim, após este labiríntico prólogo, resta-me convidar o leitor a me acompanhar neste percurso, na modesta intenção de que ele consiga, como eu, tentar preencher algumas de suas próprias lacunas com a narrativa que lhe convir. Caso não ocorra a desejada empatia, ofereço o sábio conselho de Virgínia Woolf e despeço-me:

Não preciso dizer que o que estou prestes a descrever não existe; Oxbridge é uma invenção, assim como Fernham; “eu” é apenas um termo prático para alguém que não tem existência real. Dos meus lábios fluirão mentiras, mas talvez haja alguma verdade misturada a elas; cabe a vocês buscar essa verdade e decidir se vale a pena guardar parte dela. Se não, é lógico, vocês vão jogar tudo isso no lixo e esquecer (WOOLF, 2014, p. 13).

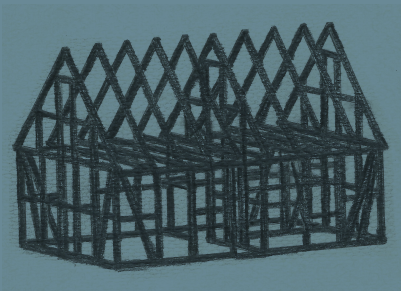
folga



1. PRECURSORES DO BURACO: CAINDO PARA DENTRO

A deriva iniciada no espaço público costumava ser o ponto de partida e gatilho para minha produção artística inicial. A partir de andanças, que eu considerava “ao acaso”¹, pelas ruas das cidades, e de fotografias feitas pelo caminho público, o trabalho ganhava corpo e sentido no âmbito pessoal. Com o passar do tempo, as derivas passaram a ser direcionadas, às vezes com regras, em espaços cada vez menores, até chegarem ao espaço privado, no qual meu olhar, então, se direcionou para dentro de minha própria casa, confrontando a veracidade de algumas de minhas memórias, crenças, arquivos e desejos. Passei a olhar com interesse aquilo que me cercava e que dava origem ao meu processo artístico. Essa nova possibilidade de gatilho começou ainda durante o curso de mestrado em Poéticas Visuais, realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, igualmente orientada pela artista e professora Doutora Elaine Tedesco. A dissertação que se intitulou *Sometimes the same sky: construção de uma cartografia* acompanhou esse processo de mudança de perspectiva por meio da própria produção artística. No último capítulo da dissertação,

[1] Em minha dissertação de mestrado, *Sometimes the same sky : construção de uma cartografia*, defendida em 2015, cito dois tipos de acaso utilizados pelas artes visuais no século XX. Duchamp, que acreditava que os objetos que encontrava para a confecção de seus *ready-mades* dava-se ao acaso. Um acaso da indiferença, sem colocar no encontro seu gosto pessoal ou as marcas de sua personalidade. Já, André Breton e os surrealistas acreditavam no acaso “objetivo”, isto é, Breton que estava conhecendo a psicanálise de Freud, via no encontro dos objetos a manifestação dos desejos inconscientes (objeto de desejo inconsciente). Como se o encontro fosse a confirmação das forças de sua própria vontade, independentemente de ser com uma pessoa ou um objeto e nessa experiência casual o ser vivo experimentava o “maravilhoso”. Assim, o acaso é definido por uma intencionalidade, um contexto histórico, crenças pré-concebidas e uma pré-disposição. Para mim, com o passar do tempo, encontros casuais (ou nem tanto) com objetos e histórias/memórias me levaram a reconhecer que o mundo lá fora é igual a mim, um reconhecimento dos meus fantasmas internos e, assim como Breton, apenas com uma certeza de que esses encontros iriam promover algo. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135381>



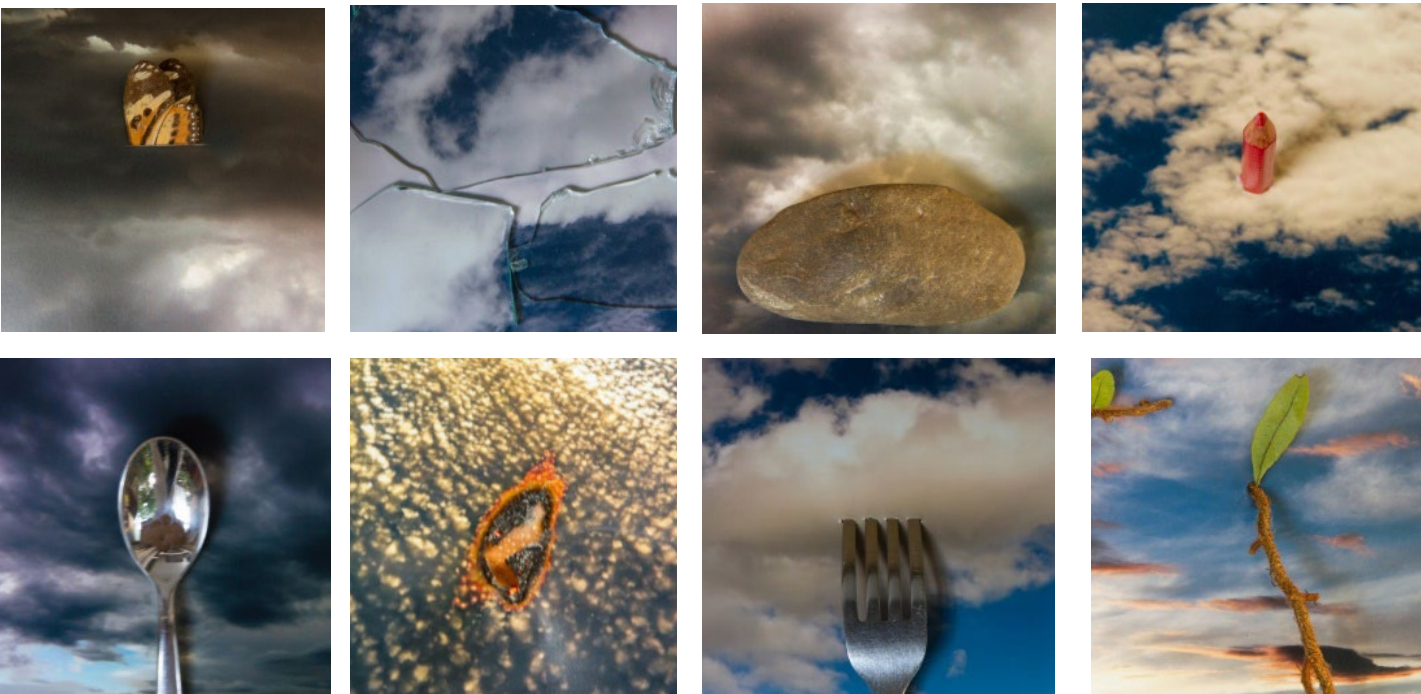


Fig. 2: Luciane Bucksdricker, *Not equivalents*, 2015. Fotografia, 50x50 cm cada.

apresentei uma série chamada *sometimes the same sky* que consistia em fotografias com objetos sobrepostos ou que tinham sofrido alguma ação física de interferência (rasgos, cortes, desenhos). Ao final do processo, eu refotografava o trabalho resultante, fazendo com que o objeto ou a ação física sobre a foto retornasse a sua origem fotográfica.

Ao ingressar no Doutorado (PPGAV/UFRGS - turma 10), os materiais de trabalho foram naturalmente ampliados e assumidos ao longo do percurso. O objeto, por exemplo, tornou-se parte importante e integrante do trabalho artístico, também, na apresentação final, não sendo mais algo a ser fotografado. A partir daqui, os elementos utilizados na produção de minha prática artística começaram a não seguir mais regras preestabelecidas. Se anteriormente eu pensava em resolver um trabalho, utilizando apenas a linguagem fotográfica e me mantendo unicamente dentro dela, hoje quem dita as regras é a própria prática que me lança em um universo infinito de possibilidades de materiais e linguagens. A fotografia continua sendo material constante e de base para realizar meu pensamento artístico, mas, de alguma maneira, ela ganhou outras possibilidades de conversa, dialogando com objetos em instalações, sendo projetada ou transformada em objeto. Essa sua mudança de posição, de ser vista não só como ferramenta, mas também como meio e material de trabalho é uma grande libertação do meu processo artístico nos últimos anos.

Também, no último capítulo da dissertação, iniciei um processo de discussão sobre o que denominei “errâncias internas²”, que consistiam em perambulações por dentro da minha casa, na qual comecei a abrir, investi-

 [2] Na dissertação não usei essa nomenclatura, apenas discorri um processo de derivas que partiam do espaço público até chegar ao âmbito do privado. Após a dissertação o privado virou foco dos meus trabalhos e comecei a pensar em “errâncias internas”, uma possibilidade de vagar por dentro da casa e de nós mesmos em busca de conhecimento.

gar e ampliar meus arquivos e documentos de trabalho³. Como não havia possibilidade de ter um ateliê em um espaço separado da minha casa e percebendo que dentro da casa não conseguiria separá-los em dois espaços distintos - durante algum tempo, escolhi um cômodo específico para o trabalho artístico, impondo regras caso saísse de dentro dele, mas a cada nova produção as fronteiras se embaralhavam novamente e me via em processo na cozinha, no quarto, na sala, às vezes ao mesmo tempo... acho que o lugar onde menos atuei foi o cômodo previamente reservado para isso -, interessei-me em discutir através da própria criação artística esse entrelaçamento. Comecei a refletir sobre que espaço seria este no qual a vida pessoal e o pensamento/ação artística acontecem juntos, às vezes ao mesmo tempo, e o quanto e como isso afetava e contagiava meu próprio processo de elaboração da prática artística. Como convivem no mesmo espaço, como se contaminam e muitas vezes se repelem, ou, ainda, simplesmente não funcionam juntos, e como outras tantas fluem perfeitamente em conjunção. Ocasionalmente só se suportam, pois não há mais nada a fazer. Como é uma casa ativa, com criança, cachorro e plantas, onde cozinhamos, nos alimentamos, dormimos e que também é origem do processo artístico, seria algo como uma *casateliê*?

1.1 E A CASA CAIU: O INÍCIO DE UM DERIVA ENTRE QUATRO PAREDES

A primeira exposição individual produzida no período de doutorado, *E a casa caiu*, foi apresentada no Porão do Paço Municipal da Prefeitura

[3] O termo diz respeito à pesquisa *Documentos de Trabalho: percursos metodológicos*, coordenada pelo artista, professor e pesquisador Flávio Gonçalves (PPGAV/UFRGS). Para o autor, *documento de trabalho* é o que serve de motor para produção de um trabalho em arte: [...] seja ele material ou imaterial, objeto ou lembrança, como documento de trabalho ele informa e indica rotas de sentido tanto relativas ao trabalho circunstancial quanto, de forma mais ampla em relação à arte e seu ofício. Um documento de trabalho é o objeto da obra e, como tal, ele não é evidente e palpável, mas muito mais percebido como esforço e construção. (GONÇALVES, 2013, p. 100)

de Porto Alegre, de 8 de junho a 11 de agosto de 2017.⁴ Essa mostra trouxe a público uma instalação com objetos, desenhos e fotografias, apresentando alguns desses novos aspectos do meu trabalho, e descrevendo poeticamente a mudança de perspectiva do meu processo artístico.

O Porão da prefeitura, que atualmente é um espaço expositivo vinculado à Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, possui peculiaridades que devem ser levadas em conta no momento em que se começa a pensar uma exposição para aquele local. As paredes históricas não podem ser perfuradas (usamos, assim, as frestas entre tijolos onde o rejunte cedeu). Além disso, os tijolos laranjas e desgastados pelo tempo interferem visualmente nos trabalhos, assim como o piso de granito e o teto repleto de tubulações de ar-condicionado. Junte-se à interferência física o fato de que o porão é um lugar com uma forte memória da cidade, algumas verdadeiras, outras tantas lendas urbanas que dialogam com os trabalhos expostos, querendo ou não.

O prédio que abriga o porão, o edifício do Paço Municipal, foi construído entre 1898 e 1901 para ser a sede da Intendência de Porto Alegre que, até então, não possuía sede própria, funcionando em prédios alugados no centro da cidade. O prédio, dividido em três pavimentos, era ocupado por diversas atividades: tesouraria, seções de contabilidade e impostos, inspetoria de veículos, subintendência do primeiro distrito, guarda municipal, serviço de assistência pública e vestíbulo, instalados no primeiro pavimento. O salão do Conselho Municipal, diretoria de obras, seção de águas e esgotos, arquivo, salas dos secretários, do conselho e do intendente ficavam no térreo, onde funcionava também o 1º Distrito Policial. Na época, era usual a seção de polícia estar instalada dentro das intendências como eram chamadas as prefeituras. Os prisioneiros ficavam em celas com latrinas instaladas no porão, ao lado dos banheiros comuns usados pelos funcionários e dos reservados a funcionários superiores, maiores e mais bem decorados. O porão, espaço praticamente desconhecido da população, foi resgatado ocupando um lugar nobre no

[4] A exposição foi curada por Elaine Tedesco.

Paço Municipal. É onde se localiza o marco zero da cidade. O edifício foi tombado pelo município em 21 de novembro de 1979.

A metáfora do porão da casa, como o local onde são escondidos segredos obscuros, pode ser amplificada e aplicada para o porão da prefeitura, calabouço de uma cidade inteira, sede do poder executivo do município. O que a história conta oficialmente é que ele foi utilizado apenas como cadeia para criminosos de crimes leves, mas como todo porão, mexe com a imaginação de todos que passam pelo local e escutam histórias que percorrem gerações. Que segredos podem estar escondidos ali? O que secreta esse porão quando o ativamos com uma exposição de arte?

O lugar escolhido no porão para abrigar a exposição foi um comprido corredor. Dessa maneira, ela foi concebida como uma espécie de linha do tempo anacrônica, pois não me interessava a cronologia dos trabalhos, mas sim uma suposta narrativa que eu enxergava e mostrava, claramente, a evolução do processo de criação. No início do corredor, viam-se trabalhos ainda com resquícios da fase anterior (que compreende o final do mestrado e o início do doutorado). Fotografias, nas quais apliquei uma ação, sobrepus objetos ou alguma camada de interferência, estavam dispostas na parede. Apesar dos objetos/ações já fazerem fisicamente parte do trabalho, a fotografia ainda era o material central.

Essa exposição contava com trabalhos realizados entre 2016 e 2017 com uso de diversas linguagens e materiais. As séries *sobrepesos* e *home* e o trabalho *4,52 km* se articulavam, contaminando-se entre eles com o espaço e com diversos objetos justapostos, como *the black burnt house* e dezenas de escadas miniaturas feitas em madeira.

Sobrepesos consiste em chumbadas de pesca penduradas por um fio de nylon em oposição à fotografia de uma paisagem espelhada. O processo de criação dessa série perdurou diversos meses e ainda ecoa por todos os trabalhos. Minha casa conviveu durante um bom tempo com fotografias espalhadas por todas as mesas e penduradas na parede, assim como objetos aleatórios que ora se sobrepunham a elas, ora destacavam-se sozinhos em algum ponto da casa. A observação de fotografias

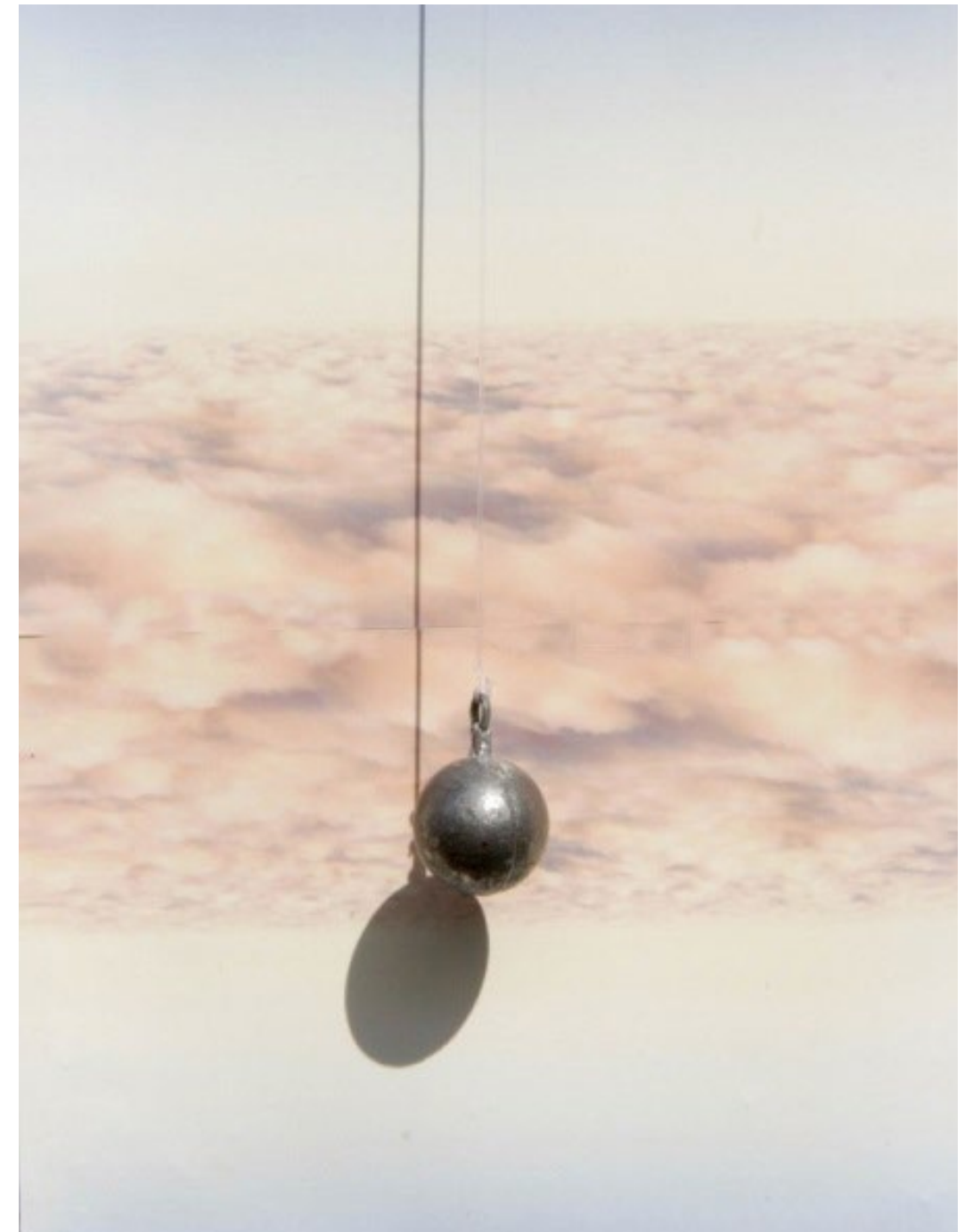


Fig. 3: Luciane Bucksdricker, *sobrepesos*, 2016, fotografia e objeto, 37x29 cm.



Fig. 4: Luciane Bucksdricker, sobrepesos, 2016, fotografia e objeto, 37x29 cm.

de paisagens naturais - céu, mar, montanhas - sem nenhuma referência humana, fez com que eu constatasse a impossibilidade de sentir a mesma leveza e magnitude que as paisagens ao vivo me provocavam. Algo na imagem fotográfica, congelada e transformada em objeto, trazia uma sensação de peso. A leveza destas paisagens observadas ao vivo é, afinal, metafórica, e está ligada principalmente ao movimento de repetição das ondas, do soprar do vento, do cheiro de mato. A experiência de se estar na paisagem. Se pensarmos na materialidade física das águas do mar ou de uma montanha, a leveza passa longe. Tentando exprimir esse peso experienciado e pensando em uma maneira de devolvê-lo na forma física para a imagem fotográfica, lembrei-me das chumbadas usadas na pescaria. Elas têm como função auxiliar os arremessos contrabalançando o peso para que se consiga lançar a isca onde se deseja. Existem chumbadas de pesos e de formas diferentes, cada uma para uma finalidade: ser ou não uma água com correnteza, um local arenoso ou não. Partindo desse princípio, mas não escolhendo por esses motivos, cada paisagem por mim escolhida ganhava uma chumbada específica. Usada como um pêndulo⁵ nesse trabalho, a chumbada, para mim, contrabalança a paisagem. Peso metafórico, aquele encontrado nos momentos difíceis, nas memórias que carregamos, naquilo que nos amedronta, e peso real, o que é simples, sutil e agradável. Há um entrelaçamento, mescla de peso e de leveza, encontrando, assim, um ponto de equilíbrio. Como se eu pudesse devolver o peso necessário àquela paisagem de atmosfera onírica (opostamente ao desejo de Calvino (2003), no seu célebre ensaio sobre a leveza, em que há a narração de um esforço para retirar o peso das coisas). O peso, como tudo o que é rotineiro, contrabalançado com a leveza, como o que te faz levantar sobre a repetição dos dias. A paisagem não se sustentaria sem o contrapeso. O uso da imagem espelhada brinca com a ideia de um mundo invertido. Dois lados de uma mesma paisagem contrabalançadas por um peso que projeta sua sombra e garante mais uma camada de significação

[5] Pêndulo: peça móvel, formada por um corpo pesado suspenso a um ponto fixo que sob a ação do próprio peso, realiza movimento isócrono de vaivém.



Fig. 5: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia, 200x15 cm.



Fig. 6: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia (detalhe).



Fig. 7: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia do processo. Foto: Marcos Fioravante.

à imagem. O mundo da luz e o mundo das sombras. Os dois lados de uma casa: refúgio e cela, que se equilibram em uma tentativa de que o peso não se torne insustentável e de que a leveza não nos faça perder o terreno.

Outra fotografia importante dessa fase, exposta em frente à série *sobrepesos*, chamava-se *4,52 km*, de 2017, na qual um filete de uma fotografia de dois metros de comprimento (uma paisagem marinha) é retirado exatamente na linha do horizonte. A linha do horizonte sempre foi uma incógnita para mim. Apesar dela estar sempre presente tecnicamente nas paisagens e ao se pensar a composição em desenhos e fotografias, ela ainda assim, é pura abstração. O título desse trabalho vem do suposto cálculo que é feito para se determinar a linha do horizonte de cada pessoa de acordo com sua altura⁶, neste caso, minha linha do horizonte estaria a 4,52 km de distância (apesar da minha linha do horizonte ganhar um número, ele para mim continua esvaziado de sentido). O processo de criação desse trabalho se deu ao mesmo tempo do anterior. Pensando em camadas sobrepostas de imagem, e com a mesma vontade de devolver o peso físico simbólico da paisagem “perfeita”, neste caso reproduzi, por meio de impressão em papel fotográfico, a foto de um horizonte marítimo, de quinze centímetros de altura por dois metros de comprimento, dando ênfase à linha do horizonte que pressupõe um limite entre duas densidades. A impressão em papel fotográfico permitiu a retirada da sua primeira primeira camada quase até seu final, ficando então o horizonte pendurado e pendendo até o chão. A linha retirada escapa da imagem e sua ausência ratifica mais ainda sua presença.

Quando pratico uma ação física na imagem ou incorporo um objeto a essa fotografia, crio algo para além do clique fotográfico, gerando um *objeto fotográfico*.

Aproximar fotografias e objetos, criando uma instalação é atribuir-lhes novos sentidos. Fazemos isso desde criança, e nos circunda o tempo

[6] Fórmula para calcular a linha do horizonte: $D^2 + R^2 = (R + h)^2$ – Sendo R = raio da Terra = 6371000 m, h = altura da observação = 1,56 m, Distância D = distância do horizonte.
Fonte: <http://www.astronoo.com/pt/artigos/horizonte.html>

todo. O objeto, colocado em relação à fotografia, confere mais níveis de significação ao trabalho. São mais camadas a serem desvendadas, resultando no *objeto fotográfico* referido anteriormente.

Philippe Dubois (1952), teórico belga radicado na França, em seu artigo *A arte é (tornou-se) fotográfica?*, fala sobre a fotografia não considerada apenas como uma imagem, mas também como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria e volume. Em suma, que pode ser encarada igualmente como uma escultura (*escultura fotográfica*). O autor cita ainda o crítico francês Regis Durand, que igualmente comenta sobre uma fotografia objeto, a qual ele entende poder inserir-se no termo escultura ampliada:

A fotografia produz então também algo que o termo ‘escultura’ em seu sentido ‘ampliado’ pode efetivamente designar bastante bem: (...) colocação no espaço, trabalho sobre a percepção do objeto fotográfico, sobre a posição e a distância com relação ao espectador e com relação ao espaço de exposição... Existe na fotografia contemporânea uma relação que não passa mais apenas pelo olhar (frontal, linear), mas também pelo sentido de volume, do espaço profundo e do ritmo – algo da ordem do “tocar com o olhar”, que supõe uma visão aproximada, mas ao mesmo tempo mantida à distância e protegida pela sua própria planitude (DURAND, In DUBOIS, 1993, p. 306).

Dubois também discorre sobre o que chama de *instalação fotográfica* (DUBOIS, 1993, p. 291), que consistiria no fato de uma imagem fotográfica só ter sentido encenada num espaço e num tempo determinado. A obra em seu conjunto é o resultado dessa situação: um espaço-tempo, o autor do dispositivo (não necessariamente o autor das fotos), um espectador e a relação entre todas essas partes. Ao prestarmos atenção nessa definição de *instalação fotográfica*, percebemos que é a mesma definição de instalação em termos gerais no campo da arte.

A palavra instalação começa a se tornar recorrente a partir dos anos 70 para definir trabalhos que propunham mais do que uma fruição do



Fig. 8: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 90x90 cm.

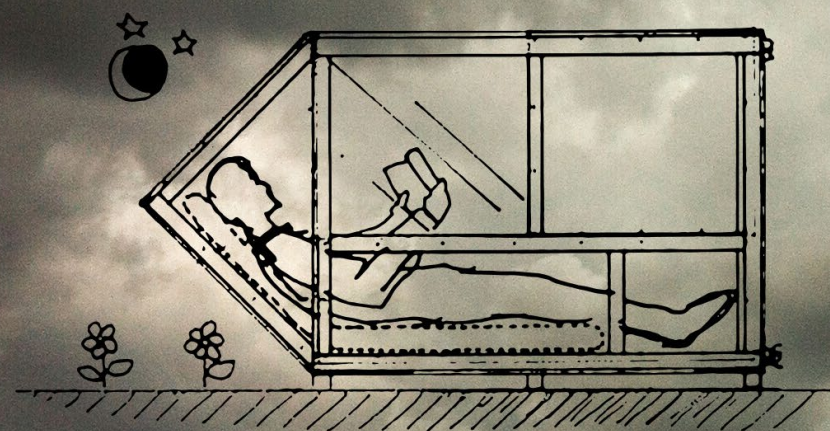


Fig. 9: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 50x50 cm.

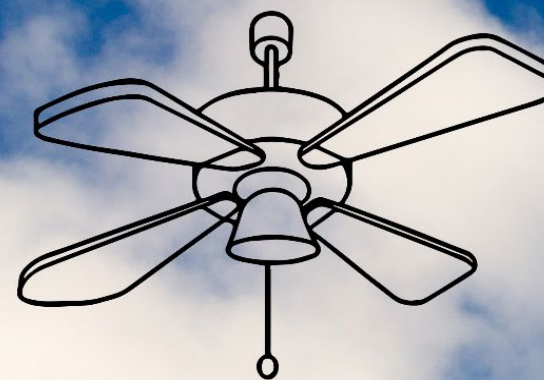


Fig. 10: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 50x50 cm.

espectador perante à obra. Nos anos 80, são difundidas as instalações dentro do espaço expositivo e o termo é utilizado para controlar, divulgar e nomear as obras que não se encaixam em nenhuma classificação tradicional. As instalações, geralmente, conformam-se dentro dos espaços expositivos convencionados à arte: espaços artificiais, com indicações como título, data, textos de apresentação, iluminação. A relação entre a contemplação do trabalho em um determinado espaço, durante um tempo, por um espectador, assinala o que podemos chamar de instalação. Segundo Elaine Tedesco, em uma instalação o artista implica simultaneamente sua proposta e o lugar em que se situa; depois, com a duração um determinado local é temporariamente transformado. Além disso, um espectador precisa ser acionado para que o círculo de relações se forme:

Algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projetadas e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada, mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objeto artístico (TEDESCO, 2004, p. 7).

Na exposição, ainda, encontrava-se a série denominada *home*, 2017. Ela consiste em fotografias de diversos tipos de céu com desenhos impressos e que, novamente, tem a pretensão de discutir, a partir da imagem fotográfica, seu discurso, seus desejos e seu lugar (como uma metalinguagem). Com imagens de céu, com ou sem nuvens, interfiro nas impressões fotográficas com desenhos impressos, criando uma imagem com sobreposições de camadas. Os desenhos escolhidos para impressão são relacionados com a casa/lar: uma construção, uma planta arquitetônica, um objeto doméstico, uma colmeia. A discussão sobre a imagem formada na junção do céu com esse tipo de desenho (uma colagem de elementos distintos), suas metáforas e o discurso construído são pontos de investigação. Não seria a mesma coisa se eu fizesse a junção fotografia e desenho em um programa de computador, transformando duas imagens

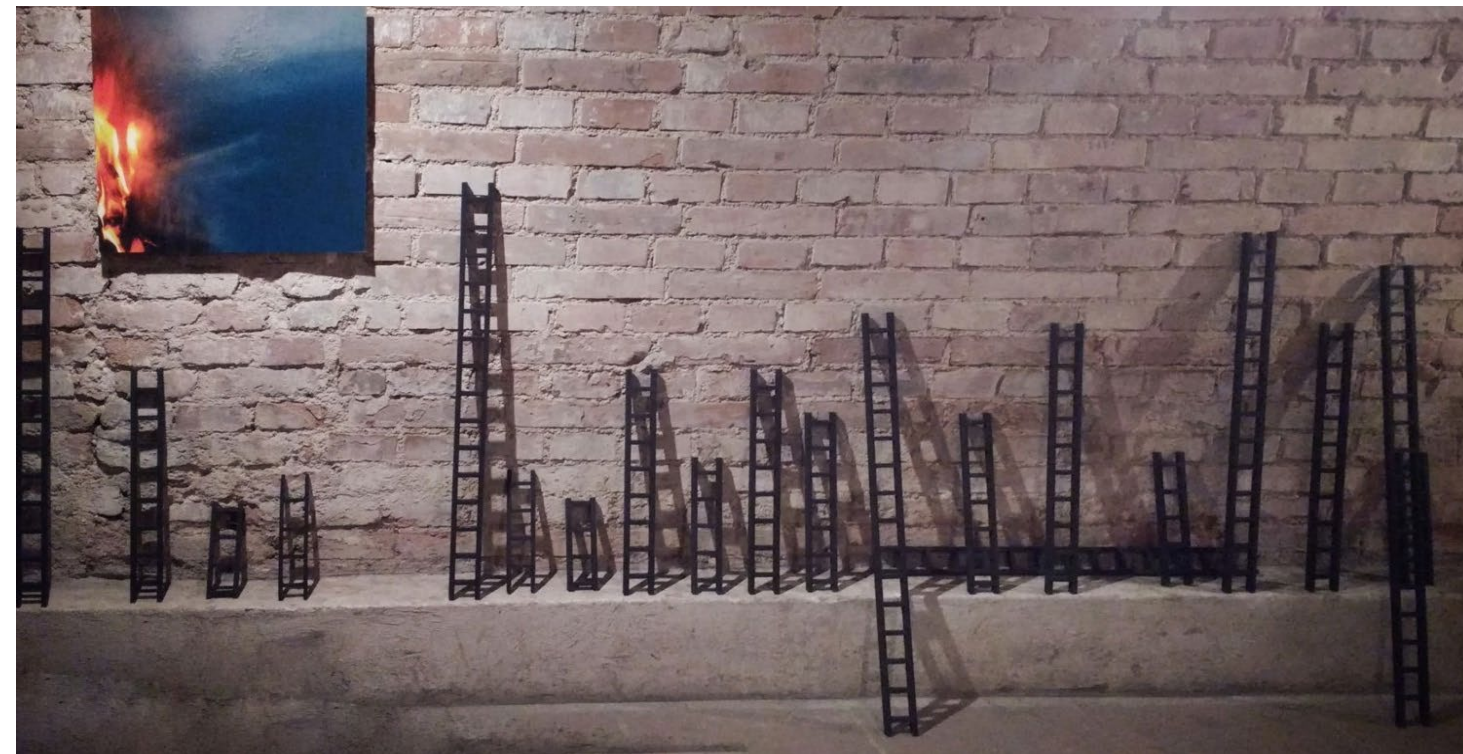


Fig. 11: Vista da exposição *E a casa caiu*. Porão do Paço Municipal/Porto Alegre, 2017.

em uma só. A ideia é mais uma vez trabalhar com o *objeto fotográfico* e pensá-lo na sua tridimensionalidade.

No momento em que interfiro na imagem fotográfica de um céu com a ação do desenho, faço com que ele se materialize, se aproxime do terreno, do real, saindo do efêmero e divino. Assim como a chumbada devolve o peso à paisagem espelhada na série *sobrepesos*, o desenho aqui transforma o céu em lugar, possível de hábitos e habitação. A impressão fotográfica em forma quadrada ainda confere um cerceamento da imagem celestial. Encarcerando-o. Ele deixa de ser sublime, intocável e inacessível para se tornar passível de mudanças e transformações. O entrelaçamento de duas imagens de naturezas diferentes nos faz perceber também uma mudança metafórica, em que a possibilidade de um evento (no caso a inserção de uma imagem de outra natureza) ocorrer em um local e transformar e ampliar toda percepção do resultado final.

Na continuação do percurso pelo corredor da mostra, objetos isolados começavam a aparecer em comunhão com imagens fotográficas (a série *home*). Agora os objetos já se faziam independentes do material fotográfico. O corredor, do meio para o fim, tornava-se uma instalação propriamente dita, levando em conta o espaço onde estava instalado e o encontro com o espectador.

Esses trabalhos foram escolhidos para fazer parte da montagem no porão da prefeitura e procuravam questionar o espaço em que eles estavam inseridos e aquele no qual eles foram pensados (minha casa/ateliê). O porão foi trazido sutilmente, como nas escadas que descem para as profundezas da casa e acessam o inconsciente e as memórias, o que está guardado e não pode ser revelado, o que não pode ser dito: afinal, no porão há trevas dia e noite (BACHELARD, 2008, p. 37). Essas escadas apareceram obsessivamente nessa exposição e acompanharam a produção de toda essa tese. Foram mais de 30 escadas miniaturas de madeira que variavam de 20 a 80 centímetros de comprimento. Refletindo sobre o porquê das escadas, em um primeiro momento, me dei conta que elas me remetiam a uma parte importante desse lugar ambivalente, ora feliz,

ora pavoroso: a casa da infância. A primeira escada miniatura que deu início a todo esse processo foi a de uma casa de bonecas de minha filha. Ao observá-la durante uma brincadeira, notei que era uma escada sem função, já que, da maneira que estava colocada na casa, era impossível se efetuar a troca de andares. A escada subia para lugar nenhum. Ela apenas tentava dar a impressão de que era possível a ligação entre um andar e outro da casa miniatura, mas funcionava apenas como sugestão, como uma possibilidade. Uma escada símbolo que, para mim, automaticamente, fazia alusão ao interno, às memórias, medos e desejos, o que está apenas sugerido ou de fácil acesso, aquilo que está bloqueado ou o que é inventado. Mais adiante, em meu processo de criação, a escada passaria a ser o objeto principal da casa. Fazia a ligação entre o seu espaço físico, mental e espiritual. A escada se tornaria o objeto-símbolo para a profundidade do mergulho no seu interior.



Fig. 12: Vista da exposição *E a casa caiu*. Porão do Paço Municipal/Porto Alegre, 2017.

Fig. 13: O incêndio-de-brinquedo da casa de bonecas. Fotografia de processo, 2017.



THE BURNT BLACK HOUSE A CASA PRETA QUEIMADA

O elo, entre todos os trabalhos da exposição, era uma casa de brinquedo de madeira preta queimada suspensa na parede por uma escada comprida. Apesar da aparência queimada, ela continuou reconhecível após ser “incendiada” e se observássemos com cuidado veríamos dentro dela restos de alguns móveis da mesma forma chamuscados. Ao ser exposta, senti necessidade de colocar sobre ela mais cinzas, com a ideia de apresentar uma casa praticamente soterrada pelas cinzas, o que não ocorreu.

Acredito que o motivo desse objeto estar nessa exposição como elemento principal de ligação entre os trabalhos se deva principalmente ao seu processo de feitura. Essa casa de bonecas com dois andares foi comprada em madeira crua e com vários móveis incluídos, tudo desmontado. Durante alguns dias, pelo chão da sala, da cozinha e dos quartos da minha habitação, eu e minha filha montamos essa outra casa. Nenhuma boneca entrou nela depois do processo acabar. Não brincamos com ela, ela era um objeto em meio

a sala. Após a montagem veio a necessidade da pintura. Preto.

“Por que sempre preto, mãe?”, indagava minha filha.

“Não sei, filha. Mas ela não pode ser branca e nem colorida. Ela é preta, e seus móveis também são. Ainda não sei te dizer o porquê. Quem sabe um dia.” E uma casa preta surgiu. Ela ficou mórbida, de fato. Assim é que nenhuma boneca entraria nela. O objeto casa ficou aterrorizante demais para uma brincadeira fantasiosa de casinha. Afinal, quem gostaria de morar num lugar como aquele?

Durante um tempo a casa preta ficou no chão da sala. Como um objeto estranho e desconfortável. E como um trabalho em processo à espera de novas ações. Até que um dia uma ideia me ocorreu:

“Vamos botar fogo na casa”, disse para Clara.

“Por que você tem que sempre colocar fogo em tudo?”, foi a resposta que recebi devido as fotos que eu havia posto fogo anteriormente.

“Mais uma resposta que não sei te dar”, mas tenho certeza de que essa pergunta vai me ser muita válida um dia, pensei comigo mesma.

“Pobre casa, mãe. Eu gosto dela”

“Também gosto, minha filha. Por isso mesmo quero pôr fogo nela.”

Derramamos álcool e jogamos o fósforo. Lindamente as chamas apareceram. Nós, com um sorriso travesso no rosto, apenas observávamos. Clara batia palmas. Logo após as meditativas chamas amarelas, uma fumaça negra apareceu e tivemos certeza de que iríamos perder o controle do nosso incêndio-de-brincadeira, assim, jogamos água em cima da nossa quase queimada casa. Não sabemos se foi o certo a fazer, se podíamos ter esperado um pouco mais, mas após jogar a água não havia mais como voltar atrás. Nos restou olhar para o que sobrara. Uma estrutura de casa facilmente reconhecível, porém bamba, a perigo, prestes a desabar. Linda.

Fig. 14: Luciane Bucksdricker,
The burnt black house,
2017, objeto.



A casa queimada foi exposta como se estivesse em suspensão apenas por uma escada de madeira de 1,40 cm. A intenção era de que houvesse espaço abaixo dessa casa, um espaço invisível, mas existente em densidade. Como em uma lembrança dos filmes de terror que eu assistia na infância e me aterrorizavam, ou os pesadelos que me acompanham até hoje, essa casa guardava segredos que não podiam ser descobertos. Ela, por si só, era uma entidade.

Lugar paradoxal, de sentimentos conflitantes, a casa pode, à primeira vista, nos trazer apenas memórias de aconchego e segurança, mas também é possível passar a vida tentando fugir das imagens de certos lares que habitamos e que podem nos habitar aonde quer que se vá e não serem nada agradáveis. Confrontar este lar, seus segredos e medos velados pode ser uma tarefa árdua. “A casa é esse lugar por excelência que acolhe os mais diversos pesos simbólicos da vida, é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (BACHELARD, 2008, p. 36). O peso simbólico e físico da casa. Às vezes, temos a sensação de que todo seu peso metafórico se transforma em um peso real que nos sufoca e nos enterra vivos.

Aqui, como casca do lar e do ateliê, eu a vejo como um lugar no qual realizamos diversas ações, íntimas e secretas, de maneira diária e consistente, e personificando, assim, diversas identidades. “O lar é uma encenação da memória pessoal, um mediador complexo entre a intimidade e a vida pública” (PALLASMAA, 2017, p. 21). A partir deste processo, comecei a pensar minha casa como um palco, no qual meus hábitos representavam variadas identidades, misturado ao ateliê onde a artista performa, e resolvi mapear o meu processo artístico que ocorria entre quatro paredes.

O título da exposição *E a casa caiu*, sugerido de brincadeira por minha filha Clara, resolveu para mim algumas questões sobre o que eu estava pensando naquele momento. Além do período difícil de eleições pelo qual o Brasil passava⁸, o título também me sugeria uma intenção crítica de pensar o ponto de origem do processo artístico, além de me fazer refletir sobre esse buraco negro escolhido para pesquisar: a casa.

Interpretando a identidade de mãe/esposa (de foro íntimo) e de artista (de foro público) no mesmo local (e às vezes ao mesmo tempo), presenciei a arte acontecendo em meio ao cotidiano, enquanto cozinho, brinco com minha filha ou organizo objetos. A ideia de trabalhos que nascem dos mais diversos lugares, como uma libertação da necessidade de um local e de um horário destinados a fazer arte. Ao entender que o processo de criação poderia acontecer em meio a outros afazeres diários, dentro da minha casa, meu trabalho começou a fluir de forma diferente: liberto de regras e amarras em um tempo só dele.

Cláudia França (1965), artista, pesquisadora e professora mineira, em texto de 2013 analisa a relação do artista/ habitante que executa todas as funções no mesmo local, em que o espaço doméstico é interpenetrado pelo fazer cotidiano (arrumar a casa) e o fazer artístico, da morada com o atelier. A artista afirma que sua produção sempre se fez nas dependências da casa, intercalando o uso de lugares e de objetos. Sobre o fato comenta:

A não especialização do espaço de atelier no interior da casa pode ser um traço cultural de épocas em que se vinculava a condição da mulher ao trabalho doméstico. Em-

[7] Em 2018 apresentei, o artigo *E a casa caiu: potências e sutilezas em uma deriva entre quatro paredes* no 27o Encontro da Anpap em São Paulo em que dei início a discussão sobre o tema.

[8] Eleição para presidente de Jair Bolsonaro, 2018. PSL/candidato de extrema direita, misógino, homofóbico que se tornou o presidente eleito do Brasil.

bora tal situação nas sociedades contemporâneas difira bastante desse quadro, a vinculação da mulher ao espaço interior doméstico permanece no senso comum. Este aspecto e a condição biológica da mulher são direcionamentos possíveis para se pensar a manutenção desta situação pessoal: a de minha fixação à casa pela ausência de um espaço específico para o atelier. Esse lugar tornou-se espaço cumulativo das funções de morada, segurança e privacidade, guarda de objetos e atelier, onde repousam trabalhos em latência ao lado de fragmentos de trabalhos já realizados (FRANÇA, 2013, p. 8).

A artista americana Mierle Ukeles, em 1969, após o nascimento de seu primeiro filho, escreveu um *Manifesto para a Arte de Manutenção*, questionando sistemas binários de oposição que articulam diferenças entre arte / vida, natureza / cultura e público / privado. O manifesto propôs a destruição de fronteiras que separam a manutenção da vida cotidiana do papel de artista na sociedade. Os rótulos existentes em nossa sociedade encaixotam o corpo da mulher ao corpo da casa, delimitando suas possibilidades de ser e fazer.

Agora, vou simplesmente fazer essas coisas cotidianas de manutenção, e levá-las até a consciência, exibi-las, como arte. Eu vou viver no museu e farei todas as tarefas habituais que faço em casa com meu marido e meu filho, durante a exposição. (...) e fazer todas essas coisas como atividades de arte pública: Vou varrer e encerar o chão, tirar a poeira de tudo, lavar as paredes (ou seja, “pinturas de piso, obras de pó, escultura de sabão e pinturas de parede”) cozinhar, convidar as pessoas para comer, fazer aglomerações e disposições de todo lixo funcional. A área de exposição pode parecer “vazia” da arte, mas será mantida sob a vista do grande público. MEU TRABALHO será o trabalho.

Sou uma artista. Sou uma mulher. Sou uma esposa. Sou uma mãe (ordem aleatória). Tenho um inferno de coisas para lavar, limpar, cozinhar, renovar, suportar, preservar, etc. Além disso (até agora separadamente) eu “faço” arte. Agora vou simplesmente fazer essas coisas cotidianas, trazê-las à consciência e exibi-las como Arte (UKELES,



Fig.15: Mierle Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, fotografias, 1973. Fonte: <http://www.tabletmag.com/jewish-arts-and-culture/138254/mierle-laderman-ukeles>

Manifesto for Maintenance Art, 1969).

Ukeles aproxima a prática artística das tarefas rotineiras, conferindo visibilidade a tais atividades, problematizando as separações entre o fazer artístico e a atividade cotidiana. O método de produção da artista borra os limites entre arte e vida e desconstrói a ideia da arte como atividade especializada e com horários específicos de inspiração e criação. Assim, arte e trabalho são posicionados lado a lado, dissolvendo qualquer argumento que insinue um caráter hierárquico entre tais práticas.

Ao iniciar a reflexão sobre a ideia de casa, passava por essa imprecisão. Não conseguia delimitar quando terminava o labor cotidiano e começava o processo artístico. E me dei conta de que essas fronteiras na verdade não existem. Devido ao fato de meu ateliê também ser minha própria casa, os espaços se misturam e trocam de funções diariamente. Ainda vivo em meu ateliê e trabalho em minha casa. Ela é tanto cenário para brincadeiras de criança com minha filha como para surgimento de ações poéticas. Entrelaçados, casa e ateliê não disputam status hierárquico, estando equiparados em importância, dialogando entre a arte e a vida ordinária. E sem limites de entrelaçamento, num ir e vir de borramento de fronteiras.

A artista carioca Brigida Baltar, no trabalho *Abrigo*, 1996, fala de questões simbióticas entre o corpo e a casa, com um caráter autobiográfico, utilizando sua silhueta. Ela escavou a forma de seu corpo em uma parede, deixando claro a mistura entre corpo e casa, tornando-se parte integrante da casa que habitava. Ao final da escavação, Brígida preencheu este espaço na parede com seu corpo. Este trabalho foi apresentado por uma sequência de fotografias, possuindo um caráter narrativo.

Torre, de 1996, também trabalho de Baltar, traz a artista envolta em um agrupamento de tijolos retirados de sua própria residência, formando uma estrutura que se assemelha a uma torre.” Usando os tijolos da casa,



Fig. 16: Brigida Baltar, *Abrigo*, fotografias, 1996.

Fonte: <http://heloisabomfim.com/blog/brigida-baltar-abrigo-1996/>



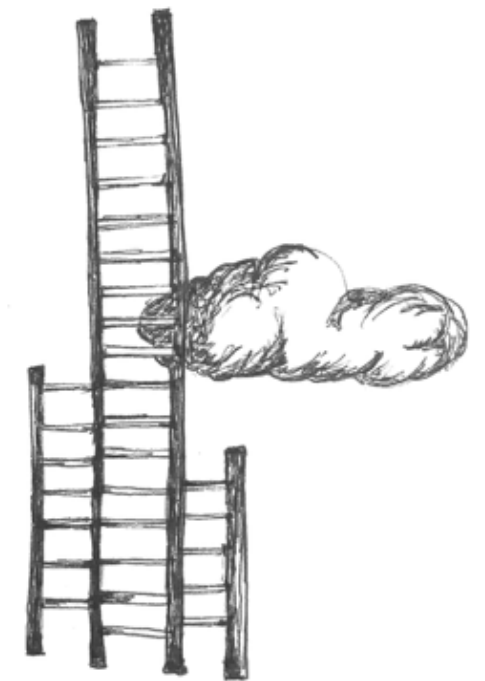
Fig. 17: Brigida Baltar, *Torre*, fotografias, 1996. Fonte: <https://nararoesler.art/artists/34-brgida-baltar/>

construí um espaço para estar. Um espaço de recolhimento, de renúncia, de reflexão, uma espécie de laboratório do *self*. O espaço-torre, que é também templo, beco, caverna, alto-da-montanha, meio-do-deserto. Espaço para criar e fabular” (BALTAR, 2009).

Uma deriva no espaço doméstico faz com que, de alguma maneira, eu construa um “inventário íntimo”. Enquanto remexo baús escondidos, arquivos velhos e abro gavetas emperradas, memórias que há muito não se manifestavam – ou desconhecidas para mim - surgiram como assombrados documentos de trabalho e são colocados como possibilidades para criações artísticas.

A exposição *E a casa caiu* continha trabalhos feitos durante a execução de atos habituais, ao brincar com minha filha, vasculhar alguma caixa, contar alguma história. A operação artística tornou-se uma ação diária e rotineira. Interessante pensar e tentar diferenciar o que é brincadeira de criança, o que é processo e o que é trabalho finalizado. Será preciso essa separação para o trabalho acontecer? Freud, no texto *O poeta e o fantasiar* de 1908, diz que o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas sim a realidade e o artista faz algo semelhante à criança, ele cria um mundo de fantasias que leva a sério, isto é, um mundo formado por grande mobilização afetiva, distinto da realidade (FREUD, 2015, p. 54).

Não me interessa (agora eu sei), como artista, separar meus mundos ou meus espaços. Assim como não me importa saber o quanto de minhas memórias e lembranças são realmente verdadeiras. Às vezes a mentira e a ficção podem ser as melhores aliadas para a construção de um mundo interno com intenções artísticas. “A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”, assim Gaston Bachelard se refere romanticamente à casa no livro *A poética do espaço*. A casa da infância realmente pode ser a detentora das nossas melhores lembranças de criança, mas também é o lugar de nossos piores medos, pesadelos e memórias. Vendo a minha, esse invólucro do lar, como um lugar ambíguo, que acolhe os mais diversos e contraditórios pesos simbólicos da vida, e é palco de minhas mais íntimas e secretas performances, posso transformá-



-la em território fértil para derivas e investigações artísticas entre quatro paredes.

1.3 QUE CASA É ESSA?

No filme *O mágico de Oz*, de 1939, uma adaptação do romance de L. Frank Baum (1900), uma menina órfã, de doze anos, chamada Dorothy Gale (Judy Garland) vive com seus tios em uma fazenda no Kansas (EUA) e sonha com um lugar melhor: “Somewhere Over the Rainbow⁹”. Após ser golpeada na cabeça e perder os sentidos, quando um tornado levanta sua casa para o céu, ela e seu cão Totó acordam na mágica terra de Oz. Depois de muitas aventuras pelo mundo de Oz; uma cidade de tijolos amarelos, bruxas boas e más, novos amigos e descobertas, Dorothy consegue voltar para casa. Confusa e febril, a personagem profere na cena final, sentada em sua cama, ao lado de sua família, a clássica frase: “Não há lugar como nosso lar”.

Ao acordar falando sobre Oz, sua tia tenta acalmá-la explicando que foi apenas um pesadelo e afirmando que ela está segura em casa, porém Dorothy acredita que havia algo “estranhamente familiar” em Oz, que realmente parecia um “lugar”. Sua aventura começa e termina em sua casa, mas o fantástico mundo de Oz faz com que a personagem repense suas ideias sobre a essência do lugar e do lar. Qual seria a diferença entre “casa” e “lar” e o que seria este estranho naquilo que parece tão familiar?

[9] “Over the Rainbow” (referida muitas vezes como “Somewhere Over the Rainbow”) foi composta por Harold Arlen e a letra é de E.Y. Harburg. Por vezes ela é citada com o título “Somewhere Over the Rainbow”. Foi especialmente escrita para mostrar os talentos de Judy Garland no filme *O Mágico de Oz*, de 1939. Sua melodia melancólica e letra simples representam o desejo de uma pré-adolescente de escapar da desesperança do mundo, desde a tristeza da chuva até o brilho de um novo mundo “além do arco-íris” (“over the rainbow”). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Over_the_Rainbow



Fig. 18: Mapa da suposta Terra de Oz. Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-e-o-mundo-de-o-magico-de-oz/>

1.3.1 CASA-SONHO OU CASA-PESADELO?¹⁰

Rick Rodrigues é um artista brasileiro nascido na pequena cidade de João Neiva, interior do Espírito Santo. Produz dentro da sua própria casa e a usa como suporte, no local que ele denomina de “quartêlie”, o quarto antigo de seu irmão mais velho, que por acaso, foi quem lhe deu as primeiras lições de bordado ao lidar com costuras em celas de cavalo. Dentro deste espaço, lembranças e trabalhos em processo se misturam em um devaneio próprio do artista, que constrói pequenas histórias poéticas aliando autobiografia com ficção. O artista parte do seu espaço doméstico para discutir o coletivo, tentando achar pontos que se entrelaçam e se sobrepõem em todos os lugares: questões de afetividade e memória. O artista capixaba cria seu material artístico a partir das lembranças das casas do passado e de memórias familiares. A casa é o amplo território discursivo em que Rodrigues devaneia de maneira particular. Os seus cômodos estão interligados uns aos outros por pensamentos e lembranças, oferecendo ao artista uma topografia de seu ser mais íntimo, mesclando memória, sonho e ficção. A casa, o lar e a forma de habitar é o fio condutor que percorre e interliga todos os trabalhos de Rick produzidos até hoje.

O entrelaçamento quarto/ateliê reflete na produção de Rodrigues. Além de trabalhar na casa e sobre a casa, usa elementos provenientes do mesmo lugar. Lenços, brinquedos de infância, objetos há muito guardados. O corpo-casa do artista se engrandece e se confunde entre arte e vida. O processo de criação acontece entre a diversidade de materiais e linguagens e na mistura de memórias reais e inventadas. Para mostrar a casa em seus diversos ângulos, o artista usa várias linguagens, entre elas

[10] Sobre Rick Rodrigues, publiquei em 2019 artigo chamado *Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues* na Revista *Estúdio*, vol.10, no.25, Lisboa em que aprofundei o trabalho do artista.

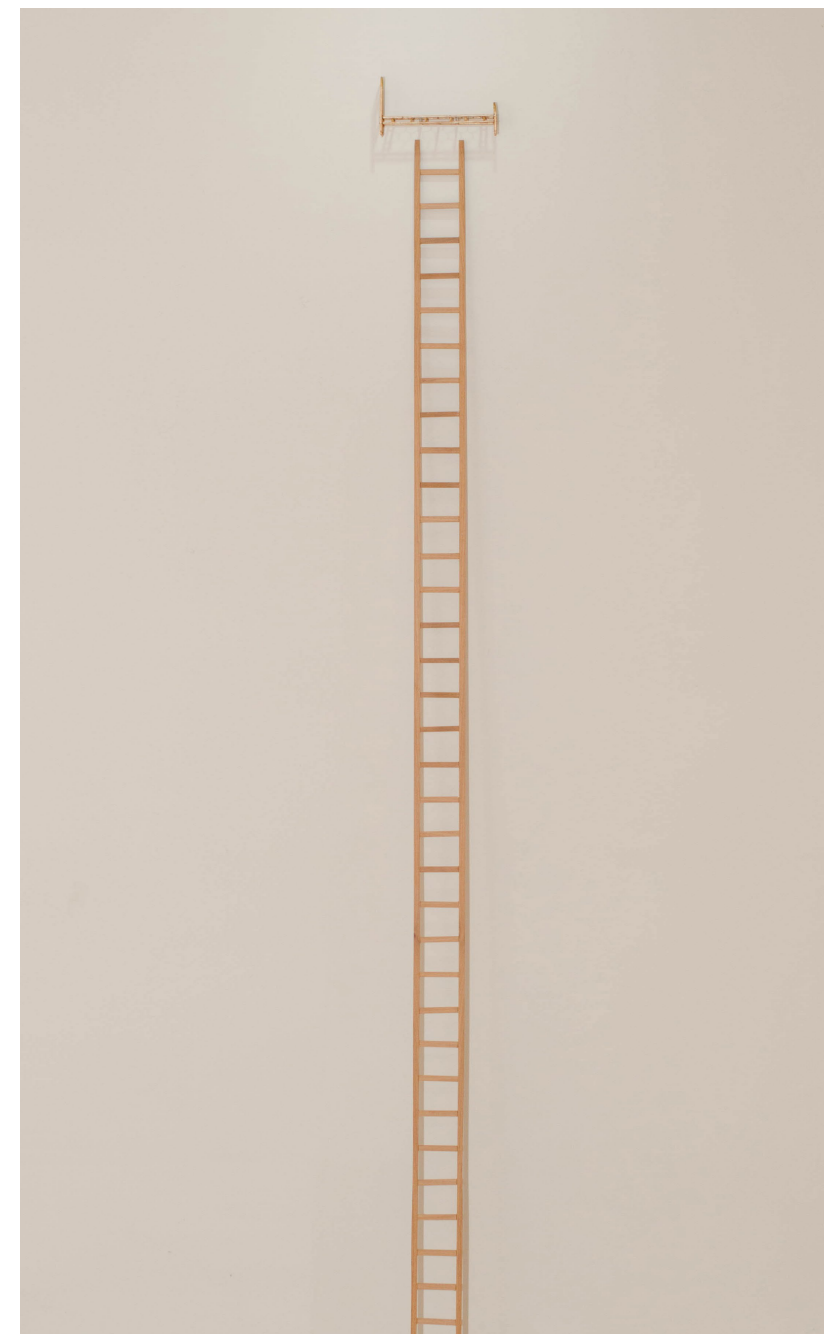


Fig. 19: Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Escadinha de madeira jacarandá e cama miniatura, dimensões variáveis. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>



Fig. 20: Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com>



Fig. 21: Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com>

o desenho, a serigrafia, o bordado e as instalações, que incorporam miniaturas de partes da casa (como camas, cadeiras e escadas), além de outras linguagens tradicionais.

Na trajetória artística e poética de Rick Rodrigues¹¹, assim como na aventura de Dorothy Gale em Oz, é possível coparticipar do devaneio, compartilhando com eles essa busca pelo o que poderíamos denominar “construção da sua própria ideia de lar”. E essa construção pode levar muito tempo ou surgir a partir de um ciclone que nos tira do chão para devolver tudo em forma de clareza logo mais. Os desenhos de Rodrigues, muitas vezes, podem parecer *nonsense* como as ideias no romance de Baum, mas é com esse rico imaginário poético que uma casa deve ser povoada para transformar-se em lar.

Mas, assim como o lar é referência de segurança e companheirismo, também é local de atos violentos, de memórias reprimidas e de solidão. A casa estrutura o modo como se vive e é estruturada pelas normas da sociedade da época em que se vive. Pode-se, então, olhando e sentindo algumas peças e desenhos de Rick Rodrigues, considerar o lar como um duplo, que repousa entre o sonho e o pesadelo; seja pela miniatura da cama, que repousa na parede a 2 metros de altura, com uma escada vertiginosa, que não parece ser acessível, ou seja pelos lindos e delicados bordados em lenços, com personagens tendo o rosto tapado por flores, como em um pesadelo no qual nunca se desvenda a face da pessoa perseguida.

1.3.1.1 TUDO QUE NÃO INVENTO É FALSO

[11] Rick Rodrigues (João Neiva/ES, 1988) é um jovem artista contemporâneo que vem se destacando atualmente no sistema de arte brasileiro. Graduado e mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, cursa o mestrado na mesma instituição, focando seu trabalho no universo da casa e nas memórias da infância, traduzindo-as em uma produção que atua no território do sensível e do delicado através de linguagens como o desenho, o bordado e a instalação.

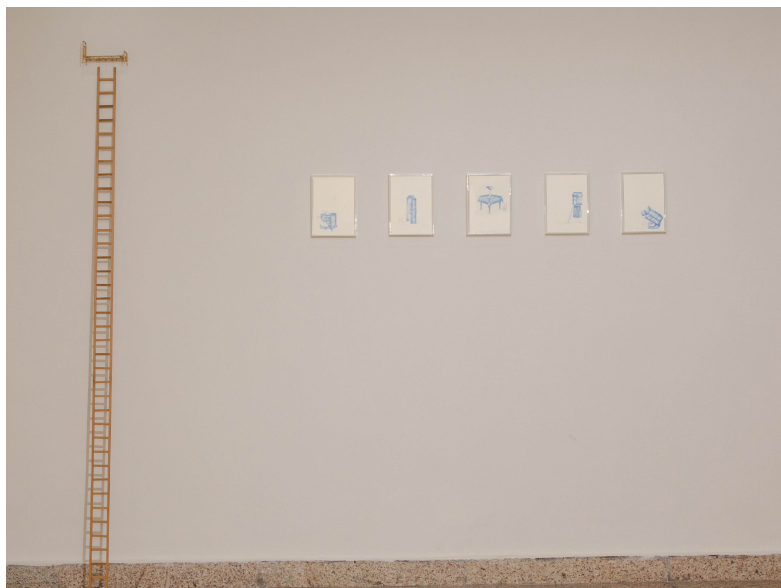


Fig. 22: Rick Rodrigues. Foto geral da exposição *Tudo que não invento é falso*, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES- Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>



Fig. 23: Rick Rodrigues, *Sem título*, 2016. Fronha bordada, travesseiro, miniatura de cama e lâmpada suspensa. Instalação. dimensões variáveis. Exposição *Tudo o que não invento é falso*, 2016, Galeria Homero Massena, Vitória/ES- Brasil. Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

Na exposição *Tudo que não invento é falso* (2016), Rodrigues apresenta algumas séries de trabalhos com o mesmo nome. Composta por desenhos em grafite vermelho e azul, objetos miniaturas em madeira e uma série de bordados, ele expõe uma instalação que permeia todo o universo doméstico. O nome da mostra já denota o entrelaçamento entre os documentos da época de infância e a memória inventada, preenchendo lacunas do que não se tem registrado. O lugar entre a confissão e a ficção aparece como um terreno fértil para a prática artística.

Uma escada em miniatura, longa e estreita, que muitas vezes não chega a lugar nenhum. Ou que se atravessa por lugares impossíveis como ponte para lugares secretos. Uma cama de molas perfeitamente verossímil, mas em tamanho diminuto e disposta sobre um fofo travesseiro. Casas de pássaros minúsculas, dividindo espaço com meninos e meninas desenhados e bordados, tendo como característica rostos escondidos por flores ou por casas. As instalações de Rick Rodrigues mexem com o imaginário infantil e requerem constantemente que se traga nossa própria bagagem interna para dialogar com que é proposto.

A escada é um elemento de ligação para algo que você não alcança. As escadas usadas de maneira diversificada por Rodrigues permitem alcançar pensamentos e memórias que não são de fácil acesso. Muitas vezes, parecem pontes para lugares insabidos ou passagens para esconderijos que dão proteção. As escadas interligam os trabalhos de toda a exposição, funcionando ora como sugestão, ora como possibilidades de escolha.

Com base no seu imaginário poético, Rick Rodrigues traduz em suas produções artísticas sua própria ideia de lar, por vezes parecendo provinidas de doces sonhos e outras tantas parecendo chegadas de devaneios perturbadores, em que realidade e mundo onírico se misturam. Diante da produção desse artista, o observador se reencontra com suas memórias de infância e põe em xeque o como e quanto habita em si mesmo.

Mas qual a diferença entre “casa” e “lar”? Em português, assim como em várias outras línguas, temos duas palavras para designar diferentes

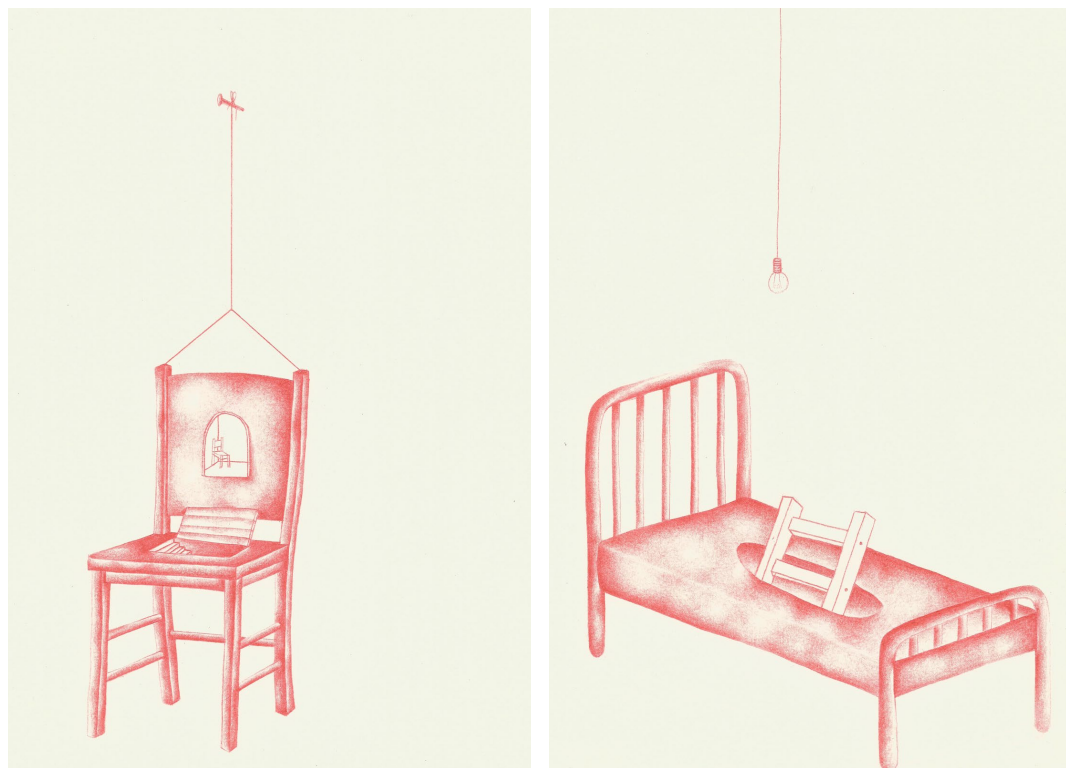


Fig. 24 e 25: Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm (cada). Fonte: <https://www.rickrodrigues.com/>

facetas do ato de morar. De maneira resumida a casa seria a estrutura arquitetônica criada para abrigo e proteção, lugar onde desenvolvemos atividades domésticas, enquanto o ato de habitar transforma esta casca sem significado em algo especial, o lar. Esta ação é que nos daria a noção de pertencimento, sendo construído na nossa mente, é um local de celebração e luto, sonhos, pesadelos e insônia. Ele está ligado a memórias e a desejos pessoais. A busca pelo lar começaria ainda no útero de nossa mãe e terminaria apenas no nosso local de morte, como um desejo nunca preenchido. A busca do lar seria o próprio caminho da vida. David Lichtenstein, psicanalista lacaniano, afirma no artigo *Born in exile: theres no place like home* de 2009 que “O lar é uma ilusão de inteireza”.

Habitar uma casa, isto é, torná-la nossa, pessoal, envolvê-la com nossos objetos, rituais pessoais, secretar nela nosso cheiro, termos uma rotina, nos sentirmos em casa, fazer dela um lar, nos faz seres com raízes que possuem história: passado, presente e futuro. Um homem que não habita vive em uma eterna solidão do tempo presente. Quando habitamos uma casa, ela se torna extensão do nosso corpo. Nela nós nos reconhecemos e moldamos nossa identidade.

Ao mesmo tempo que temos a casa como refúgio e segurança, temos a casa da solidão, violência e rejeição. Um lar não é construído do dia para noite, ele demanda tempo, uma continuidade temporal. “De fato, em nossas casas temos cantos e redutos onde gostaríamos de nos aninhar confortavelmente. Aninhar-se pertence à fenomenologia do verbo habitar, e apenas aqueles que aprendem a fazê-lo conseguem habitar com intensidade” (BACHELARD, 2008, p. 30).

A arquitetura da casa, isto é, o projeto e a construção feita pelo homem, protege das intempéries do mundo exterior, além de serem extensões e projeções mentais de nossos desejos. Precisamos nos identificar com a casa onde moramos, para que ela seja uma mediadora eficiente. Segundo Pallasmaa (2013), as estruturas feitas pelos homens “domesticam” o mundo para que seja possível habitá-lo e tem um efeito mediador

com o mundo exterior, isto é, funcionam como metáfora para estruturação e organização do pensamento e imaginação da humanidade.

Tradicionalmente, uma casa possui paredes que separam cômodos: sala de estar, sala de jantar, quartos, cozinha, banheiros. Às vezes um sótão, porão ou garagem. Quem sabe tudo em apenas uma peça. A estrutura arquitetônica de uma casa pode variar conforme o contexto cultural, a economia de um país, o clima, o desejo do morador, mas sempre terá uma função metafórica de proteção, separação e mediação.

Depois vêm as janelas, o teto, o piso, as portas, os corredores, as escadas, mobiliários e por fim as coisas, trechos e troços¹² de seu habitante.

Apesar da forma como uma casa é construída (com cômodos definidos da maneira que conhecemos) parecer uma ideia natural às nossas expectativas de privacidade e sociabilidade, essa “forma” arquitetônica foi influenciada pelas ideias modernas de individualismo e privacidade (a partir do século XVII), que transformaram o seu design com a introdução do corredor. Antes disso, as casas ocidentais eram colocadas “em fila”, cada sala se abrindo para a próxima. Enquanto os quartos tinham suas próprias funções, era comum passar por dentro de um cômodo para alcançar outro. Com a inserção de um corredor na casa, o proprietário e seus convidados não precisavam mais cruzar com os outros habitantes, incluindo seus criados.

As renovações contemporâneas da casa, como abrir a cozinha para o espaço de estar e comer, permitiu que homens e mulheres pudessem cozinhar enquanto atendiam às crianças e aos convidados. Uma cozinha integrada expressa abertura e hospitalidade fazendo com que todos possam estar juntos ao se preparar o alimento. No início do século XX, quem cozinhasse na casa era uma criada que entrava por uma porta de serviço, preparava o alimento e o servia da cozinha fechada. Hoje, isso não é mais comum nos lares de classe média. Assim as modificações na arquitetura

[12] Referência ao título do livro *Trechos, troços e coisas. Estudos Antropológicos sobre a cultura material*, de Daniel Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

permitem que o espaço físico expresse os valores em constante evolução de seus habitantes.

A arquitetura é uma interação contínua entre o espaço público e o privado e as experiências emocionais, culturais e simbólicas. É um espaço que evoca nossa imaginação e nos permite sonhar acordados, assim como nos protege do frio e do calor e nos traz uma noção de segurança. Os lares, casas e apartamentos, possuem uma função real (proteção e segurança), bem como significados metafóricos (sonhos e desejos), e eles se mesclam nesses dois registros.

Pallasmaa no livro *A imagem corporificada* nos assinala:

(...) as obras de arquitetura tendem a ser representações metafóricas extremamente condensadas da cultura, e essas imagens metafóricas guiam nossas percepções e pensamentos. (...) As imagens da arquitetura que conseguem tocar nossas emoções se fundamentam em nossas reações inconscientes e em nossa historicidade biológica (PALLASMAA, 2013, p. 118).

1.4 A TRAJETÓRIA DO PROCESSO ARTÍSTICO: MAPEAMENTO SENSÍVEL

O mapa, em seu sentido literal, é um objeto com um tipo específico de desenho que tem a função de representar um espaço ou lugar num dado momento, bi-dimensionando um espaço tridimensional e tendo como finalidade facilitar nossa orientação nesse espaço, aumentando o nosso conhecimento sobre ele. Ele nos mostra uma área de um determinado ângulo, ou seja, é uma imagem desse lugar visto de cima, do topo, numa escala bem menor que a real. Além de nos mostrar o caminho, nos permite decidir por onde desejamos ir (BUCKSDRICKER, 2015, p. 7).

A partir desse pensamento técnico e fechado sobre o mapa, escrito em 2015 na minha dissertação de mestrado, me propus desconstruir e brincar com esse conceito no meu trabalho poético: o objeto mapa pas-

sou a ser visto também como uma ferramenta de organização emocional com a finalidade de produzir imagens. Com base no que se passa internamente na mente e no corpo, por vezes passou a ser um objeto concreto, outrastantas, impalpável. Sua escala tornou-se relativa (miniaturas e gigantes podem trocar de lugares quantas vezes necessário). Cartografar se transformou em uma metodologia livre, de intensa percepção do processo de criação como desenho de uma topografia sensível. Essas trajetórias acontecem em derivas dentro das minhas casas (e por casa quero dizer as físicas, a mental e a espiritual) onde crio um desenho invisível de um plano íntimo, tentando por vezes transformar uma imagem concreta numa paisagem abstrata interior.

1.4.1 O MAPA AFETIVO PRECURSOR

Em *Atlas of Emotion*, livro escrito pela arquiteta e escritora italiana Giuliana Bruno, é proposta uma jornada sentimental. Sua inspiração para escrevê-lo foi um mapa da novelista do século XVI, Madeleine de Scudéry. Este mapa denominado *Carte du pays de Tendre* foi publicado para acompanhar a publicação de Scudéry, *Clélie, Histoire Romaine*, publicação em 10 volumes escrita e editada em Paris pela Augustin Courbé, entre 1654-60. Este mapa teria sido concebido pela personagem de mesmo nome (ele foi feito por diversas mulheres durante salões literários que Scudéry organizava em sua casa), a fim de mostrar o caminho para a terra da Ternura: uma paisagem composta por alegorias com imaginárias cidades, rios, mares, lagos, árvores e montanhas. Trata-se de um plano aberto, oferecendo a opção de distintos percursos. São possíveis diversos caminhos para se chegar ao destino. Cada um deles é moldado por diferentes emoções e apenas um lugar é fechado, o denominado “Lago da indiferença”, que, como o nome indica, uma vez que se entra é impossível retroceder, pois “de fato, a indiferença produz o estancamento da emoção, não produz a vontade de movimento, é o fim da viagem” (BRUNO, 2007, p. 6).



Fig. 26 : *Carte du pays de Tendre* (o mapa da terra da ternura) foi gravado por François Chaveua para o romance “*Clerie*” de Madeleine Scudery em 1665. Fonte: BRUNO, 2007, p. 168.



Fig. 27, 28, 29 : Louise Bourgeois, Série de pinturas *Femme Maison* -1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada. Fonte: The Easton Foundation, NY.

O mapa mostra um itinerário de emoções, constituindo o ponto alto do romance. Dessa forma, a *Carte de Tendre* torna visível um mundo de afetos. Em sua forma, desenvolvida a partir de uma jornada amorosa, a imagem produzida transmite uma paisagem interior. A emoção se materializa em cartografia. Atravessar essa terra é visitar o fluxo e refluxo da jornada pessoal da personagem principal.

Desde o mestrado, o livro de Giuliana Bruno e o mapa de Scudéry me acompanham e atuam como inspiração para meu próprio ingresso numa intensa jornada íntima e afetiva. Meus trabalhos passaram a incorporar as múltiplas trajetórias da minha vida como manifestação do meu senso de geografia pessoal, pontuando minha auto-viagem. Enquanto tento mesclar a linguagem acadêmica com o discurso subjetivo e até autobiográfico, observo minha pesquisa ser “atraída” naturalmente para a cartografia emocional, como o mapa de Scudéry, que desenha e traça trajetórias experienciais¹³.

Louise Bourgeois, artista nascida em 1911 em Paris, passou a infância na periferia da capital francesa onde sua família tinha um ateliê de confecção e restauro de tapeçaria. Aos doze anos, enquanto já colaborava nos negócios da família, principalmente como desenhista, começou a escrever diários. Os diários mapeavam seus dias, encontros, compromissos e transcreviam suas emoções e pensamentos. A prática da escrita sempre acompanhou a prática do desenho. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar o desenho das memórias de infância e para exorcizar seus temores. Bourgeois também se utilizou da palavra falada, dando inúmeras entrevistas durante sua vida, afirmando querer tornar-se uma mulher sem segredos. Em sua extensa produção, composta de desenhos,

[13] Segundo Giuliana Bruno, a *sensibilité* do século XVIII, tornou-se um marco para uma nova forma de mapeamento que afetava o domínio discursivo das emoções. Imitações irreverentes ou satíricas apareceram muito no século XIX, onde a cartografia sentimental ajudou na busca de felicidade (amorosa) em mapas como a *Carte et jeu allégoriques du bonheur* (1810), ou mesmo na busca do amor divino, como em *Presqu'île de la perfection* (1855). Embora outros tenham sido produzidos, o mapa de Scudéry foi o mais aberto dos textos cartográficos afetivos, segundo Bruno (BRUNO, 2007, p. 227).

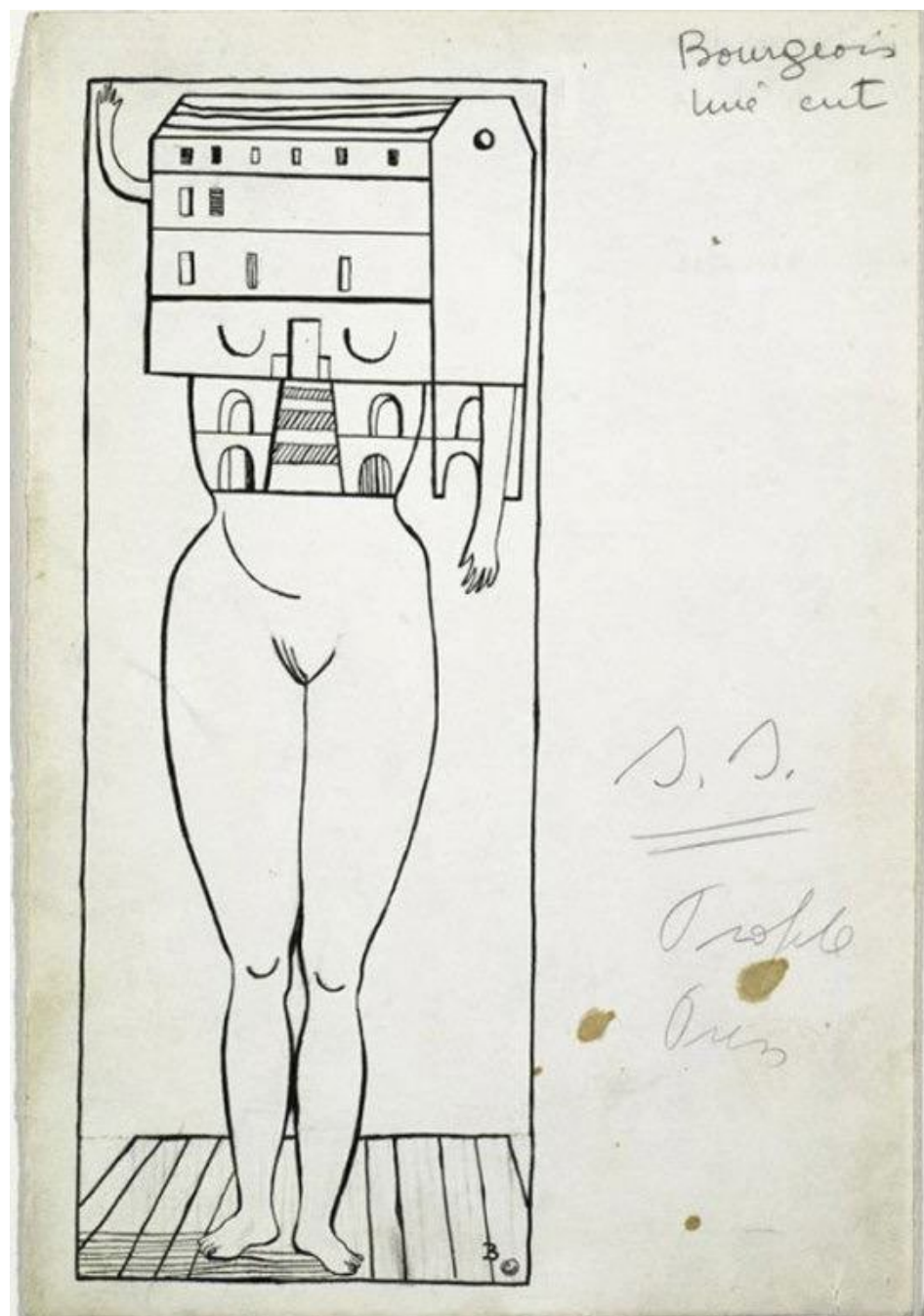


Fig. 30 : Louise Bourgeois, *Femme Maison* -1947. Gravura, 23.3 x 9.3 cm. Fonte: The Easton Foundation, NY.

gravuras, objetos, esculturas e instalações sempre deixou claro em seus escritos e entrevistas que se considerava, acima de tudo, uma escultora.

Pessoalmente, tenho uma ligação de longa data com tapeçarias. Quando crianças, nós as usamos para nos esconder. Essa é uma das razões pelas quais espero que sejam tão tridimensionais - porque sinto que deveriam ser de uma tal altura e peso e tamanho que daria para você se envolver nelas. (...) Uma tenda é muito importante no meu vocabulário - uma forma de escultura tecida para ser adentrada -, uma forma de arquitetura desmontável (BOURGEOIS, 2000, p. 89).

Em 1945, Louise Bourgeois começou a trabalhar em uma série chamada *Femme Maison*. Entre este ano e 1947 produziu três pinturas e um desenho, que seriam os primeiros trabalhos da série. Já em 1994, ela criou sua obra uma *Femme Maison* de mármore, uma figura sem os braços, deitada com as pernas flexionadas e portando uma casinha no lugar onde deveria estar sua cabeça. Esta produção foi reproduzida em tecido, em 2001: um corpo quase indistinguível, ao qual faltam muitas partes e que detém uma pequena casa sobre o ventre.

Desperta meu interesse o fato de que o mesmo tema retornou em diversos períodos de sua vida, a partir de diferentes linguagens, como pinturas, desenhos e esculturas, mas todos os trabalhos mostram essa figura híbrida, em que a mulher possui uma fundição com a arquitetura doméstica, que ora substitui sua cabeça e torso, ora sai de seu ventre. As formas habitáveis sempre são representadas de maneira completa, enquanto o corpo feminino é faltoso e fragmentado.

Ao observar suas obras podemos abarcar os mais diversos pontos de vista para discuti-las - a repressão das mulheres pela sociedade patriarcal, a ligação delas ao trabalho doméstico, fundindo-as e mesclando-as com a casa, a substituição de sua cabeça (porção pensante e ilimitada) por um local limitado por quatro paredes -, mas, ainda, podemos verificar nessa

série a construção de um mapa sentimental. Mais uma vez a materialização de emoções em forma de mapa. O corpo e a casa fundidos formam um itinerário do lar ligado ao feminino, a mulher. Ela nos mostra a jornada por uma viagem doméstica (uma deriva entre quatro paredes), remapeando ela mesma em diferentes noções do que seria seu lar. A abertura das janelas, portas, muitas vezes membros saindo deste corpo, da mesma forma nos remete a uma saída, a possibilidades de abertura ou fuga deste universo.

Essa série, que nos possibilita olhar para as próprias emoções em relação ao nosso habitar (ou o habitar em si mesmo), pode nos encaminhar novamente, a *Carte du pays de Tendre*, nosso já citado mapa precursor de afetos. Ambos os mapas mostram a movimentação de emoções que residem dentro de cada uma das autoras. Segundo a autora Giuliana Bruno no livro *Public Intimacy*, “nesse mapeamento afetivo, o lar, pode tornar-se uma viagem (tradução nossa)”¹⁴.

Scudéry produziu um mapeamento espacial das emoções. De forma concreta, criou um mapa. Louise Bourgeois fundiu visualmente corpos femininos com casas, apresentando itinerários do lar. No entanto, existem outras maneiras de se cartografar emocionalmente um lugar/casa. Em 1892, a romancista americana, Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), publicou o romance *O papel de parede amarelo*, com apenas 32 anos, narrando sua história por entre quatro paredes. O livro, um misto de conto de horror e drama, conta a história de uma mulher “enferma psicicamente” que é levada pelo marido John (que também é seu médico) a habitar uma casa fora da cidade para melhorar sua saúde fazendo uma “terapia de

[14] (...) in this affective mapping, home can turn in a journey.” BRUNO, Giuliana. *Public Intimacy: Architecture and the visual arts*. The MIT Press, 2007, p. 165



Fig. 31 : Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994. Mármore, 11.4 x 31.1 x 6.6 cm.
Fonte: The Easton Foundation, NY.



Fig. 32 : Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2001.
Tecido, s. dimensões.
Fonte: The Easton Foundation, NY.

repouso.”¹⁵ O sofrimento mental da mulher é narrado em forma de diário escrito em primeira pessoa, produzido às escondidas do marido que a proíbe de expressar sua criatividade: uma vida oprimida em que o marido é seu cárcere e controla o seu estado psíquico e físico. A casa corresponde à estreiteza de seu mundo e seu mapa tem como fronteiras intransponíveis as quatro paredes da casa.

Um rasgão no papel de parede amarelo da casa, no entanto, surge como um respiro (uma passagem secreta?) de autenticidade e ferramenta para evitar a loucura. Um escape para a imaginação e a criatividade. Fica evidente através dos dias, cujo desenrolar é descrito no diário, que a interioridade da casa que ela habita é análoga à interioridade dela mesma. No final, depois de pensar em suicídio, ela começa a rasgar o papel de parede para libertar a mulher presa nele, libertando-se simbolicamente, rompendo seus próprios limites e ampliando suas fronteiras. Gilmann traçou seu mapa sentimental no livro e nele buscou rotas de escape secretas das prisões internas. “Quantas vezes o poeta-pintor, na sua prisão, não perfurou as paredes com um túnel! Quantas vezes, pintando o seu sonho, não se evadiu por uma fenda na parede! Para sair da prisão, todos os meios são bons. Em caso de necessidade, o absurdo, por si só, liberta” (BACHELARD, 2008, p. 159).

[15] A “cura em repouso”, criada pelo médico americano especialista em nervos Silas Weir Mitchell, consistia em repouso absoluto na cama e alimentação de engorda. O mesmo tratamento foi usado para mulheres nervosas e deprimidas ou para aquelas que precisavam ser “disciplinadas”. Mitchell observou que as mulheres que sofriam de neurastenia eram magras e anêmicas. A solução para isso, segundo ele, era muito descanso e uma dieta avassaladora de alimentos para engordar.

Havia um lado sombrio nesse tratamento que pode ser visto na maneira como Mitchell escreve sobre essa terapia e seus pacientes em seu livro *Fat and Blood* (1877). Lá, ele descreve a “cura pelo descanso” como um incentivo para mulheres parem de evitar o trabalho doméstico e voltem a se levantar. Segundo ele: “a cura em repouso poderia ser usada para disciplinar mulheres cuja doença se tornou um meio de evitar tarefas domésticas” (Stiles, 4). Fonte: *Women and Madness in the 19th Century The effects of oppression on women’s mental health*. Universidade da Islândia, 2013. Disponível em: C:/Users/lucia/Desktop/doutorado/BA-ElisabetRakelSigurdar.pdf. Acesso em: 06/05/2020.

O livro *Viagem ao redor do meu quarto*, escrito pelo francês Xavier de Maistre (1763 - 1852), em 1794, tem como pretexto de escrita o confinamento do narrador (prisão domiciliar), em Turim (por conta de sua participação em um duelo), durante 42 dias (o número de capítulos do livro).

Maistre, nesse texto, defende que todas as viagens são viagens interiores, de exílios íntimos. Assim, nosso quarto ou países exóticos não são tão diferentes, mas sim razões igualmente legítimas para a descoberta e as aventuras. Um quarto pode ser refúgio ou uma prisão, mas pode ser também uma viagem doméstica de autoconhecimento.

Planejei e realizei uma viagem de quarenta e dois dias em volta do meu quarto. As observações interessantes que fiz, e o prazer contínuo que experimentei ao longo do caminho, me fizeram querer torná-la pública; a certeza de ser útil me fez decidir. Meu coração experimenta uma satisfação inexpremível quando penso no número infinito de infelizes aos quais ofereço uma fonte segura contra o tédio e um alívio para os males que supotam. O prazer que se sente ao viajar em seu quarto está a salvo da inveja inquieta dos homens e independe da fortuna (MAISTRE, 2009, p. 25).

Assim como Gilmann, o autor narra sua deriva por dentro do quarto, mas aqui com a criatividade e imaginação permitidas para se expressar. Maistre nos faz caminhar pelo quarto como se estivéssemos desvendando uma terra desconhecida, que pode nos trazer aventuras e descobertas a qualquer momento se nos mantivermos atentos e disponíveis. A possibilidade de fugir para o íntimo e poder viajar, mesmo estando confinado entre quatro paredes, é uma das ferramentas que a cartografia do sensível nos permite.

Já no filme *O sétimo continente* (1987), o diretor austríaco Michael Haneke (1942) apresenta uma história onde não existe um confinamento físico, em um local com paredes ou fronteiras, mas sim uma prisão silenciosa feita pelo sistema social no qual o ser humano é inserido. Haneke baseou-se em um acontecimento real registrado na Áustria, o



Fig. 33: Still do filme *O sétimo continente*, 1987, de Michael Haneke.



Fig. 34: Still do filme *O sétimo continente*, 1987, Michael Haneke.



Fig. 35: Cena final do filme *O sétimo Continente*, 1987 de Michael Haneke.
Fonte: <https://pequenoscinerastas.wordpress.com/2007/07/23/especial-michael-haneke-i-el-septimo-continente/>. Acesso em 12/12/2020.

suicídio de uma família inteira, fato que ele conheceu através de publicações jornalísticas, em 1989, para produzir esse filme.

O roteiro é dividido temporalmente em três partes: 1987, 1988 e 1989. Na primeira, a família-protagonista é apresentada por meio da rotina matutina diária e tediosa: o engenheiro Georg, a oculista Anna e a estudante Eva aparecem vestindo-se e tomando o café da manhã antes de irem para o trabalho e para a escola. De forma geral, podemos concluir que eles constituem uma família carinhosa pertencente à classe média austríaca, devido aos modelos da residência, do automóvel e das roupas que vestem.

A parte seguinte, datada em 1988, começa da mesma forma, com Georg, Anna e Eva se preparando e se alimentando antes de sair de casa. Depois, acompanhamos situações de problemas cotidianos comuns a todos nós em algum momento da vida: Anna tem insônia, Georg é promovido, mas tem dificuldade de lidar com o funcionário que ocupava seu lugar, a menina cai durante uma aula de ginástica. Os planos longos e a falta de trilha sonora fazem o espectador compartilhar do tédio da família e se perguntar qual a moral de se fazer um filme com aquela família. Não há como não se sentir incomodado. Os personagens aparecem de maneira fragmentada, apenas partes do corpo, a cena é focada principalmente nos objetos e nos movimentos repetitivos das mãos. Não há seres humanos com emoções latentes diante de todo aquele tédio. Em alguns momentos, surgem imagens apenas na cor preta de durações variáveis, como se fossem densos intervalos de tempo materializados.

O tédio da rotina diária: sempre a mesma hora de acordar, a mesma maneira de dizer “bom dia”, o mesmo fechamento de portas, o mesmo amarrar de sapatos. Dia após dia. Ano após ano.

Na última parte, em 1989, a rotina dos Schöbers é radicalmente alterada. Sem explicações verbais ao público, Georg pede demissão e compra diversas ferramentas, Anna deixa a ótica onde trabalhava, vai as compras e esbalda-se em alimentos caros, típicos de banquetes, e liga para a professora de Eva para dizer que a filha não irá às próximas aulas. Todo o

dinheiro que tinham no banco é retirado. Anunciam sua mudança para a Austrália. No plano seguinte, a família realiza banquetes silenciosos com os alimentos caros comprados e a louça antigamente usada apenas em festas. Neles trocam sorrisos cúmplices de uma combinação silenciosa. O pai pede para a filha calçar um sapato bonito. Sentimos que um grande evento está por vir e somos tomados por uma sensação de alívio. Aquela vida maçante e tediosa finalmente vai desaparecer.

A partir daí, o ápice do filme. A família passa a destruir tudo o que há na casa com as novas ferramentas compradas em meio a demonstrações sutis e explosivas de afeto. Roupas e cortinas são rasgadas uma a uma. Discos de vinil são quebrados. A menina aparece cortando e rasgando seus desenhos e livros infantis. Cenas filmadas novamente sem reproduzir os rostos, apenas o movimento frenético das mãos. O sofá sendo destruído, álbuns de foto sendo cortados, a serra elétrica corta os móveis ao meio, o aparelho de som e as estantes são destruídos a machadadas, as gavetas são esvaziadas e fofos bichos de pelúcias são decapitados.

Após a decisão silenciosa e racional de assassinar sua casa, seus objetos e memórias, o único momento de emoção que a família exala é quando pai acerta o aquário e Eva se desespera. O pai pede desculpas. Notamos então que os peixes não faziam parte do acordo.

O dinheiro é rasgado e despejado na privada. A cada cena um quadrado preto. Um respiro.

A imagem da praia na Austrália, o lugar que supostamente todos acreditam que eles estão, aparece em cena como um contraponto, como um ideal de chegada.

Ao fim, após matarem sua casa, suas memórias e histórias, cometem suicídio coletivo em frente a uma televisão ligada que transmite vídeos diversos.

A jornada emocional da família Schöbers é complexa. Devido ao fato de ser uma representação cinematográfica, os planos em jogo podem ser modificados ao longo de sua apresentação. Se no início do filme temos

um mapa inflexível, com caminhos e paradas obrigatórios, na sequência brechas se abrem para novas possibilidades de escolhas, mas parece que para aquela família só há uma possibilidade de romper as fronteiras implacáveis de seu mapa interno: a jornada final acaba em um desfiladeiro em que todos de mãos dadas resolvem se jogar.

O artista espanhol Pedro G. Romero (1964) produziu um vídeo dentro do projeto chamado *Archivo F.X.: La ciudad vacía*, intitulado *La Casa* (1999 - 2007). Nele, o bailarino de flamenco Israel Galván, vestindo a camiseta do time do Barcelona, mapeia todos os cômodos de um apartamento através dos tacos de seu sapato e de uma dança vigorosa e extremamente gestual.



Fig. 36: Pedro G. Romero com colaboração de Israel Gálvan. *Archivo F.X.: La ciudad vacía: La Casa* (1999 - 2007), Vídeo, 20'37", Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=X96qh0kJmLc>

O apartamento em questão está localizado na cidade de *Badía del Vallès*, em um conjunto habitacional nos arredores de Barcelona/Espanha. Neste conjunto, o referido apartamento é a única propriedade privada e não habitação social, devido a fraude em uma lei dos anos 90 que ninguém sabe explicar. Romero se pergunta no início do vídeo: “Como marcar o único espaço habitável de Badía que se encontra no mercado livre? Será que esta peculiaridade modificou sua fisionomia? As suas condições de vida mudaram pelo fato de se encontra em uma situação “liberal”?”

Assim, com certa ironia, o bailarino demarca com sua dança os limites da propriedade privada, ao mesmo tempo que mostra, em pormenor, o interior de uma típica casa de classe média baixa em Espanha.

Enquanto os centros históricos urbanos se transformam em parques temáticos turísticos e a classe alta ocupa as áreas residenciais, *Badía del Vallès* continua a acolher a imigração mais desfavorecida. O vídeo faz parte do projeto *La ciudad vazia*, uma visão sobre a construção política da cidade moderna.

O mapeamento de uma casa (principalmente este apartamento, que se encontra no centro de uma discussão política entre público e privado) a partir da dança do bailarino nos faz experimentar os espaços e seus limites por outras vias sensoriais. Aqui, além do vídeo que documenta a performance, podemos sentir o mapa pelo tipo de som que cada ambiente ecoa e vemos os gestos que cada cômodo induz ao bailarino fazer. Em meio a toda essa experiência sensorial, delineamos mentalmente a planta desse apartamento e suas singularidades.

Em meu processo criativo a ideia (ou seria idealização?) de mapa e cartografia caminha junto à produção. Ao percorrer a casa-corpo e todos os compartimentos que nela existem, encaro os trabalhos apresentados nessa tese como a construção de uma cartografia poética, percorrendo documentos, memórias, arquivos e narrativas, criando um *mapa-fábula* que se desenha e se apaga conforme produz imagens e textos.



Fig. 37: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Instalação.

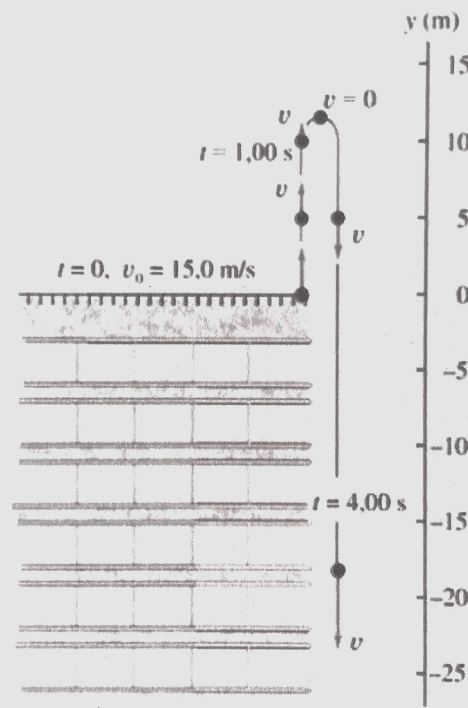


Fig. 38: Luciane Bucksdricker. Detalhe instalação *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Gráfico de queda livre.

Em 2017 apresentei na exposição coletiva *Curucu no Parquet*, na Pinacoteca Barão de Santo Angêlo, em Porto Alegre, uma instalação chamada *I believe I can fly/MRUV*. Nela, uma casa de bonecas em madeira e pintada de preto foi disposta de cabeça para baixo no teto da galeria. No chão, três escadas miniaturas de diferentes alturas, também pretas e de madeira, pareciam se esforçar para chegar até ela, mas a subida era notavelmente impossível. Entre os objetos, um gráfico com a fórmula para se calcular a velocidade de um corpo em queda livre estava pendurado na parede, com a ilustração de um homem que pretende se jogar de um edifício. À frente, um criado-mudo¹⁶ preto com dezenas de gavetas guardavam móveis em miniatura, aleatórios, também pretos.

Havia um sentido de relação na disposição dos elementos do trabalho, anterior à montagem. Isto é, existia uma vontade de disposição desses elementos de forma que eles se interligassem de uma maneira sutil, como um diagrama imperceptível. No entanto, o contexto expositivo sempre colabora e/ou coloca obstáculos em situações de instalação. Temos que lidar com o que o espaço oferece e muitas vezes deixar que espaço e trabalho encontrem seu próprio diálogo e forma de coexistir. Desta maneira, cada lugar onde essa instalação será montada o trabalho ganhará ou perderá relações. No caso da Pinacoteca, o piso de parquet parece interferir na ligação dos elementos, como se fosse um obstáculo.

Certamente, a noção de mapa e cartografia neste trabalho em nada lembra a definição literal. Mas é a origem e o processo de criação em si de um trabalho como esse que constitui a construção de uma jornada, culminando em uma imagem concreta de uma paisagem interior. Esse trajeto invisível (da origem da criação à exposição do trabalho) é visto como um afluente de um inventário mental desenhado. A casa preta fechada e impossível de ser acessada, a dúvida sobre sua sustentabilidade e os

[16] O nome criado-mudo aqui é usado propositalmente. Sabendo que este nome vem de um dos papéis desempenhados pela criadagem escrava brasileira dentro de uma casa: o de segurar as coisas para seus senhores ao lado da cama enquanto eles dormiam, o móvel aqui é visto da mesma maneira, como um observador vivo, porém silencioso.

sentimentos contraditórios: da esperança de que ela consiga se manter no topo aliada à curiosidade sádica de querer ver a casa cair, as escadas miniaturas que não chegam a lugar nenhum, a fronteira fechada que não se pode transpassar, os móveis dispostos em compartimentos diferentes (gavetas) que não se comunicam e nem interagem, como pedras e muros em um caminho. Uma cartografia esburacada de possibilidades ainda não descobertas.

O gráfico de MRUV, pendurado na parede na altura dos olhos, funciona como uma pista e uma ponte, unindo passionalmente os demais elementos. O gráfico em si também pode ser lido como uma espécie de mapa, encerrado em si mesmo, pois informa graficamente um pensamento diagramático e, de certa forma, “situa” o trabalho - nesse caso, transforma-se em mapa-ponte. Dessa maneira, a união do conjunto seria uma espécie de mapa afetivo, em que pistas, pontes e caminhos são fornecidos, mas a direção não é dada, ela precisa ser escolhida.

O criado-mudo colocado em frente à parede, onde todos esses elementos se encontram, participa de forma “muda” e alternada; ora como objeto singular e independente, já que se desloca dos demais elementos instalados na parede, convidando à manipulação dos brinquedos em miniatura, ora inserido na instalação, constituindo uma espécie de cenário imutável - como o pano de fundo de uma peça teatral. O criado-mudo segue uma ordem própria de sentido, ao passo que os demais objetos encontram sentido quando relacionados. Entre a queda anunciada e a impossibilidade de alcance, o criado-mudo se transforma na testemunha silenciosa.

O trabalho, embora dinâmico, carrega uma forte impressão sobre o “imutável”. Com que frequência visitamos de fato o interior dos criados-mudos? Sua superfície está em constante atividade, mas e o interior de suas gavetas? Parecem sempre fechadas e quase nunca são abertas a novos habitantes... Ainda, com que frequência se muda um criado-mudo de lugar? Qual o lugar do criado-mudo? Embora aparentemente alheio, o criado-mudo, nesse trabalho, parece reforçar a impressão de algo “imutável” e silencioso - a certeza da queda e a privação da ação de alguma maneira

se refletem na inércia do criado-mudo. Também é inevitável a comparação entre a forma e a estrutura do criado-mudo com a de um prédio, que sorrateiramente aparece no gráfico colocado na parede.

No trabalho *I believe I can fly/ MRUV*, 2017, assim como em tantas outras produções minhas, existe a apropriação de objetos claramente fabricados em série (pré-fabricados), encontrados e adquiridos no comércio para fins de lazer e brincadeira e/ou uso em artesanatos; a pintura preta não retira esse aspecto dos objetos, ainda que os ressignifiquem. Vejo essa questão da apropriação como algo natural no meu processo de trabalho, já que a origem do desejo de usar esse tipo de material foram as brincadeiras de criança com a minha filha. A utilização desses móveis e casas fabricados em série me remetem ao “inconsciente coletivo¹⁷”, imagens que estão introjetadas há muito em nós e são de reconhecimento imediato. Não é a minha ou a sua casa em questão. E sim a ideia e idealização de casa pré-concebida que há dentro de nós.

A tinta preta na pintura das casas de boneca, e neste caso, em todos os elementos da instalação, enxergo como o reforço da ideia de série, isto é, uma neutralização desses objetos. Apesar de ver no preto a relação simbólica com o negativo (como a morte, o luto, a depressão, o oculto), vejo aqui esse preto como neutro, como cor-estaque, imóvel, silenciosa.

[17] Carl Jung, psiquiatra e psicanalista suíço, definiu o inconsciente coletivo como a parte abissal de nossa mente. Essa região seria construída por informações e impressões herdadas pela família e indivíduos de fora, sendo um campo para guardar ideias pré-concebidas. Assim, ainda que os devolvamos de forma indireta, é nesse lugar onde se escondem nossos traços mais íntimos.

Jung aprimorou essa ideia e afirmou que o inconsciente coletivo é a parte que não sabemos sobre nossa própria essência. Dessa forma, comportamentos, sentimentos e impressões que não controlamos conscientemente residem nessa parte. Assim, estão seguros lá, já que somos incapazes de achá-los sozinhos.

Contrariando Freud, que afirmava que isso era alimentado por vivências pessoais, Jung propôs que se tratava da história da própria humanidade. É um absorvente natural de arquétipos avulsos. Independentemente de quem seja, família ou não, absorvemos e canalizamos em nós o consenso do grande coletivo externo. Fonte: <https://www.psicanaliseclinica.com/inconsciente-coletivo-jung/>

Parte de meu itinerário sentimental íntimo é explicitado nesta forma de instalação objetual e traduz, utilizando a imagem, um ponto específico de minha trajetória. Cada trabalho criado, produzido e exposto apresenta um novo pedaço da jornada pessoal, com todas as suas próprias possibilidades. O mapa íntimo é rico, flexível e sempre passível de rompimento de fronteiras, pois é encarado como o processo de criação em si.

Seja no mapa precursor de Madeleine de Scudérie, nos trabalhos visuais de Bourgeois, na literatura que traça jornadas domésticas, em filmes como *O sétimo continente* de Haneke e, ainda, vídeos que mapeiam sensorialmente a construção de uma cartografia sentimental é uma visão metodológica. Ao olhar para um processo de criação como trajetória, construindo itinerários, modificando-os quando necessário, criamos topografias que nos permitem olhar o todo de cima e fazer escolhas sensíveis, mesmo que seja a de se perder.



Fig. 39: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Instalação (detalhe).



Fig. 40: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Detalhe instalação.

CRISTÓVÃO COLOMBO, 2083

Moravam na Cristóvão Colombo, 2083. Cinco jovens filhos, entre 22 e 8 anos, e um casal. O pai era bancário responsável pelo setor de saúde e previdência. A mãe dona de casa cuidava da casa e dos cinco filhos. O pai era alcoólatra. A mãe sofria com a doença do marido. A filha mais velha costumava ficar perto da mãe até a madrugada para que o pai não a agredisse. Seguidamente, essa filha pensava que o pai podia desaparecer para que a vida ficasse melhor.

*

Em 06/06/1969 a filha mais velha estava a caminho da faculdade quando seu ônibus pegou um engarrafamento no caminho. A notícia logo se espalhou por entre os passageiros. Um homem havia se jogado do último andar de um prédio de 13 andares na rua Uruguai no centro da cidade de Porto Alegre. Por um momento, ela pensou que podia ser seu pai e que a vida ficaria melhor.

*

Durante muitos anos meus pais me disseram que meu avô havia

morrido de um ataque do coração perto de uma janela de um alto prédio, o que o levou a cair.

*

Eu já era mais velha quando meu pai me contou que meu avô não havia morrido de infarto. Num tom irônico ele me olhou e disse: “Realmente achas possível alguém sofrer um ataque do coração perto de uma janela e cair 13 andares?” Me senti com 5 anos de idade e descobri que os pais mentem.

*

Não foi qualquer morte, qualquer suicídio. Foi um espetáculo. Foi capa de jornal.

*

A história da família é fascinante para a criança. Há episódios antigos que todos gostam de repetir, pois a atuação de um parente parece definir a natureza íntima da família, fica sendo uma atitude-símbolo. Reconstituir o episódio é transmitir a moral do grupo e inspirar os menores. Podemos reconstruir um período a partir desse episódio (BOSI, 1995, p. 424).



Fig. 41: Luciane Bucksdricker, *sem título*, 2019. 60 x 200 cm. Monotipia sobre papel de parede.



Um sofá, duas poltronas, um tapete vermelho já gasto pelo tempo, seis almofadas, uma mesinha de canto, um abajur com um anjo de mármore, muitos discos, livros pesados, um armário com cheiro forte de madeira, uma coruja de orelhas roídas, uma tela de um dia de chuva, um sino de bronze, um espelho de herança...Nesses objetos todas as casas e nenhuma. Casas deveriam ser como objetos, nos seguindo de lugar em lugar. (...) Penso nas pessoas que passam uma vida inteira na mesma casa, como serão esses lugares? O que essa casa deve acumular com o tempo pode fazer suas paredes se aproximarem, é muita coisa vivida. Gosto de pensar nas famílias que levam suas casas como animais de estimação, ou o seu mais querido objeto. Talvez seja essa a opção para quem insiste em migrar, viver sempre de passagem. Mas como será levar a casa e não levar a rua, suas árvores, esquinas, amigos e a paisagem que vemos pela janela? Deve ser como viver num barco, em cada porto uma nova descoberta. Sua única recompensa é a esperança de um dia voltar, ou então, melhor seria a de encontrar um outro lugar ainda mais feliz que o último.

HELENE SACCO¹

[1] SACCO, 2010. Fonte: <https://helenesacco.wordpress.com/author/helenesacco/page/2/>



2. SOB A SOMBRA DE OUTRAS CASAS

A casa, o que é? Casa é número de rua, cor de parede, grama de jardim, vaso de planta, capacho para esfregar o pé. É ranger de porta, tirar os sapatos, sentar, deitar, beber, comer, transar, rezar, ler, banhar, brigar, lavar, passar, ficar, ver televisão, ouvir rádio, fofocar. A casa é até onde vai o muro, e começa de novo do lado de lá. Outra casa. Casas. Casar e descasar. Imagens, conceitos, palavras. Casa, o que é? O que é casa? Caracol é casa. Colmeia é casa. Enxu é casa. Casulo é casa. Gaiola é casa. Ninho é casa. Ostra é casa. Pombal é casa. Teia é casa. Corpo é casa. O que é casa? Ponte é casa. Rua é casa. Banco de praça, jornal. Casa, casa, casa, casa. Imagem não é nada. “Nada pode qualquer coisa ser”. Casa pode qualquer casa ser. Ter. Gente tem casa, marimbondo tem casa, botão tem casa.

Eduardo Loureiro Jr.

O livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*, publicado em 1977 pelo geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan, até hoje é referência para os estudos da geografia humanista, que a partir deste estudo, juntamente com outros escritos da mesma época, começou a ser compreendida com base na experiência do sujeito, isto é, enxergando o lugar como sendo construído por ela e pelos sentidos, envolvendo sentimentos e entendimento, em um entrelaçamento do corpo com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem (TUAN, 2013, p. 7). No livro, o autor busca distinguir o espaço indiferenciado do lugar significado, diferenciando espaço e lugar a partir de conceitos binários como distância e proximidade, indiferenciação e intimidade, não envolvimento e envolvimento respectivamente. A definição, se um local é lugar ou espaço, sempre será feita a partir da perspectiva do sujeito que a experiencia.

Segundo Tuan, para sentirmos de forma específica o espaço, ou seja, transformá-lo em lugar, é preciso que haja uma parada no movimento, pois se o espaço é um local que permite o movimento (liberdade), o lugar é uma pausa (segurança). A pausa no movimento torna possível que a

localização se transforme em lugar, pois esta adquire definição e significado. E se esse lugar de pausa for a casa?

A permanência é um elemento importante na ideia de lugar; as coisas e os objetos são resistentes e confiáveis diferente dos seres humanos que são instáveis, segundo Tuan (TUAN, 2013, p. 17). Assim, podemos dizer que a casa é um lugar por excelência, pois não há local de maior proximidade, intimidade e significado para o ser humano (aqui não me refiro unicamente à casa que habitamos, mas à ideia e à idealização de casa em nós internalizada, que de tanta significação, acaba transformando-se em lar).

Ainda, conforme Tuan, “as pessoas sabem melhor quem elas são e como devem se comportar quando o ambiente é planejado pelo homem e não quando o ambiente é a própria natureza” (TUAN, 2013, p. 128). Desta maneira, pode-se indagar acerca da origem da ideia ontológica de casa, que todos carregam internamente, e quanto tempo demora para que um espaço se transforme em lugar (ou uma casa em lar)?

2.1 A CASA COMO PAUSA

Em *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, o arquiteto e autor espanhol Iñaki Ábalos afirma que o “projeto de um espaço doméstico não é mais do que uma materialização de certas ideias arquetípicas em torno da casa e dos modos de vida” (ÁBALOS, 2016, p. 8). Ou seja, toda a noção do que compõe uma casa, do que a transforma em lar é intrincada em nosso ser, por meio e a partir das lembranças, da memória individual e coletiva e de ideias preconcebidas sobre a casa/lar pela sociedade,

provindas da noção arquetípica¹ da cabana, da origem desse habitar², em nós primitivamente incrustada. O sujeito que habita e pensa sobre esse habitar com base nessa experiência/ação, pratica uma cartografia do ir e vir, um mapeamento de sua existência consciente de seu habitar e de seu entrelaçamento e limites com o mundo exterior. A casa permite essa autêntica habitação. “A casa, contudo, não é um marco inocente, imune ao reflexo de nossos conflitos, é o lugar do íntimo quanto do inóspito, um espaço de alienação que vela ou esconde um desarraigamento, uma incapacidade para o pleno exercício do ser-aí” (ÁBALOS, 2016, p. 45).

Bachelard também afirma que nascemos imersos nos arquétipos arquitetônicos, e, desse modo, nossa experiência é mediada por ela, mesmo quando a casa concreta não exista, pois, as suas imagens na nossa memória organizam essa experiência. O espaço habitado transcende o espaço geométrico da casa, transformando-a em algo vivo e não inerte, como um objeto na paisagem, pois a casa e o mundo não são simplesmente dois

[1] “Os arquétipos são antigos resíduos mentais ou neurais similares. De acordo com a definição de Jung, um arquétipo não é um significado específico, mas a tendência que uma imagem tem de provocar certos tipos de emoção, reação ou associação” (PALLASMAA, 2013, p. 129).

[2] “Habitar é, em determinado espaço e tempo, traçar uma relação com o território, atribuindo-lhe qualidades que permitam que cada um se identifique. Habitar é um fato antropológico, isto é, diz respeito a toda espécie humana (pelo menos nas sociedades das quais temos informações) [...]. Expressa-se por meio de atividades práticas em objetos móveis e imóveis; apreende-se pela observação e pela linguagem (a palavra do habitante). Habitar não se declina da mesma maneira conforme as épocas, as culturas, os gêneros, as idades da vida; a habitação é profundamente marcada por essas diferentes dimensões e apresenta uma diversidade que apenas uma história poderia relatar. De fato, é possível dizer que se o habitar é um fenômeno geral, existem tantas maneiras de habitar quanto indivíduos. Em nossas sociedades, é a conjunção entre o lugar e o indivíduo singular que funda o habitar. Nas sociedades primitivas, trata-se do vínculo entre o grupo e o lugar” (SEGAUD, 2016, p. 96).

Giorgio Agamben no seu texto *Habitar e Construir* (parte de uma conferência realizada na faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma ‘La Sapienza’ em 2018) diz que habitar significa criar, conservar e intensificar hábitos e costumes, isto é, modos de ser (AGAMBEN, 2018).

espaços justapostos lado a lado (BACHELARD, 2008, p. 59). Pallasmaa reitera a afirmação de Bachelard, quando diz:

(...) um espaço de arquitetura enquadra, detém, reforça e foca nossos pensamentos, além de evitar que eles se percam. Podemos sonhar e sentir que estamos fora dele, mas precisamos da geometria da arquitetura de um cômodo para pensar com clareza. A geometria do pensamento reflete a geometria do cômodo (PALLASMAA, 2011, p. 42).

A casa é uma construção feita pelo homem com o propósito de que ela seja habitada por um ser humano. A presença de pessoas e de suas trocas afetivas fazem, com o tempo, com que a construção inerte se transforme em lar. Segundo o pesquisador e professor de arquitetura Jorge Marão Carnielo Miguel, a palavra lar é uma corruptela de lareira.

A lareira primitiva que faz do seu fogo o elemento inseparável da cabana rústica. O fogo que reúne ao seu redor todos os integrantes de um laço familiar (...) Há um paralelismo entre o conceito da alma que anima o corpo físico e o fogo, o espírito que anima o corpo da casa (...) (MIGUEL, 2002).

Com fundamento nesta menção, Miguel explicita, utilizando diversos autores, o entrelaçamento entre o fogo e a origem do lar³. O primeiro autor que originalmente corrobora essa teoria é Vitruvio (80 a.C. - 15 a.C.), arquiteto romano que inaugurou a base da arquitetura clássica. Segundo Miguel, Vitruvio via a origem da sociedade humana (e por conseguinte a atividade construtora) entrelaçada com o descobrimento do fogo. No tratado *De architectura libri decem* de Vitruvio, ele relata:

(...) com o fogo surgiram entre os homens as reuniões, as assembleias, e a vida em comum, que cada vez ficaram mais concorridas num mesmo lugar e assim, de um modo

[3] Leon Batista Alberti (1404 - 1472), Andrea Palladio (1513- 1570), Francesco Milizia (1725 - 1798), Viollet Le-Duc (1814- 1879) entre outros, são pensadores citados por Miguel que teorizaram sobre o surgimento da cabana devido ao descobrimento do fogo.

diferente dos outros animais, os homens receberam da Natureza o privilégio de andar erguidos e não inclinados e a atitude de fazer com grande facilidade, com suas mãos e órgãos de seu corpo, tudo aquilo que se propunham (VITRUVIO, apud MIGUEL, 2002).

No momento em que o ser humano domina o fogo, passa a usá-lo para aquecê-lo, protegê-lo e reuni-lo dentro e no centro da cabana primitiva.

Na mitologia grega, Héstia era a deusa do lar, da lareira, da arquitetura, da vida doméstica e da família. Ela era a personificação da moradia estável, onde as pessoas se reuniam para orar e oferecer sacrifícios aos deuses. Era adorada como protetora das cidades, das famílias e das colônias. Sua chama sagrada brilhava continuamente nos lares e templos. Todas as cidades possuíam o fogo de Héstia, colocado no palácio onde se reuniam as tribos. Quando os gregos fundavam cidades fora da Grécia, levavam parte do fogo da lareira, como símbolo da ligação com a terra materna, e com ele acendiam a lareira que seria o núcleo político da nova cidade. Sempre fixa e imutável, Héstia simbolizava a perenidade da civilização.

Héstia reside na casa: no meio do *mégaron* quadrangular, a lareira micênica, de forma arredondada, marca o centro do hábitat humano. (...) Héstia não constitui apenas o centro do espaço doméstico. Fixada no solo, a lareira circular é como que o umbigo que enraíza a casa na terra. Ela é símbolo e garantia de fixidez, de imutabilidade, de permanência. Héstia permanece imóvel na casa, sem nunca deixar o seu lugar. (...) O espaço doméstico, espaço fechado, com um teto (protegido), tem, para os gregos, uma conotação feminina. O espaço de fora, do exterior, tem conotação masculina. A mulher está em casa em seu domínio. Aí é o seu lugar; em princípio, ela não deve sair (VERNANT, 1990, p. 196).

Por Héstia ser o centro, o calor e a contemplação sem pressa, pode ser equiparada também ao nosso lar interior. O fogo de Héstia tem um caráter sagrado, sendo a lareira o seu altar.

Dois termos designam o centro no pensamento religioso dos gregos. Um é *Omphalós* que significa o umbigo, o outro é Héstia, a lareira. Por que Héstia é um centro? A casa forma um espaço doméstico bem delimitado, fechado em si mesmo, uma extensão diferente das outras casas: ela pertence como propriedade de um grupo familiar, ela lhe confere uma qualidade religiosa particular. Assim, é preciso, quando um estrangeiro penetra na casa, conduzi-lo de início à lareira. Ele toca a lareira; acha-se desse modo integrado ao espaço da casa da qual é hóspede. A lareira, estabelecida no centro do espaço doméstico, é, na Grécia, uma lareira fixa, implantada no solo. Constitui como o *omphalós* da casa, o umbigo que enraíza a morada humana nas profundezas da terra. Mas é, ao mesmo tempo, de uma certa maneira, um ponto de contato entre o céu e a superfície do solo em que vivem os mortais (VERNANT, 1990, p. 256).

A CASA

**É um chalé com alpendre,
forrado de hera.
Na sala,
tem uma gravura de Natal com neve.
Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.
Mas afirmo que tem janelas,
claridade de lâmpada atravessando o vidro,
um noivo que ronda a casa
— esta que parece sombria —
e uma noiva lá dentro que sou eu.
É uma casa de esquina, indestrutível.
Moro nela quando lembro,
quando quero acendo o fogo,
as torneiras jorram,
eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.
Não fica em bairro esta casa
infensa à demolição.
Fica num modo tristonho de certos entardeceres,
quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escavar.
Uma ideia de exílio e túnel.**

ADÉLIA PRADO, *O CORAÇÃO DISPARADO*

2.2 CABANAS: EXISTENZMINIMUM⁴

A cabana é um arquétipo arquitetural (TIBERGHIEIN, 2003), que habita o interior do ser humano reforçando e rememorando a infância do homem, bem como o objeto fundante das origens da humanidade. “É uma espécie de “ideal prático”, capaz de nos enviar a certos mitos de origem” (TIBERGHEIN, 2003). Para Barthes, esse mito de origem seria a cabana de Adão⁵, lugar o qual todo arquiteto tenta refazer simbolicamente. A casa, segundo Barthes, não pode ser compreendida sem relação com o sagrado (BARTHES, 2013, p. 96).

O filósofo francês Gille A. Tiberghien (1953) afirma que o que caracteriza as cabanas é o fato de serem arquiteturas leves, sem fundações, mas fabricadas com materiais naturais, madeiras ou terra, quase sempre, ou, ainda, material de demolição.

[4] *Existenzminimum* significa habitação para um mínimo de vida e foi um projeto usado para resolver as necessidades de habitação na Alemanha após a destruição que ocorreu durante a Primeira Guerra Mundial. “Muito mais do que uma simples relação de metragem quadrada por pessoa, acrescentou-se o critério do mínimo social no debate sobre a *Existenzminimum* (habitação para o mínimo nível de vida) durante o Congresso Internacional de Arquitetura Moderna de 1929, em Frankfurt, onde novos projetos de *Siedlung* estavam sendo desenvolvidos. A concepção de uma habitação mínima envolveria resoluções de amplas necessidades biológicas e psicológicas no sistema estático da construção em si” (FOLZ, 2005, p. 95).

[5] Aqui Barthes se refere a tese escrita no livro do historiador britânico Joseph Rykwert, *A casa de Adão no paraíso: a idéia da cabana primitiva na história da Arquitetura*, escrita em 1963 e publicado originalmente pelo Museum of Modern Art de Nova York (MoMA). Retomando a questão acerca da origem da Arquitetura, Rykwert nos lembra que o Éden era jardim, não selva. Lá, antes da queda, Adão não carecia de uma casa. Contudo, em tal imaginária e nunca existida casa, a casa idealmente primeira, a originária, dizem alguns doutrinadores da Arquitetura, poder-se-ia encontrar o princípio, a gênese necessária dessa Arte. A cabana que continha, imanentes, os princípios perenes dos quais a Arquitetura jamais deveria ter se distanciado é nocionalmente primitiva. Não é ente ou objeto: é idéia, conceito, estado. Uníssona com as leis da Criação, ela é Natureza recém-saída da concepção divina e que desde sempre se esvaiu.

A cabana, além de um espaço físico pequeno, é, também, uma metáfora do ideal de uma vida simples. Um local imaginário em que não há excessos, nem de informação, nem de objetos, nem de espaços, nem de imagens. Há mais tempo no pequeno. Podemos lidar mais facilmente com o pequeno. Podemos pensar mais facilmente no pequeno. Tuan nos afirma: “O pequeno espelha o grande. O pequeno é acessível a todos os sentidos humanos” (TUAN, 2013, p. 126).

Isto é, o espaço pequeno, o lugar íntimo e aconchegante, “protege o sonhador” e seus devaneios, fazendo com que ele se dedique ao que realmente importa. Diante dessas qualidades é que Tiberghien declara que a cabana é um “objeto de pensamento” (TIBERGHIEIN, 2003).

Mas qual seria o espaço mínimo que necessitamos para viver/habitar e pensar?

Eu tenho, por assim dizer, meu próprio sol, lua e estrelas, e um mundinho inteiro só para mim

(THOREAU, 1996, p. 148)

Henry David Thoreau (1817, escritor, poeta e naturalista estadunidense) viveu na época da Revolução industrial e construiu uma cabana com suas próprias mãos em Walden Pond (Massachusetts), nos Estados Unidos que lhe custou apenas 28 dólares e 12,5 centavos. Durante dois anos, dois meses e dois dias, entre 4 de julho de 1845 e 6 de setembro de 1847, escreveu nessa cabana a base de seu livro *Walden*, ou a vida nos bosques. A cabana de Thoreau tinha em média 3 metros por 4,6 metros, uma superfície de 13,9 m². Nela, ele instalou três cadeiras para não receber mais que duas pessoas por vez. Colocou uma cama, uma mesa e uma lareira. Segundo Thoreau, habitar sob um teto construído por outros era estar despossuído de si mesmo, e construir sua casa era como construir seu próprio pensamento (TIBERGHIEIN, 2003). Bachelard, anos mais tarde, dirá

que Thoreau tinha o mapa dos campos inscritos em sua alma (BACHELARD, 2008, p. 31).

É certo afirmar que Thoreau viveu um tempo limitado nesse espaço pequeno e não viveu como eremita, pois uma vez por semana, deslocava-se até a localidade vizinha, que ficava a 3 km, para visitar seus amigos ou levar a roupa para lavar. No capítulo intitulado “Visitas”, em *Walden ou a vida nos bosques*, fica claro que o filósofo não era de todo solitário. Vivia do que plantava e se banhava em um lago. Thoreau experienciava aquilo que acreditava⁶. Vivendo em plena época da Revolução Industrial perguntava-se de quanto precisava para viver. As casas grandes consomem mais recursos que as pequenas, e, ecologicamente falando, as casas pequenas expressam maior preocupação com o meio ambiente: “Para que sirvé una casa si no tienes un planeta tolerable donde colocarla?” (THOREAU, 1894, p. 416 apud FLUECKINGER, 2016, p. 18).

A cabana de Thoreau já não existe mais. Foi construída uma réplica na década de 1980 perto do local original, cujo território ficou marcado por pedras de granito. O livro *Walden ou a vida nos bosques* é considerado por Eduardo Bueno, jornalista, escritor e tradutor brasileiro (prefácio sob o título “O homem da casa do lago” (L&PM POCKET, 2010), um guia para uma viagem interior, ou seja, a ideia de que quanto menos nos cercarmos de coisas e informações, entraremos em maior comunhão com a natureza, sentindo o entrelaçamento verdadeiro do homem com a paisagem.

No verão de 1922, o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) passou a habitar uma pequena cabana (6 x 7 m) nas montanhas da Floresta Negra (uma altitude de 1150 metros), no sul da Alemanha, em Todnauberg. Diferentemente de Thoreau, que ergueu sua cabana com as

[6] Segundo Eduardo Bueno, escritor gaúcho, no prefácio publicado no livro da L&PM Pocket em 2010, intitulado *O homem da casa do lago*, Thoreau era: “(...) misantropo, misógino, radical e irredutível, parecia cultivar a inconveniência como virtude” (BUENO, 2010, p. 9).



Fig. 42: Cabana de Thoreau reconstruída perto de onde se localizava a original em Concord, Massachusetts, perto do pântano Walden. Fonte: https://elpais.com/elpais/2019/11/18/del_tirador_a_la_ciudad/1574101199_737803.html

próprias mãos, a sua lhe foi cedida pela Universidade de Friburgo como um dos benefícios do cargo de reitor que ocupara em 1933⁷. Ao longo dos anos, Heidegger trabalhou nessa cabana em muitos de seus escritos mais famosos, desde suas primeiras palestras até seus últimos e enigmáticos textos, geralmente sozinho. Ele a chamava de *die Hütte* (a cabana).

A pequena cabana tinha um telhado baixo e inclinado e possuía três cômodos: cozinha/sala, um quarto e um estúdio. No entanto, a cabana onde Heidegger viveu foi muito mais que um lugar físico para ele. Segundo Adam Sharr, em *La cabaña de Heidegger: um espacio para pensar*, Heidegger, em 1934, falava de entender sua obra filosófica como parte das montanhas e que seu trabalho se encontrava junto com a paisagem (SHARR, 2018, p. 9). Esse pensamento, homem e natureza como um entrelaçamento, habita a intenção de quem vai para as cabanas experimentar essa verdade.

Concordando com Sharr, o professor de arquitetura da UFRGS Fernando Fuão (2015) diz que Heidegger evidenciou esse fato em três de

[7] No livro *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*, Ábalos denomina a cabana de Heidegger como a “casa existencial” e discorre sobre quem é o sujeito que habita esta cabana. “O sujeito da casa existencial não é outro senão aquele que herda a propriedade e os bens de seus pais, e os administra com prudência para transmiti-los a seus filhos” (ÁBALOS, 2016, p. 50) ou seja, é sujeito que não precisa se preocupar com a obtenção do quinhão mensal para manter a sua família, e lhe sobra tempo para questões existenciais.

seus escritos, *Construir, habitar e pensar*⁸ (que Fuão prefere traduzir para Construir, morar e pensar⁹), *O céu e a terra de Holderlin* e *Poeticamente habita o homem*. Heidegger dizia que sua obra deveria ser entendida como parte das montanhas devido ao forte entrelaçamento do seu pensamento com o lugar e a cabana. “*Construir, habitar, pensar* não pode ser entendido em suas entranhas sem a presença da cabana e de *Todtnau-berg*” (FUÃO, 2015).

Creio que o caráter desconstrutor do texto de Heidegger reside exatamente em sugerir que os lugares nos falam, são algo vivo, o mundo nos fala; não são incipientes, inócuos, inanimados, não são uma superfície em que inserimos uma construção, mas sim algo vivo que se comunica conosco. Cada lugar nos diz, nos constrói um tipo e pensamento distinto (FUÃO, 2015).

[8] Em 1951 Heidegger dá uma conferência intitulada “Construir, habitar, pensar” [Bauen, Wohnen, Denken] por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, publicada na Alemanha em 1954 e na França em 1958 (*Essais et conférences*) (Em 1957 é publicado na França *A poética do Espaço* de Gaston Bachelard. Isto é, dois filósofos, um francês e um alemão escrevem mais ou menos na mesma época sobre as questões do habitar). A conferência foi destinada aos arquitetos que reconstruiriam as cidades alemãs no pós-guerra. Contrapondo-se a ideia arquitetônica de progresso e utilitária, Heidegger vai propor uma volta às origens, afirmando que é necessário pensar o significado original da ação de construir antes de executar a ação. Nesse ensaio o filósofo deixa claro que é uma tentativa de pensar o que significa habitar e construir, e que não tem nada a ver com técnicas de construção arquitetura, mas pretende investigar o que é habitar, e em que medida habitar pertence a um construir. Mas será que as habitações trazem nelas mesmas a garantia de que aí acontece um habitar?

[9] “A palavra habitar parece, às vezes, esvaziada da vida, do viver e do morar, sempre se utiliza ela num sentido mais científico, afastando-se justamente daquilo que ela quer representar; dela derivam o habituado, o habito e acostumado. O que se propõe aqui, através da substituição da palavra habitar por morar ou viver, é justamente o deslocamento do sentido para revelar o sentido desmedido contido nesse texto do Heidegger, enfim na busca do *arché* sentido do morar” (FUÃO, 2015).

Na pequena cabana de Heidegger, que se encontra incrustada em uma ladeira, como se fizesse parte dela, não há espaço para o que vem de fora. O diminuto ambiente comporta apenas o núcleo familiar que, por isso, fica extremamente próximo. Não há espaço para artefatos tecnológicos, mas sim para objetos de família, importantes na sua história e afetivos. Os materiais naturais são enaltecidos, assinalando a ligação do ser habitante com o lugar e sua autenticidade. “(...) ao redor deste sujeito existencial, gravita tudo aquilo que lhe é familiar, os utensílios e a casa como a materialização de uma vida que se desenvolve através de um tempo existencial, não cronológico – passado, presente e futuro experimentados a partir da própria subjetividade” (ÁBALOS, 2016, p. 44). A casa, assim, torna-se a formadora de identidade do sujeito que a habita, pois, para Heidegger, quanto mais avançamos na tecnologia, e, portanto, nos tornamos mais alienados ao básico, mais nos afastamos do ser existencial e de toda sua complexidade.

O habitar existencial ergue-se contra a cidade moderna e seus implementos técnicos, contra aquilo que leva tanto ao aniquilamento da natureza, quanto ao esquecimento da tradição: a casa é uma proteção contra a banalidade do cosmopolitismo, e, na medida em que seja capaz de lutar contra ele, cumprirá seus objetivos existenciais (ÁBALOS, 2016, p. 52).

Há para o autor, em sua concepção doméstica, uma nostalgia desse sujeito que constrói a casa ao habitá-la, do mesmo modo que o filósofo constrói com seu pensamento, sua casa (ÁBALOS, 2016, p. 50).

“A casa é o lugar do autêntico, é o refúgio que protege do exterior, da inclemência do tempo e dos agentes naturais, mas também do mundano e do superficial, dessa exterioridade sempre concebida como nociva” (ÁBALOS, 2016, p. 51). Essa é a casa existencial, vertical e hierárquica, em que o homem autoritário domina o espaço doméstico e comanda sua família protegendo-a do exterior.



Fig. 43: Vista da cabana de Heidegger. Fonte: *La cabaña de Heidegger*, Adam Sharr, 2006.

Quando iniciei a pesquisa de temas como a cabana, a volta ao primitivo, a reflexão sobre o mínimo indispensável para se habitar e, principalmente, o espaço necessário para que o pensamento flua, algo me incomodou, algo que a princípio não consegui identificar. Meses de pesquisa se passaram e o tema das cabanas ainda me perturbava. Uma preguiça em encerrá-lo, um cansaço e um ranço sem motivos aparentemente detectáveis, em um primeiro momento, fizeram com que esse assunto fosse concluído nos últimos meses da escrita da tese. Então, em um lampejo, eu compreendi a raiz de minha dificuldade em escrever sobre o tema. Todas as cabanas que eu encontrei descritas na literatura não eram habitadas ou construídas por mulheres (de alguma maneira isso fazia com que eu não apreendesse o assunto, afinal, apropriando-me do jargão atual, representatividade importa). E se o construir faz o habitar, e se ao habitar formamos nossa identidade, como as mulheres, ao longo dos anos, formaram sua identidade?

Ficou claro para mim, que ao longo da existência humana, muitos homens puderam se retirar para um lugar sossegado para pensar, escrever, criar ou filosofar. Escritores, artistas e filósofos, descritos como grandes pensadores pela literatura e ovacionados pela história, esses homens tiveram total aval da sociedade para que pudessem ter esse tempo de reflexão isolados do mundo (mesmo que na época fossem vistos como loucos ou excêntricos, a história mais tarde os consagrou como gênios).

A pergunta gerada dentro de mim é ao mesmo tempo respondida pelo meu lugar de fala: será que as mulheres nunca desejaram o isolamento para refletir sobre o mundo e a sociedade que as cercavam? Será que elas nunca precisaram desse tempo e espaço, separadas do mundo para produzir? Ou será que tiveram que aprender a pensar, filosofar, escrever e criar enquanto faziam as outras tantas atividades que eram consideradas suas obrigações? Por que achamos tão natural a necessidade do homem de se isolar do mundo para criar e ainda criticamos tanto as mulheres que ousam desejar ter um tempo somente para si e seu trabalho?

Eu poderia citar outras diversas cabanas¹⁰ pensadas, construídas e habitadas por homens, mas prefiro neste momento, refletir sobre o espaço necessário para uma mulher pensar. Desse modo, a próxima cabana trazida para enriquecer esta discussão, abarca a problemática por outro viés. Realmente, ao revermos a história de nossas antepassadas, não haveria como encontrar nos séculos passados (creio ser difícil até mesmo nesse) mulheres construindo cabanas e refletindo sobre o tempo e o espaço necessário para se escrever filosofia, poesia ou produzir arte¹¹.

Em 1928, a escritora britânica Virgínia Woolf recebeu a encomenda de proferir uma palestra sobre o tema mulheres e ficção no Newnham College e no Girton College, duas faculdades frequentadas por mulheres dentro da Universidade de Cambridge, na Inglaterra. Ao pesquisar sobre o tema, subverteu-o e apresentou a sua versão sobre o assunto, concluindo que para que uma mulher conseguisse escrever ficção era preciso que ela recebesse quinhentas libras por ano e tivesse um teto todo seu.

Os dois artigos escritos, decorrentes dessas palestras, foram modificados e expandidos, resultando no livro *Um teto todo seu* publicado em 1929. Nesse livro, Woolf traz noções feministas nas quais conclui que toda mulher para criar precisa de um espaço privado - separado da vida doméstica (e do homem) - do qual ela possa se isolar e ser capaz de escrever livremente. Por isso, Virgínia fala de outra antes dela, a escritora também britânica Jane Austen (1775 - 1817), que tinha que escrever na sala de família, sendo interrompida diariamente, e escondendo as anotações que fazia antes da chegada dos visitantes. “Se uma mulher escrevia, tinha que escrever na sala de estar, com todos os demais. E quando a senhorita

[10] Entre tantas que podemos encontrar destacam-se pela acessibilidade na literatura: a cabana do filósofo alemão Wittgenstein na noruega, o *Cabanon* do arquiteto francês de Le Corbusier, a cabana do escritor irlandês George Bernard Shaw.

[11] Elas estariam, certamente, muito ocupadas criando filhos, cuidando da casa, fazendo suas obrigações de esposa (bordar, cozer, cozinhar), tentando ter seu próprio trabalho (e consequentemente dinheiro), lutando pelos seus direitos, enfrentando o patriarcado ou ocupadas fazendo todas essas coisas ao mesmo tempo.

Nightingale tão veemente reclamava – “as mulheres nunca têm meia hora (...) que possam chamar de sua “- era sempre interrompida “(WOOLF, 2014, p. 97).

Woolf conclui que as mulheres nessa época apenas poderiam escrever romances, pois era mais fácil escrever prosa e ficção em meio a tantas pessoas, além do que, segundo a autora, as mulheres tiveram séculos de referências da sala de estar comum para lapidarem sua sensibilidade e sua análise de emoções, “suas relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos” (WOOLF, 2014, p. 98).

Ainda sobre Jane Austen, a autora reproduz um trecho do livro de memórias que seu sobrinho escreveu, no qual ele reafirma as dificuldades de escrita para uma mulher na época:

É surpreendente como conseguia fazer isso, porque ela não tinha um estúdio a que pudesse recorrer, e muito do seu trabalho deve ter sido escrito na sala de estar comum, sujeito a todo tipo de interrupções casuais. Ela tomava o cuidado de não deixar que os empregados, ou os visitantes, ou qualquer outra pessoa de fora de seu círculo familiar, suspeitasse de sua ocupação (AUSTEN-LEIGH apud WOOLF, 2014, p. 98).

Mas teve Virginia Woolf um teto para chamar de seu?

Em 1919, Woolf decidiu deixar o bairro londrino de Bloomsbury, em que emergia o grupo intelectual e artístico do qual fazia parte, para se mudar, junto com seu marido Leonard Woolf, para os campos verdes de Rodmell, Sussex. Lá eles adquiriram por 700 libras a Monk’s House, uma casa modesta na qual Virginia poderia ter finalmente um quarto apenas para escrever. Longe da vida agitada da capital e sem sofrer dificuldades financeiras, Woolf pôde finalmente se dedicar à profissão de escritora. Devido as tantas distrações que uma casa pode oferecer, a escritora mudou seu espaço de escrita para uma construção no jardim de sua casa,



Fig. 44: A cabana da escrita Virgínia Woolf no quintal da *Monk’s house* hoje em dia aberta para visitação. Fonte: <https://www.nationaltrust.org.uk/monks-house/features/the-writing-lodge>

a sua “cabana de escrever” ou “retiro de quintal” (do inglês “backyard shed”), isto é, uma construção simples, feita no terreno da própria casa, para que a escritora pudesse se retirar (mas não para muito longe, nem por muito tempo) e escrever sem se distrair com o cotidiano doméstico. A pequena cabana de madeira, pintada de branco, ficava à sombra de um castanheiro, no fundo do jardim de sua casa e junto ao muro que continha o cemitério da igreja.

Woolf costumava escrever em um quadro colocado em seu colo - como aprendeu com seu pai, Sir Leslie Stephen - e foi lá que ela completou muitas de suas obras-primas, de *Mrs. Dalloway*, a *As ondas*, além de muitas de seus ensaios, resenhas e cartas. Assim como escreveu o trágico bilhete suicida (“Eu não acho que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós”), deixado para Leonard, na manhã de 28 de março de 1941, o dia em que decidiu encher seus bolsos com pedras e entrar no rio Ouse para acabar com o sofrimento causado pela doença mental que a perseguiu todos os anos de sua vida.

As noções de espaço público e espaço privado diferem em conceito e abrangência dependendo do gênero¹². Desde o princípio as mulheres sempre foram ligadas à casa, ou melhor, vistas como parte da casa, enquanto os homens dominavam a esfera pública, a cidade, e controlavam a esfera privada. Segundo a arquiteta espanhola Atxu Amaan Alcocer, “apenas quem tem vida pública, tem vida privada e a dose de privacidade que cada indivíduo tem direito a desfrutar, está em proporção direta com a dose de influência pública que é capaz de exercer¹³” (Tradução nossa; ALCO CER, 2011, p. 55). Alcocer reitera esta afirmação dizendo que todos que são proibidos de acessar a esfera do poder público (escravos, mulheres, crianças, estrangeiros) não têm vida privada ou são a propriedade priva-

[12] Dependendo também de vários outros fatores como cor, raça e contexto histórico e geográfico, mas esses aspectos não são relevantes neste momento para o trabalho.

[13] Sólo quien tiene vida pública tiene vida privada y las dosis de privacidad de la que cada individuo tiene derecho a disfrutar, está en proporción directa con la dosis de influencia pública que es capaz de ejercer (ALCO CER, 2011, p. 55).

da de outrem. Eles têm uma vida que não é nem pública nem privada, já que a privacidade - assim como o direito à vida pública - é privilégio de homens adultos livres, os únicos que têm a rua e a casa para si.

*

A cabana, a casa e o lar. Três instâncias para se pensar o habitar. A cabana como origem, como a recordação do essencial, a casa como projeto que abarca além do essencial a ideia de refúgio, de proteção e intimidade e o lar, que seria essa construção social afetiva, essa maneira singular e particular de habitar uma casa, de criar uma formação identitária. “Pelo menos até certo ponto qualquer lugar pode ser lembrado, em parte por ser único, mas também por ter afetado nossos corpos e produzido associações suficientes para que fosse impresso em nossos mundos pessoais” (BLOOMER; MOORE, 1977, p. 107 apud PALLASMAA, 2011, p. 39), reforça Pallasmaa citando autores dos primeiros estudos que investigaram o papel do corpo e dos sentidos na experimentação da arquitetura e complementa: “A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal” (PALLASMAA, 2011, p. 39).

Assim como a arquitetura da casa se modifica com as mudanças sociais e o passar do tempo, a formação de lar também se altera através do tempo, das culturas, raças e gêneros. “Um lar autêntico tem alma, uma alma que espera seu habitante” (PALLASMAA, 2017, p. 22). Independentemente de seu gênero, cor ou classe social. Apesar de seus atos de habitar serem muito diferentes.

2.3 CASAS EM MINIATURA: SOB OUTRA PERSPECTIVA

(...)os filósofos têm razão quando nos dizem que nada é grande ou pequeno exceto por comparação. Talvez os liliputianos encontrassem alguma outra nação cujos habitantes do país onde estive não seriam liliputianos em comparação com os nativos de algum outro país ainda não descoberto? (SWIFT, 2018, p. 69)

O filósofo Gaston Bachelard, no livro *A poéticas do espaço* dedicou um capítulo inteiro para discutir as miniaturas, referindo-se a elas como “mundos dominados”, que, por essa razão, o ajudariam a resistir à dissolução do ambiente (2008, p. 168).

Para compreender e refletir sobre a síntese do mundo contida na miniatura é necessário modificar a maneira como a olhamos. A casa de bonecas¹⁴ - a miniatura mais consumida no mundo (STEWART, 1993, p. 61) - é um objeto que permite a observação de um mundo completo em forma compacta, com uma rica narrativa interna, como no imaginário de um conto de fadas. A casa de bonecas é um duplo: uma casa dentro de outra casa, que ocupa um espaço menor no interior de um espaço ampliado, mas é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem (BACHELARD, 2008, p. 159). Segundo a autora Susan Stewart, pode-se fazer uma analogia da casa de bonecas aos segredos da

[14] A primeira casa de bonecas da história foi construída em 1558 pelo Duque da Baviera. A riqueza de detalhes e o realismo da obra acabou por incluí-la entre os objetos de arte da coleção do próprio Duque. A partir do século XVII e XVIII, com a popularização das casas de bonecas, as mais famosas começaram a ser produzidas nas cidades alemãs de Nuremberg, Ausgburgo e Sonneberg. Inicialmente, não eram fabricadas para crianças, mas como hobby para as donas de casa(?). Hoje, as casas de bonecas são verdadeiras obras de arte, com miniaturas em porcelana e mobiliários produzidos em diferentes materiais, como madeira, mármore, vidro, seda, veludo e cobre. No final do século XIX e início do século XX, casinhas de madeira são construídas em playgrounds nos Estados Unidos e Europa. Após a Segunda Guerra Mundial, difundiu-se a utilização de casinhas nas escolas, como espaço para desenvolvimento do convívio social das crianças.

alma e da mente. “A casa de bonecas é um segredo materializado; o que procuramos é a nossa casa dentro da casa de bonecas? Uma promessa de infinita segurança, ou nossa interioridade passível de compreensão?” A casa deve ser vista à distância, com atenção focada em uma cena e depois em outra, colocando-a afastada da vida da rua.

Marilice Corona, artista, pesquisadora e professora gaúcha, no artigo: *Meus documentos: a casa e o espaço da memória*, mostra a influência da sua casa de infância, mesmo que inconscientemente, nos seus trabalhos. Filha de um reconhecido arquiteto modernista, Marilice cresceu em meio a amostras de materiais e livros de arquitetura. Relata um episódio ocorrido com ela dias antes da finalização de sua pesquisa de mestrado, que fortaleceu sua ideia de que a memória pessoal é como matéria bruta para o trabalho e que nem sempre estamos completamente conscientes do que compõe o nosso imaginário: o reencontro em um antiquário com uma casa de bonecas dos anos 50, exatamente igual a uma que lhe pertencera na infância.

Trata-se daqueles brinquedos de lata, pintados, coloridos, de uns cinquenta anos atrás. Consegui trazê-la para casa e, ao olhá-la atentamente, redescubro minha pintura. Lá estão em suas paredes as listras, os padrões que venho utilizando. No chão, um inesquecível tapete “persa” colore a sala de jantar. Arabescos forram o chão dos quartos. Azulejos brancos cobrem as paredes do banheiro, bem como o ladrilho hidráulico azul cobre o chão. Cortinas floradas, listrada e xadrez. Mas o mais importante está no fato de tudo isto ser pintado. As superfícies da casa e alguns objetos, como pequenos quadros, pratos, luminárias, são pura ilusão. (...) A pintura ilusionista que fascinara minha infância é transmutada para a tela. A casa ilusionista dentro da casa modernista. Espaços que marcaram suas cifras. Na pintura está registrado o próprio e o herdado. O limite entre os dois? Parece nebuloso (CORONA, 2002).

Já a artista gaúcha Helene Sacco, pesquisadora, professora e inventora, trabalha sob um ponto de vista diferente. A miniatura para ela é uma



Fig. 45: Marilice Corona. Fotografias de seus documentos de trabalho. Fonte: www.panoramacritico.com.br/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf

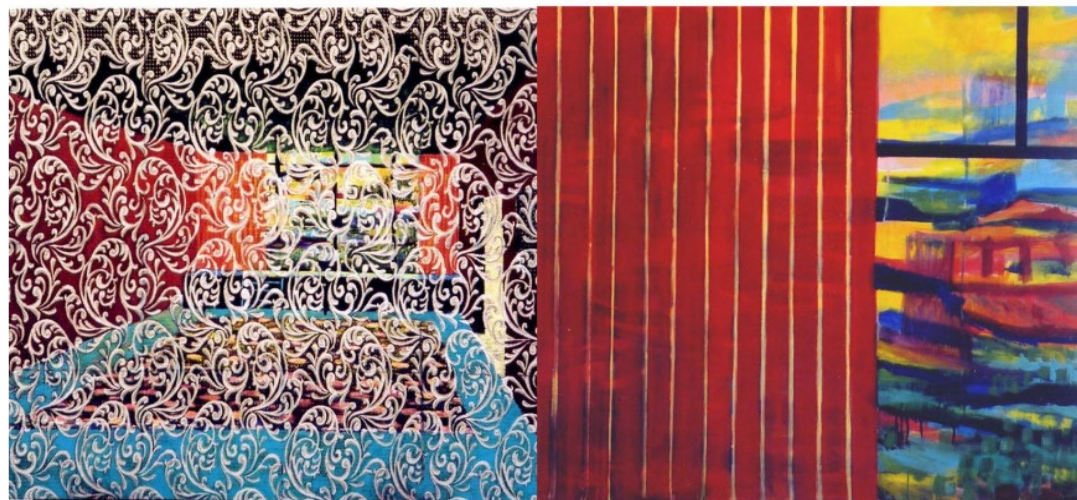


Fig. 46: Marilice Corona, *Falsas Mentiras*, 2002. acrílico sobre tela e brocado, díptico, 100x200cm. Fonte: www.panoramacritico.com.br/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf

casa mínima que abarca a sua ideia de lar essencial. Ao conhecer o trabalho de Helene, tanto seus desenhos e instalações, como sua escrita (afinal são todos entrelaçados, não?) nos deparamos com uma artista que pensa e sente o mundo de maneira poética. Temos a sensação de que os olhos de Helene enxergam diferente, como se usassem uma outra lente.

O “programa”¹⁵ *casa-movente* [A1∞], segundo Helene, é criado a partir de uma cartografia da experiência, aberta e flexível. Não é uma obra acabada, mas uma criação processual incessante. A meu ver, ela é muitas coisas: *insight*, pensamento, projeto, móvel, reflexão, casa, memória, solução.

Resumindo o trabalho, a *Casa-movente* [A1∞] é um *objeto-lugar* (conceito criado por Sacco para esta proposição¹⁶) sobre rodas, construída com objetos do cotidiano doméstico (objetos-memória da infância de Helene, buscados e comprados em biques de Porto Alegre), que tem como base um beliche, que rompe seus limites recebendo cadeiras, armários de fórmica azul e estantes de livros, entre tantos outros objetos. Ela é móvel, nos libertando do medo de fixar raízes, mas ao mesmo tempo pode ser ancorada em qualquer local, quando houver aquele desejo súbito de pertencer. Se isso acontece, esse espaço transforma-se em lugar, ativado pela *Casa - movente* [A1∞]. Entre o pensamento nômade e o sedentário, o *objeto-lugar* nos permite escolhas, de tempo e localização.

Segundo Helene, este *objeto-lugar* é uma casa, no sentido que abriga e cuida. Mas não é qualquer casa. Apesar de ter apenas 3,6 m2 quando em movimento (fixada em um lugar ela pode se expandir dependendo do que o local oferece), essa casa abarca um conceito de lar. Ela é a materialização da memória de todas nossas casas de infância. Mescladas, entre-

[15] Helene faz referência aos programas de Hélio Oiticica, isto é, projetos alongo prazo (SACCO, 2009, p. 23).

[16] “O conceito *objeto-lugar* tem o objetivo de salientara capacidade dos objetos de fundarem lugares a partir da experiência, onde, pela evocação de lembranças desencadeadas na ação, podem dar origem a formação de um “lugar-outro”(SACCO, 2009, p. 55).

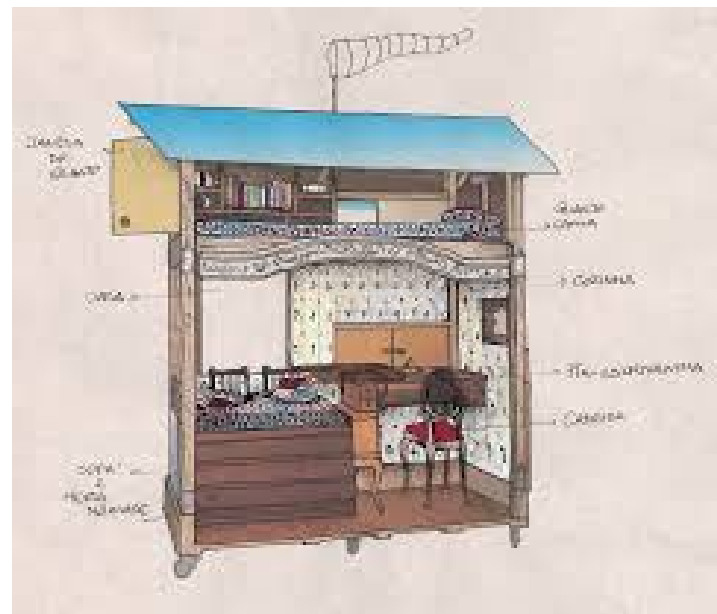


Fig. 47 e 48: Helene Sacco. Imagem do desenho para a construção. Livro de Artista *Diário de Construção*, 2008. Fonte: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16799>

laçadas, como em um sonho ou em uma fábula, ela compila os desejos do que consideramos o essencial para o nosso lar. Ela é uma utopia.

A casa possui tudo que para a artista é básico para viver: água, luz, quarto, banheiro, cozinha, sala, jardim, biblioteca. Ela diz que “A casa-movente tem o básico para acolher um morador com conforto e atender as suas necessidades de recolhimento, reflexão, criação, imersão e dispersão” (SACCO, 2009, p. 35). Sem dúvida, o *objeto-lugar* de Sacco preza por um tempo diferente ao contemporâneo. Um tempo que permite viver, que produz experiência e significado, e que, apesar das rodas, não quer correr, mas se movimentar por meio de uma cartografia sensível e poética. “A casa - movente é metade casa e metade movimento” (SACCO, 2009, p. 175). É reconstrução do “lugar lembrado” (SACCO, 2009, p. 58).

Retomando Heidegger e sua afirmação de que construindo é que acontece o habitar, isto é, cria-se uma identidade, um modo de ser, fica claro que as mulheres têm um problema a ser considerado. “A sua casa e ela própria seguem um ritmo constante de limpeza e embelezamento para agradar aos outros¹⁷” (Tradução nossa; ALCOCER, 2011, p. 47).

Tratadas por muito tempo apenas como objeto decorativo da casa construída pelo homem, a mulher sempre teve uma relação diferente com ela. Proponho aqui um olhar ousado para a casa de bonecas. Um pensamento que pode ter sido criado e alimentado ao longo dos séculos, em meio a muitas tarefas domésticas... não poderíamos supor que a casa de bonecas é o equivalente à cabana masculina para as mulheres? Um espaço pequeno, criado com a intenção de confinar (e atrofiar) o pensamento feminino entre quatro paredes, mas que o abrangeu e o preservou ao longo dos séculos? Um espaço que se transformou em lugar, ainda pequeno, controlado e aceito pelo patriarcado, mas que as mulheres ao longo dos anos subverteram sorratamente, amplificando seus limites e as fronteiras de discussão, reflexão, fabulação de novas possibilidades e muita luta? Afinal, como disse a escritora espanhola Ana María Matute, “Eles não

[17] “Su casa y ella misma, siguen unos ritmos constantes de limpieza y embellecimiento para agradar a los otros” (ALCOCER, 2011, p. 47).

imaginavam que uma pessoa que cria sua própria miniatura, cria um forte mundo interior em paralelo” (González-Sinde, s.d., p. 92).

2.3.1 MEIO HIPOTÔNICO¹⁸

Durante muitos anos tive um pesadelo recorrente. Uma casa de madeira, velha e sombria se mostrava em uma paisagem escura. Eu caminhava por uma trilha até esta casa, ao lado de alguém, que creio nunca ter conhecido. A trilha estreita de barro vermelho ficava em meio a muita água. Uma água escura e densa, lembrando um mangue. Era noite escura, sem lua e nem estrelas. A trilha era longa, mas caminhávamos sem parar. No entanto, antes que eu pudesse alcançar a casa, a pessoa ao meu lado me empurrou para a água, e, enquanto eu estendia os braços pedindo que ela me salvasse da lama que me puxava para baixo, colocou-se a gargalhar assistindo sadicamente o meu sufocamento dentre as águas profundas, escuras e viscosas da minha mente.

*

Criei um vídeo e uma série de fotografias após a realização de uma trilha¹⁹ do Porto da Lagoa até o mar, na cidade de Florianópolis. Durante essa longa trilha, cheia de lagos, formações das recentes chuvas, fazendo



Fig. 49: *Casa Movente* (2011), de Helene Sacco. Fonte: <https://www.select.art.br/a-casa-e-a-rua/>

[18] A palavra hipotônico indica pouco, algo que possui pequena quantidade. Assim, um meio hipotônico é quando a concentração do soluto é menor que a concentração do solvente. Decerto, o meio hipotônico possui uma pequena quantidade de sais ou de produtos. Assim, faz com que a osmolaridade desse líquido seja baixa. Então, quando uma célula entra em contato com um meio hipotônico, a água que está fora vai entrar na célula. Uma vez que já que essa célula possui maior osmolaridade. Em consequência disso, a célula vai inchar, podendo chegar a estourar. Fonte: <https://noticias.r7.com/hora-7/conhecimento-cientifico/hipertonico-e-hipotonico-o-que-sao-diferencas-e-exemplos-28032020#:~:text=Conceito%20hipot%C3%B4nico,que%20a%20concentra%C3%A7%C3%A3o%20do%20solvente.&text=Ent%C3%A3o%20quando%20uma%20c%C3%A9lula%20entra,fora%20vai%20entrar%20na%20c%C3%A9lula.>

[19] Uma trilha que liga o Porto da Lagoa a praia da Joaquina/Campeche. Uma trilha que apesar de longa, mais de 30 minutos para se encontrar o mar, é usada cotidianamente por moradores do Canto e do Porto da Lagoa.

pequenos ecossistemas, ouvia diálogos nas vozes de caminhantes aleatórios. Foi um desses diálogos – ou monólogo, pois só um falava e outros escutavam – soltos ao vento que deram o nome do trabalho que começava a nascer naquele dia dentro da Lagoa da Conceição, mais especificamente na Lagoa de dentro, em uma entrada que fica ao final da rua onde meus pais moram.

meio hipotônico, 2018, consiste na experiência de se colocar uma casa de bonecas executada em mdf, ora pintada de preto, ora de branco, em suspensão nas águas de uma lagoa. A casa de bonecas é a mesma, mas oscila entre a luz e a sombra, causadas pela pintura e posterior registro fotográfico. Fotografei e filmei a casa negra em um dia de muito vento em Florianópolis, enquanto as fotos da casa pintada de branco foram feitas em um dia de sol, com pouco vento, provocando no resultado das suas imagens um reflexo, um espelhamento que se fez nas águas, gerando um duplo.

A paisagem natural/artificial da lagoa e a estrutura construída pelo homem, a casa de bonecas, criaram um cenário de fabulação, que transitava entre o sonho e o pesadelo, entre a possibilidade do refúgio e a dúvida do confinamento.

A água esconde coisas. As águas densas e paradas, mais ainda. Sempre tive medo da água doce e escura de alguns rios e lagoas. Com suas águas cinicamente calmas e fundo traiçoeiro cheio de plantas e raízes sempre prontas para um entrelaçamento com os pés de quem vêm ali profanar. Há a sensação de que existe muita coisa escondida em um lago. Diferentemente do mar, que tudo devolve com as suas ondas, que tudo revela com o passar do tempo, como Bachelard complementa: “(...) águas claras, às águas brilhantes que fornecem imagens fugidias e fáceis” (BACHELARD, 1998, p. 12).

As águas doces engolem, secretam aquilo o que ali entrou: “uma água especial, uma água pesada, mais profunda, mais morta, mais sonolenta que todas as águas dormentes, que todas as águas paradas, que todas as águas profundas que se encontram na natureza” (BACHELARD,



Fig. 50: Luciane Bucksdricker. *meio hipotônico*, 2018. Fotografia. 100x 60 cm.



Fig. 51: Luciane Bucksdricker. *meio hipotônico*, 2018. Fotografia. 100x 60 cm.

Fig. 52: Luciane Bucksdricker. *meio hipotônico*, 2018. Fotografia. 100x 60 cm.

1998, p. 48) e complementa “Eis a proposição a demonstrar: as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1998, p. 67).

Em uma das fotografias da série - a única com presença humana - a casa é erguida por uma criança que a segura sob sua cabeça e espia ou se esconde do mundo por entre as janelas e portas da casa de bonecas. Existe uma sensação dúbia que oscila entre o agradável e o sinistro. A criação desse cenário mescla fantasia e realidade, fábula e documento, sonho e pesadelo.

As águas que cercam a menina que segura a casa agem como um fosso de um castelo medieval. A protege, mas também impossibilita a sua saída. Ao mesmo tempo uma casa com raízes fortes e profundas. Os pés da menina funcionam como suportes desse lar. Ela pode sustentar a casa,



Fig. 53: Fotografia de processo *meio hipotônico*, 2020. Fotografia: Marcos Fioravante

ela pode carregá-la se assim o desejar, desde que as plantas presentes no chão movediço não entrelacem em seus pés impedindo-a de movimentar-se.

Mulheres sempre foram criadas assim. Para se sentirem presas à casa, parte da casa e responsável pela sustentação afetiva do espaço doméstico. Crendo que o fosso em volta da casa as protege e não as confina. Que a casa construída pelo homem as protege. Que o pai, o irmão, os tios as protegem. Que eles são os pilares que sustentam a casa. Os pilares que estão escondidos na água densa e profunda. Mas o que está abaixo da casa, submerso nas águas escuras, pode ser os leves pés de uma menina pronta para cortar as raízes.

Um artista que me foi apresentado durante meu doutorado sanduíche em Valência, possui uma obra que dialoga por outro viés sobre a questão da casa de bonecas entre as águas. O artista andaluz Isidro López-Aparicio (Jaén, 1967) apresentou esse trabalho no Centro del Carmen em Valência/Espanha no ano de 2019, em uma exposição composta por instalações, videoinstalações, fotografias e performances que giravam em torno de três temas principais: identidade, fronteira e migração. Ao longo de sua carreira ele desenvolveu a capacidade de resolver seus trabalhos *in situ* (os trabalhos não viajam, ele é o viajante) com um desejo de que suas obras aconteçam a partir de uma mediação com o contexto em que elas serão apresentadas.

Um dos temas geralmente visitado pelo artista é a questão da imigração. Segundo ele, atrás de cada imigrante está o abandono de sua casa e a busca pela sobrevivência. Esse desenraizamento é simbolizado em seu trabalho *Balsa especulación humana*, 2019, em que uma casa de bonecas viaja sobre o mar mediterrâneo em cima de uma precária balsa construída com garrafas de plástico. Enquanto a casa de bonecas flutua pelas águas, sua precariedade contrasta com os grandes edifícios e urbanizações que existem na costa mediterrânea de Benidorm na Comunidade Valenciana.



Fig. 54: Isidro López- Aparicio. Still de vídeo da produção de *Balsa de especulación humana*, 2019. Fonte: <https://vimeo.com/isidrolopezaparicio>

Na exposição Isidro apresentou o próprio objeto construído em frente a um vídeo dos edifícios da costa mediterrânea, no entanto, na plataforma vimeo.com é possível encontrar o vídeo da produção dessa balsa feita por Isidro e alguns alunos²⁰ da localidade (aproveitando que ele possui conhecimentos em engenharia e arquitetura) e seu lançamento ao mar.

Em 2017, o artista e curador gaúcho André Severo apresentou a exposição Espelho (*El mensajero*) (Projeto contemplado com o XV Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia 2015) realizada simultaneamente na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre e na Pinacoteca Ruben Berta, Porto Alegre/RS.

A exposição apresentava uma série de fotografias e de vídeos (produzidos a partir de imagens fotográficas de acervo próprio, de outros artistas ou anônimas) juntamente com uma seleção de pinturas dos acervos das Pinacotecas Ruben Berta e Aldo Locatelli.

Dentre todas as imagens da exposição, um vídeo em específico conversa com as outras obras aqui apresentadas.

No vídeo em preto e branco, uma grande casa que parece ter saído de um filme antigo - ou de um filme de terror - encontra-se cercada por águas. Tudo que se move no filme são as águas e o áudio que escutamos são das ondas. O filme é apresentado em *loop* e tem a longa duração de 60 minutos. Ao observarmos o vídeo entramos em um tempo suspenso, em que buscamos na memória referências daquela imagem, que, certamente, todos nós teremos alguma. A imagem da casa em meio as águas criam uma paisagem sombria e onírica, presa ente o sonho e o pesadelo. Nos sentimos encarcerados pela casa, pelas águas que a envolvem e pela

[20] Obra produzida no projeto do Corredor Mediterrâneo da Generalitat Valenciano e coordenado pela Faculdade de Belas Artes da UMH/Espanha. Vídeo da produção: <https://vimeo.com/334860845>



Fig. 55: Vista da exposição *Espelho* realizada na Pinacoteca Ruben Berta/ Porto Alegre em 2017. Fotografia: Paula Krause. Fonte: Catálogo da exposição. Disponível em https://12fa1554-3562-c97b-b6ec96c002d1041b.filesusr.com/ugd/1ab625_2aa13bdf29c0430b84ffb57a49ed92eb.pdf



Fig. 56: André Severo, *Sem título* (Vídeo IV). Vídeo em arquivo digital. 60 min. PB. MP4, 2015. Fonte: <https://www.andresevero.com/>

própria imagem. É preciso tempo para adentrar o trabalho, mas também parece perigoso e assustador nos dar esse tempo.

Em um vai e vem (assim como as ondas) de desconstrução e reelaboração de imagens internas o artista nos proporciona uma construção de imagem subjetiva, da categoria do indizível e indiscernível, nos levando a criar nossa própria noção de tempo e espaço e entrelaçando referências próprias: “onde o lembrar não figura ser somente voltar-se para as experiências passadas, reevocando e reordenando imagens pessoais reminiscentes, mas, também, um vergar-se sobre rastros de imagens de outrem para entender certas (ou incertas) circunstâncias da própria vida” (SEVERO, 2017, p. 7).

Segundo o próprio artista em texto de apresentação no catálogo da exposição: “Alheias ao mundo, contingentes, as imagens artísticas estão sempre reagindo com as imagens que, de antemão, já existem em nós: as imagens do sonho, as memórias, as fantasias e as representações mentais contidas em nossa imaginação” (SEVERO, 2015, p. 19).

Para Gaston Bachelard as imagens de águas evocam lembranças profundas: “Poderíamos realmente descrever um passado sem imagens da profundidade? E jamais teremos uma imagem da profundidade plena se não tivermos meditado à margem de uma água profunda? O passado de nossa alma é uma água profunda” (BACHELARD, 1998, p. 55).

Para além das profundezas das águas calmas que tudo esconde existe também a incontestável força que a água possui. Seu poder de destruição e devastação é demonstrado globalmente através de diversos fenômenos naturais, como tempestades que movem casas como se estas fossem de brinquedo e inundam cidades em uma rapidez impressionante.

Junto à série de fotografias de *meio hipotônico* foi produzido um curto vídeo, disponível na plataforma vimeo.com. Nele uma casa negra de bonecas e uma escada são os protagonistas. A casa balança em meio ao leve movimento das águas da Lagoa da Conceição causados pelo vento. Não há áudio. O negrume da casa e das águas são reforçados por um vídeo em preto e branco. Em um dado momento a pequena casa não suporta mais,



Fig. 57: Luciane Bucksdricker. Frame do vídeo *meio hipotônico*, 2018.



Fig. 58: Luciane Bucksdricker. Frame do vídeo *escada-ponte-ilha*, 2019.

é inundada e se deixa levar pela correnteza, sem sustentação. Enquanto a casa segue seu caminho pelas águas apenas a escada se mantém de pé.

Em frente a esse vídeo, é apresentado um outro, produzido um ano depois (2019), também em Florianópolis, onde uma estrutura em concreto e metal, também fabricada pelo homem, encontra-se fixa dentro do mar. Diferentemente da casa de bonecas essa estrutura não foi colocada por mim dentro da água e possui uma escada dez vezes maior. A construção que parece não ter uma função definida foi reconhecida por mim como uma *escada-ponte-ilha*, denominação que mais tarde deu título ao vídeo. Filmada em um plano contínuo e em preto e branco, o áudio é gravado ao mesmo tempo: são os sons das ondas do mar que batem na estrutura com violência por causa do vento.

Apresentados um de frente ao outro, o som acaba por tornar-se dos dois vídeos. Uma lagoa e um mar. Uma água que tudo engole e uma que tudo devolve²¹.

A casa de bonecas é uma miniatura da casa real. Uma metáfora complexa em tamanho diminuto. As proporções da casa mexem com a gente. Confundem nossos sentidos. Quando a casa em miniatura é inundada e perde sua sustentação sendo levada pelas águas, nossa imaginação prontamente nos remete para as imagens de casas reais que são arrastadas e inundadas pelas águas e que por alguns instantes, durante um rápido olhar para imagem documental, vemos como ficção. Não podemos crer que as casas devastadas possam ser de verdade. O abrigo desmorona. A sensação de insegurança nos abate. É melhor cremos na mentira fotográfica.

[21] Por serem considerados vídeos ainda *em processo* estão publicados na plataforma de maneira privada. A senha de acesso é 230321. Assim que o processo de reflexão e montagem forem considerados terminados (se vier a acontecer algum dia), eles mudarão para status público.

Link de acesso meio hipotônico: <https://vimeo.com/293347817>

Link de acesso escada-ponte-ilha: <https://vimeo.com/516404598>



Fig. 59 e Fig. 60: Deslizamento de terra na Noruega em 2020 que arrastou oito casas para o mar. Fonte: <https://www.mdig.com.br/index.php?itemid=49418>

Marcos Fioravante (São José do Rio Preto, 1989) é um artista visual que trabalha predominantemente com desenho. Um dos temas que mais atrai Fioravante é a casa. Possui uma grande coleção de fotografias de casas em diferentes situações, inclusive casas inundadas, que utiliza para iniciar seu processo de desenho (em que as imagens fotográficas são projetadas na parede para depois serem desenhadas). Para o artista “já há na casa uma origem gráfica e projetual como potência latente” (MOURA, 2015, p. 123). Afirma que não vê o tema da casa a partir de afetos ou da sua biografia, mas entende que a casa é “um território de inscrição de passagens, vivências e memórias” (MOURA, 2015, p. 123).

Por isolar o elemento casa no papel branco, sem um contexto para além do objeto, o artista nos coloca em uma posição de estranhamento, fazendo com que nos demoremos mais na contemplação. Em um desenho de uma casa inundada, onde supostamente estaria a água o artista deixa o branco do papel, transformando o desenho em um recorte inusitado de telhados e pedaços de casa. Apesar de não haver um cenário desenhado para que contemos a história dessas casas recortadas, facilmente identificamos onde elas se encontram e temos ideia do que ocorreu. No entanto, em vez de enxergarmos elas submersas em águas, as vemos submersas no papel branco. Uma casa inundada pelo papel. Apesar de que com esse ato Fioravante nos forneça espaço para um pensar livre sobre as bordas do desenho, temos a tendência de rapidamente completá-lo exatamente com a referência das águas. Talvez aí resida o cerne do pensamento de Fioravante sobre a casa: “A casa carrega um pensamento de desenho” (MOURA, 2015, p. 123. Grifo do autor).

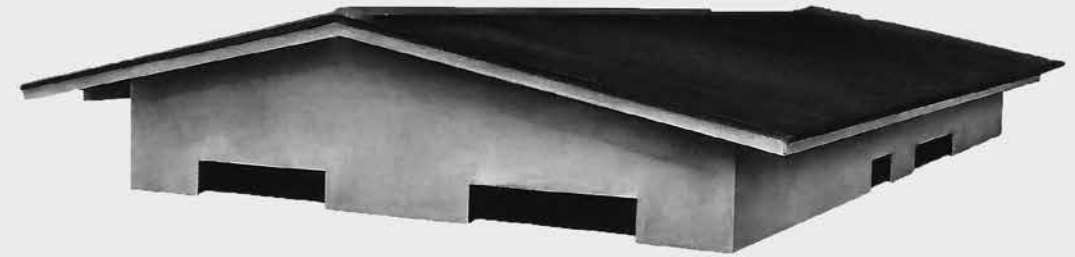


Fig. 61: Marcos Fioravante, *c.u.t.*, 2017 carvão e pastel / papel, 70x100cm.
Fonte: <https://marcosfioravante.wixsite.com/marcosfioravante>

UMA SESSÃO COM A CASA DE BONECAS

O dia era dois de setembro de 2019. Fazia frio ainda. Cheguei como de costume às 15:30 para minha sessão semanal de psicanálise. Havia proposto para a terapeuta na semana anterior de fazer uma sessão com a casa de bonecas que habitava seu consultório (ela também é terapeuta infantil) já que eu estava trabalhando com o tema na tese. Ela prontamente aceitou e pareceu curiosa para ver como eu me sairia no desafio imposto por mim mesma.

Quando entrei na sala, diferentemente dos outros dias, além das duas poltronas dispostas na sala, uma casa de bonecas encontrava-se entre elas. Ao lado da pequena casa de madeira de três pisos, uma cesta com diversos bonecos, de etnias, gêneros e idades diversos aguardavam o meu brincar. Paralisei. Posso fugir? Como algo que é tão natural de se fazer quando criança pode tornar-se tão complexo quando se é adulto? Sento-me sobre uma almofada em frente à casa. Penso que devo tentar não ser artificial. Tentarei deixar

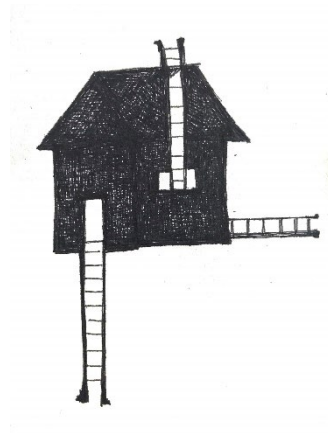
acontecer, fluir naturalmente. Afinal, todos sabemos brincar. Só nessa tentativa de ser natural já robotizei todo o processo.... Respiro. Tento me lembrar dos estudos (todos teóricos) sobre meditação e deixar os pensamentos passarem pela minha cabeça e não me fixar em nenhum. Tomo coragem e ainda tremendo pego a cesta de bonecos. Olho para os bonecos. Começo a encontrar certas semelhanças em alguns deles com a minha família. Separo aqueles com que mais me identifico. Olho para a casa de três pisos. O quarto do bebê está no sótão. Não suporto essa ideia. Como uma mãe pode deixar seu bebê sozinho em um sótão? Boto o berço do bebê no quarto do casal. O sótão pode ser escritório ou ateliê. Na parte de baixo da casa não quero que a cozinha e a sala tenham uma parede divisória. Gosto de todo mundo junto e misturado (será que é por isso que o bebê está no quarto do casal?). Repenso. Acho mais saudável o bebê não ficar no quarto do casal (eu acho ou me disseram que devo achar?), mas só tem um quarto e um banheiro nesse andar. Que tipo de projeto põe o quarto dos pais em um andar diferente do dos filhos

pequenos? Chego à conclusão de que o marceneiro que fez essa casinha não era uma mãe. Resolvo que o banheiro vai virar quarto e ponho o bebê ali. Teremos que realocar o banheiro para o andar de baixo. Reformas. Relembro da minha casa de infância. Meu quarto ficava em uma ponta do corredor do piso superior, o dos meus pais na outra e o quarto do meu irmão no meio. O meu quarto era o primeiro subindo a escada. A escada. Eu adormecia olhando a escada. O que poderia subir pela escada. E ouvindo a família de gambás que moravam no telhado. Tentando me convencer que eram gambás, pois meu pai me dizia todas as noites que eram gambás. Quantos medos guardam uma casa? Seguro os pensamentos e as memórias e volto para a casa de bonecas. A casa que estou montando é minha casa de agora ou minha casa de infância?

Acabou a sessão. Já?

Tem um bebê dormindo no box do chuveiro para a mãe ficar mais tranquila.

3.2 **DOLLHOUSE: ENTRE O EXÍLIO E O ABRIGO PRIVADO**²²



A sociedade do século XIX e início do século XX era industrial, urbana, política e economicamente liberal. Nessa época nasceram os questionamentos sobre a ideia de lucro a qualquer custo e as lutas por direitos dos operários, mas todo esse cenário não incluía a participação feminina. Foi durante essa conjectura de fatores que também surgiram as primeiras reivindicações feministas. Mulheres começaram a questionar as proibições relacionadas à família, à sexualidade, ao voto e à sua participação na vida política e pública.

A casa sempre foi considerada o espaço feminino por excelência, isto é, um lugar de direito e de dever das mulheres oferecido e garantido pelos homens. No texto *O público e o privado*, de Flávia Biroli, ela explicita que o espaço doméstico e a extrema dedicação colaboraram para que a domesticidade feminina fosse vista não só como um ponto natural e distintivo, mas também “como um valor a partir do qual outros comportamentos seriam caracterizados como desvios” (BIROLI, 2014, p. 32).

Mas, apesar de os primeiros movimentos feministas terem sido iniciados no século XIX, foi o feminismo da segunda onda, a partir de 1960, que ajudou a escancarar e transformar as muitas conotações psíquicas de “lar” para as mulheres, revelando aspectos de um local tanto de solidão feminina quanto de crise. A mesma casa que abrigava e que era metáfora de proteção, muitas vezes transformava-se em um “exílio forçado privado e interno” protegido e escondido pela ideia de preservação da intimidade e privacidade.

Casa de bonecas (Et Dukkhjem) foi o título de uma peça teatral escrita pelo dramaturgo norueguês Henrik Ibsen em 1879. A peça em três

[22] Título de artigo apresentado III Seminário Internacional de Arte e Cultura Visual em outubro de 2019 na cidade de Montevideo/Uruguai. Na tese o tema do artigo foi ampliado. Fonte: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/78.pdf>

atos questionava as convenções sociais do casamento e retratava a hipocrisia e conservadorismo da sociedade no final do século XIX. Mediante as reivindicações feministas que já aconteciam na Europa, a peça teve grande repercussão, mas também sofreu violentas censuras, pois na obra a personagem principal, Nora, abandona o marido e os filhos em busca de sua “liberdade pessoal”, uma ideia não tolerada em uma sociedade dominada pelo gênero masculino.

Toda a peça se passa na casa da família Helmer, na época do Natal. A personagem Nora Helmer, casada com Torvald Helmer, é a protagonista da história. O comportamento opressor de Torvald é mostrado logo no primeiro ato da peça, quando Nora emite uma opinião sobre as finanças do marido e ele prontamente a rebate: “Nora, Nora! Só podia ser mulher, falando sério, Nora; você conhece minhas ideias a esse respeito (...)” (IBSEN, 2007, p. 9).

O papel da mulher então se resumia a cuidar da casa e da família; a imagem de mulher era de fragilidade, futilidade e decoração, um alguém que poderia ser controlado facilmente e usado de qualquer forma. Eram vistas também como donas de casa, acompanhante dos homens e incapacitadas de viver por conta própria.

Assim também pensavam os homens da vida de Nora – marido e pai – como mulher fraca e inútil, dedicada completamente a eles e a seus filhos. A protagonista atua como um mero objeto de propriedade e adorno de Torvald, sendo submissa aos seus anseios. Uma bonequinha morando em uma casa de brinquedo.

(...) Fui sua boneca-esposa, como fora boneca-filha na casa de meu pai. E os nossos filhos, por sua vez, têm sido as minhas bonecas. Eu achava engraçado quando você me levantava e brincava comigo, como eles acham engraçado que eu os levante e brinque com eles. Eis o que foi o nosso casamento, Torvald (IBSEN, 2007, p. 9).

Ao final de *Casa de Bonecas* Nora abandona o marido e os filhos em busca de sua real identidade, desistindo do seu papel, imposto pela sociedade, de esposa e mãe devotada, um final inesperado para a época. Além disso, a protagonista deixa seu lar pensando apenas nela mesma, “de modo que sua partida adquira um caráter de ausência de razoabilidade, visto que nenhum amante a espera, deixa atrás de si três filhos que ama”, se tornando responsável pela sua própria sobrevivência através do trabalho, abdicando do conforto material oferecido pelo marido Torvald Helmer (MAUGUE, 1991, p. 588).

Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranjou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar, não sei ao certo; talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra. Olhando para trás, agora, parece-me que vivi aqui como vive a gente pobre, que mal consegue ganhar o seu sustento. Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês (IBSEN, 2007, p. 96).



Fig. 62: Betty Hennings representando a personagem Nora na peça *Casa de Bonecas* em Copenhague entre 1879 e 1880. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Bonecas



Fig. 63: Cena de montagem teatral da peça *Casa de Bonecas* na Alemanha.
Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hsC1yQVPX0>

O título da peça remete ao brinquedo lúdico e inocente (com um grande teor normativo incutido, acrescenta-se), sempre oferecido às meninas para que essas aprendessem, desde cedo, a ocupar e lidar com o espaço e papel destinados a elas na sociedade patriarcal: o espaço doméstico e o papel de esposa/mãe. Enquanto aos meninos era (é) destinado e incentivado a exploração da rua, do poder, da aventura interplanetária, às mulheres restava (resta) o dever de repassar por várias vezes o itinerário privado da casa: da sala para cozinha e desta para o quarto dos filhos. Casa e mulher praticamente tornavam-se uma só, mas sempre foi deixado muito claro, nas entrelinhas das normas sociais, que sua presença ali era indispensável para que todo o resto fluísse com perfeição. O papel reservado à mulher não é só parte de uma máquina social, mas uma importante engrenagem para que o todo funcione.

Foi sempre dito às mulheres que elas serviam apenas para certas tarefas, que só estariam seguras dentro de casa, protegidas entre quatro paredes, cuidando da família e com um marido que controlasse suas ações. Apesar de toda a luta feminista em andamento desde o século XIX, a formação de uma “identidade feminina” desprotegida e frágil ainda é fortemente construída socialmente desde a infância. O “ser menina”, apesar dos esforços feministas incansáveis no sentido de que essa frase não soe como pejorativa, e sim, como uma afirmação positiva, ainda é sinônimo de fraqueza e inferioridade na sociedade atual, em pleno século XXI. As mulheres continuam lutando por igualdade de gênero tanto na vida pública, como na vida privada. A reestruturação do horizonte feminino à esfera doméstica ecoa até hoje.

O espaço doméstico é utilizado para a aculturação pela primeira vez da maioria das crianças.²³ Assim, uma casinha de bonecas deveria ser um brinquedo para ambos os sexos, quando se busca a igualdade entre os gêneros. Não é à toa ela se encontrar em evidência em espaços terapêuticos, muitas vezes como a ferramenta central do trabalho criança/terapeuta. Parte do apelo da casa de bonecas, como objeto de brincadeira e curiosidade, reside em seus conteúdos sedutores, como os bonecos e acessórios domésticos que se aninham dentro dela, podendo ser reorganizados e adicionados, ecoando as aspirações e fantasias de vidas adultas reais. O interior pode ser revelado no exterior, proporcionando um espaço de jogo moldado por normas e desejos sociais. Mas, ao mesmo tempo, sua função como brinquedo permite à criança atuar e perseguir desejos transgressores, por exemplo, no rearranjo não convencional de salas e bonecos, no deslocamento de móveis ou na resolução diferenciada de conflitos familiares. O brincar com a casa de bonecas, uma miniatura do próprio lar e metáfora do mundo interno, ajuda a criança a organizar seus espaços internos

[23] A palavra aculturada aqui é utilizada entendendo que a cultura original e natural das crianças considera a igualdade entre os gêneros. A aculturação, isto é, a introdução de uma cultura machista, ocorre durante a infância na maioria dos espaços sociais familiares e públicos que a criança frequenta.

e externos. Se a casa é o seu reflexo, brincar de casinha a ajuda a projetar o tipo de lar que quer ter e o tipo de cidadão que quer ser quando adulta, independentemente do seu gênero. A miniatura nos faz sonhar e é uma das moradas da grandeza diz poeticamente Gaston Bachelard (2008, p. 160).

2.3.3 ARTISTAS MULHERES²⁴ E CASAS DE BONECAS

Não é de admirar que a casa de bonecas tenha tomado a imaginação de muitas artistas contemporâneas que tentam subverter algumas das associações culturais sobre a “casa” e o “lar”. Na década de 1970, Miriam Schapiro e Sherry Brody reconheceram o potencial imaginativo e subversivo do tema quando criaram sua *Dollhouse* como parte do projeto *Womanhouse*²⁵. A casa de bonecas de Schapiro tem imponentes dois metros de altura e combina beleza, conforto e a suposta segurança da casa com terrores (internos e externos) existentes dentro de suas paredes. Criaturas invasoras reais e imaginárias perturbam a aparente tranquilidade e ordenação da casa. Enrolada no chão da sala há uma cobra cascavel. Do lado de fora da janela do quarto do bebê há um urso gigante olhando para o pequeno monstro que está no berço (sim, há um monstro no berço), enquanto o bebê real está sentado próximo a um ovo, ameaçado por um escorpião, sem se importar com o crocodilo, descansando em uma prateleira da estante. Dez homens olham pela janela da cozinha, representando a ameaça que vem do lado de fora.

[24] A opção por trabalhar com artistas mulheres especificamente neste tópico foi uma escolha minha ao identificar o número enorme de artistas mulheres que o fazem.

[25] Em 1971, Miriam Schapiro se juntou a Judy Chicago como codiretora do *Feminist Art Program* do *California Institute of the Arts*. O objetivo explícito do programa era “ajudar as mulheres a reestruturar suas personalidades para serem mais consistentes com seus desejos de serem artistas e ajudá-las a construir suas atividades artísticas a partir de suas experiências como mulheres”. Essa intenção encontrou sua expressão concreta no espaço- instalação criada pela comunidade. O projeto, *Womanhouse* (janeiro 30 - fevereiro 28, 1972), foi uma instalação feminista e um espaço de performance criado para e por mulheres em uma casa abandonada em Hollywood. Fonte: <http://www.womanhouse.net/>



Fig. 64: Miriam Schapiro, *Dollhouse*, 1972, madeira e objetos, Smithsonian American Art Museum. Fonte: <https://americanart.si.edu/artwork/dollhouse-35885>

Dollhouse nasceu de uma série que Schapiro chamou de “santuários” em que ela explorou suas várias identidades como artista, esposa e mãe. Cada um dos cômodos, ou celas (como ela chama), é mobiliado para sugerir esses papéis diferentes e conflitantes, incluindo uma cozinha, uma sala de estar, um quarto de estrela de Hollywood, uma “sala de harém” e um estúdio de artista mulher (no qual o modelo nu é masculino). Por meio das identidades evocadas por cada sala cuidadosamente mobiliada, a artista brinca com papéis de gênero e estereótipos conflitantes dentro dos espaços da casa e do lar. *Dollhouse* revela uma gama de complexidade e contradição muito além do alcance dos brinquedos das meninas ou noções estereotipadas do lugar da mulher. Ela convida a refletir sobre as questões de gênero que preocupavam mulheres artistas de sua geração e que ressoam até os dias atuais.

No final da década de 90, a artista conceitual alemã Hanne Darboven (1941-2009) usou a casa de bonecas para explorar sua preocupação constante com os papéis do tempo e da memória. Famosa desde os anos 1960 por seus escritos compulsivos, que narram sua existência e a passagem do tempo, Darboven posicionou duas casas de bonecas em uma instalação chamada *Leben*. O trabalho incluiu 2.782 registros diários escritos à mão e desenhos narrando sua vida durante este período. Uma das casas representava uma casa alemã clássica do século XIX, enquanto a outra era da década de 1950. Ambas foram abertas de um ou dos dois lados com minúsculos quartos mobiliados visíveis para o espectador. Questões de escala foram acentuadas através de suas posições em uma grande galeria, na qual as paredes eram cobertas com as páginas escritas de seus diários. As paredes forradas de texto criaram um estranho espaço volumétrico, que fez com que essas casas em miniatura assumissem uma presença quase mística com suas minúsculas entranhas exibidas como relíquias antigas.

As casas de bonecas são altamente simbólicas em *Leben*, como se a artista por meio delas apontasse o caminho para a compreensão de suas

histórias familiares para além da palavra. Elas parecem íntimas e lúdicas, mas também objetos quase sagrados de devaneio, posicionados entre as suas histórias pessoais escritas compulsivamente. Em uma rápida primeira olhada no trabalho de Daborven, já sentimos que a artista quer nos contar algo que aconteceu entre aquelas quatro paredes. Alguma coisa que aquelas quase 3000 folhas escritas à mão por anos, talvez não possuam palavras suficientes para exprimir.

Já no século XXI, a artista inglesa Rachel Whiteread apresenta a instalação *Place (Village)*, que consiste em mais de 150 casas de bonecas sem mobília, colecionadas por ela ao longo de 20 anos, adquiridas em briques e pela internet, e que, atualmente, fazem parte do acervo perma-



Fig. 65: Hanne Darboven, *Leben, leben* (Life, living), 1997-98, 2782 papeis escritos, 32 fotografias e duas casas de bonecas. Fonte: <https://ocula.com/art-galleries/spruth-magers/artworks/hanne-darboven/leben-leben--life-living-1997-1998/>



Fig. 66: Rachel Whiteread, *Place (Village)* (2006-2008) 200 casas de bonecas e luzes. Fonte: <https://www.vam.ac.uk/moc/exhibitions/placevillage/>

nente do *Museum of Childhood* em Londres. Apesar de não haver nenhum ser humano na vila, as luzes estão acesas nesta cidade deserta de casas espalhadas por uma encosta em miniatura. A crescente aldeia em miniatura contraria as tradicionais ideias de que casas de bonecas remetem ao conforto do lar. Esses espaços vazios perderam seus conteúdos domésticos e associações de gênero, sugerindo a possibilidade de uma catástrofe repentina que provocou uma deserção súbita.

Na primeira exibição do trabalho, em 2007, no *Museo d'Arte Contemporanea Donna-Regina (MADRE)*, em Nápoles, havia 52 casas vazias colocadas em um espaço escuro da galeria, também escura, espremidas dentro de suas próprias caixas de transporte. Casas individuais com pouco espaço privado e jardins. Esta aldeia deserta, desde sua primeira exposição, ainda que cheia de luz e totalmente iluminada, sempre pareceu um monumento fantasmagórico a uma comunidade abandonada.

Concebendo o artista como uma mistura de criança com adulto, Whiteread questiona e faz refletir sobre a concepção de casa e de lar e seus valores simbólicos.

O trabalho da artista foi doado em 2017 para o *Museum of Childhood* em Londres. Segundo a artista, a instalação foi doada para este museu, pois é um trabalho que atrai tanto adultos como crianças, que juntos formam histórias, formulam e respondem perguntas, comprovando que uma casa de bonecas, ou melhor uma vila de casa de bonecas, pode ser também um lugar ideal para se discutir questões como política e sociedade juntos.

Night Hunter é uma animação feita à mão pela artista americana Stacey Steers. A filmagem foi feita durante quatro anos e utilizou-se mais de 4.000 colagens para a animação de 15 minutos de duração. *Night Hunter* é principalmente em preto-e-branco, mas possui toques de cor que percorrem os elementos como sangue através de um corpo. Objetos pulsam. Os ovos, por exemplo, são tingidos de amarelo pálido

que aparecem em um vai e vem parecendo vibrar. Eventualmente, eles se abrem para liberar um bando de pássaros fantásticos e embaçados.

As imagens de ilustrações de livros dos séculos XVIII e XIX, descrevendo densas florestas, abundantes papéis de parede de artes e ofícios e interiores sombrios tornam-se cenários para a ressuscitada estrela do cinema mudo Lillian Gish, que costura e cozinha, mas também enfrenta vermes gigantes, mariposas, uma cobra ameaçadora e ovos em proliferação. As características e gestos emocionalmente instáveis de Gish registram medo, nojo, tédio e horror. Uma ansiedade doméstica é transmitida enquanto se assiste à animação. Um misto de pesadelo e devaneio se passa dentro do confinamento doméstico. Assim como na casa de bonecas de Miriam Schapiro, imagens de ovos, pássaros e serpentes misturam-se ao ambiente doméstico supostamente seguro. A angústia torna-se maior, principalmente, quando Steers projeta o filme, trechos diversos em cada um dos 10 cômodos de uma casa vitoriana preta, medindo 1m50cm de altura (*Night hunter house*). Ao se espiar pelas janelas, como *voyeurs* que invadem a privacidade alheia, vê-se uma casa completamente mobiliada toda em preto, onde a única luz existente é a que vem do filme projetado nos diversos cômodos, dividido em trechos distintos, em loop, o que produz no espectador um misto de horror e vertigem.

Rochelle Costi (1961), artista gaúcha, criou em 2009 uma série de fotografias chamada *Desmedida / Desmesurable*. Nas fotografias uma casa de madeira em miniatura, encontrada em um site de venda de objetos usados, serve como cenário para criação de propostas que brincam com a noção de escala, entre a miniatura e o gigantesco. Vista sempre à luz do sol, poderíamos até crer na realidade da casa, não fosse a escala, posta em xeque por objetos gigantes que ocupam os seus cômodos. O estranhamento causado vem também do teor simbólico que alguns objetos específicos trazem. A cabeça de plástico de uma boneca, por exemplo, deitada na solitária sala vazia, olhando fixamente para a luz que entra pela



Fig. 67: Stacey Steers, *Frame Night hunter*, 2011. Filme 35mm to HD, 15'30", som estéreo. Fonte: <https://staceysteers.com/>

Fig. 68: Stacey Steers, *Night Hunter*, (instalação). Boise Art Museum, Boise, ID, 2014 Fonte: <https://staceysteers.com/>

porta, nos reporta mais uma vez a este corpo encarcerado em limites menores do que ele deveria habitar ou, então, à fotografia em que uma pedra habita o meio da casa, impossível de ser varrida para debaixo do tapete ou escondida em algum lugar, invocando uma lápide ou um *kolossós*²⁶.

A luta por identidade de gêneros remonta ao século XIX. A revolução industrial, com seu processo de evolução técnico-econômico e conquistas trabalhistas, provocou o surgimento das primeiras reivindicações feministas e a participação da mulher na vida pública.

A partir de 1960, porém, com o feminismo de segunda onda, a busca da transformação do “lar”, até então, lugar de preservação e intimidade da mulher tornou-se mais enfática.

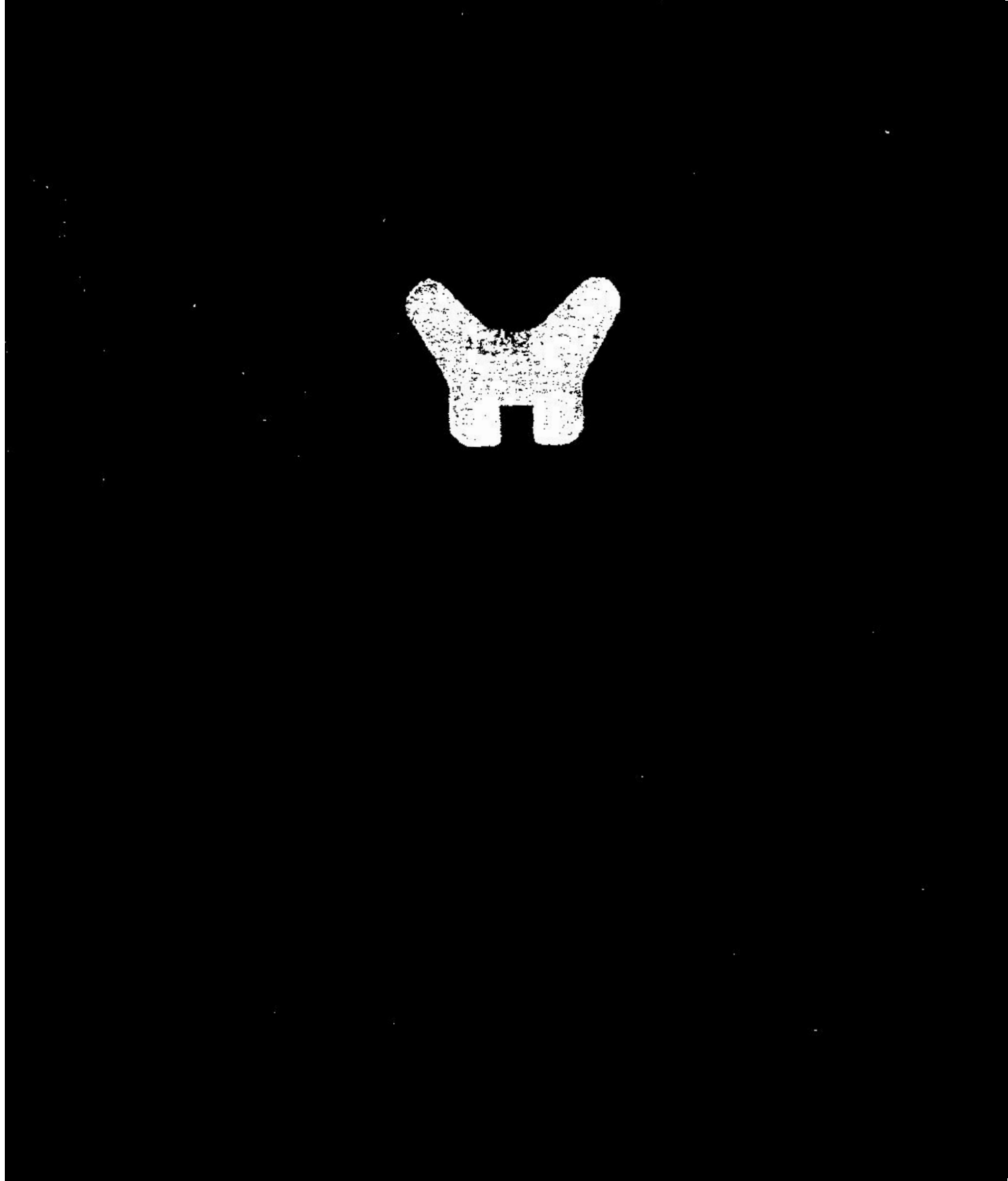
Muitas artistas ao longo do tempo têm produzido suas obras, tentando promover a identidade de gêneros, desmistificando a criação de uma “identidade feminina”, sempre frágil e submissa, cultuada desde a infância. Para isso, tem sido usada frequentemente, como uma metáfora da casa real, do seu interior e do seu exterior, a casa de bonecas, um brinquedo que deveria ser utilizado na infância, sem distinção de papéis.

A casa, como ambiente privado dentro do espaço público, rompe e discute a membrana que separa essas duas esferas. No estranhamento que é criado pela arte, pelo choque da junção do estranho com o familiar, pode-se, talvez, vislumbrar outros modos de viver, e, no caso de algumas artistas, esse escancaramento das vísceras da casa, dentro de um local público para que todos possam ver, pode ser o grito necessário emprestado a muitas mulheres, como elas, que se encontram dentro de um exílio doméstico forçado e privado.

[26] *Kolossós*: pedra rudemente esculpida que sinaliza a presença do morto. É um duplo do corpo, do invólucro. “Não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz” (p. 385). VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.



Fig. 69 e Fig. 70: Rochelle Costi, série *Desmedidas*, fotografia analógica, 2009, 100 x 150 cm. Fonte: <https://rochellecosti.com/>





3. CASAS FORA DE CASA

Casas. Casas de infância, casa natal, casa-corpo, casa metáfora. Muito já foi escrito, pintado e várias composições foram feitas sobre essas quatro paredes que tanto guardam. Há algumas casas, no entanto, que transpassam e modificam certas ideias preconcebidas e por nós interiorizadas. Imigrantes possuem outra relação com suas casas – a casa onde vivem e a casa de onde vieram. Moradores de rua - por necessidade ou por escolha - também têm uma concepção do que abrange o conceito de casa e a ação do habitar. Estas próximas páginas foram escritas originalmente fora da minha casa, em uma casa-temporária, em Valência, na Espanha, e, mais tarde, palavras e pensamentos foram reorganizados em solo brasileiro, no meu lar.



3.1 A CASA SANDUÍCHE

Sou o espaço onde estou.

(ARNAUD apud BACHELARD, 2008, p. 137)

Em 2019, a CAPES me concedeu uma bolsa de doutorado sanduíche na Universidad Politécnica de València (UPV), para que, antes da defesa desta tese, eu passasse seis meses em Valência, na Espanha. Um estágio doutoral, me afastando e me distanciando da minha residência, local de criação e reflexão do primeiro esboço desta pesquisa, mas que também me levaria em outras direções, por outros mapas, provocando uma ampliação das noções de casa e lar. Ao poder incluir a casa do outro (e estar na casa do outro) nas reflexões da tese, as discussões acerca de público e privado, o eu e o outro ganharam maior força e significado, além de agregar novas experiências imagéticas e poéticas. O doutorado sanduíche pode ser considerado como a pesquisa de campo desta tese, seis meses em outro país, outra língua, outra casa e hábitos, sem referências pessoais e memórias pelas ruas da cidade. Meio ano vivendo, conhecendo e experimentando novos costumes. Seis meses em uma casa que não era a minha, uma casa temporária.

Ao chegar a minha nova casa a primeira impressão foi de pânico. Um apartamento antigo de dois dormitórios, chão de azulejos marrons e sofá marrom. O cheiro de casa. Que cheiro é esse que eu não reconheço? Ou pior, de quem é esse cheiro? Quanto tempo é necessário para que um local fique impregnado com nosso cheiro?

Tentei transformá-lo no mais próximo do que para mim seria um lugar confortavelmente habitável. Comprei um tapete, uma manta para o sofá e uma almofada. Algo como sentar e deitar em um sofá que pertencera a vários donos desconhecidos parecia inapropriado. Aos poucos, comecei a me reconhecer naqueles objetos sem histórias, mas que lembravam os habitualmente por mim utilizados, todavia ainda parecia que minha alma não havia chegado ali (será que isso ocorreria em algum mo-

mento?). Coloquei algumas fotos de amigos queridos na parede. Meus livros e cadernos de desenho espalhados pela mesa também me recordavam, por vezes, quem eu era e o que tinha ido fazer ali. Lembrei de todas as minhas pesquisas e anotações sobre os objetos que nos cercam. Afinal, de quanta casa necessitamos para nos sentirmos em casa?

Giovanni Starace, psicanalista italiano, diz que “a casa é o lugar privilegiado da memória histórica da família, é o arquivo de tudo o que foi trazido do exterior e que quer ser guardado” (STARACE, 2015, p. 98). Mas como isso acontece quando você está em uma casa temporária, sem referências, lembranças, objetos de memória, em um limbo do habitar e, ainda assim, escrevendo uma tese sobre a casa?

Para garantir o direito de minha filha estudar na cidade, precisei da escritura do apartamento para poder comprovar, perante a prefeitura, que eu residia em Valência. O proprietário se dispôs a emprestá-la para que eu pudesse fazer uma fotocópia, e, assim, após alguns dias vivendo nesse apartamento, tornei-me um pouco mais íntima dele. Era como se tivesse recebido de presente sua certidão de nascimento. Descobri que o local onde habitava não era mais criança, tinha já seus 136 anos, um edifício do século XIX, do ano de 1884. Naquele momento, foi quase impossível não refletir sobre quantas pessoas e histórias passaram por ali e quantos fantasmas e segredos o habitavam. Finalmente, me senti segura de que estava no local apropriado para uma pesquisa de campo que pretendia desvendar as entranhas da casa.

CALLE ZAPATEROS, 7. PUERTA 3

No dia 29 de janeiro de 2020, as 17h06min, cheguei sozinha em Valência. Na Espanha, conhecia apenas as cidades de Madrid e Barcelona. Meu voo, feito pela companhia aérea Alitalia, fez uma escala em Roma e de lá seguiu para Valência.

Minha filha e minha mãe (que vinha passar duas semanas para nos ajudar na adaptação) viajaram no mesmo dia, mas chegariam depois de mim. Enquanto esperava pelas duas futuras companheiras, fui até o guichê de informações turísticas e peguei um mapa da cidade como se, olhando para ele, pudesse adivinhar os melhores bairros e escolher onde morar. Sim, não conhecer a cidade onde se vai passar seis meses, morando com a filha de dez anos é uma questão geradora de certa ansiedade. Que bairro escolher? Recebi várias dicas de amigas que viveram na cidade por conta de seus doutorados. - Fique no centro - disse uma! - Perto do parque - alertou a outra! E ainda ouvi: - pegue um apartamento grande na praia -. O que seria ideal para mim e para Clara? Que tipo de casa, uma doutoranda brasileira, precisando escrever sua tese em seis meses enquanto desbrava uma nova

cidade, com uma filha de 10 anos, patinadora, triste por deixar os amigos, merece e consegue pagar?

Tínhamos dez dias para conhecer a cidade e encontrar uma casa. Ficamos esse tempo na chamada Ciudad Vieja, em frente à Torre dos Serranos, antiga porta de entrada da cidade. Um legítimo cartão postal do lugar. Embaixo do prédio havia um café e, em frente, o famoso parque Turia. Começamos conhecendo a cidade a pé, pouco a pouco (*poco a poco* tornou-se minha expressão favorita em Valência – algo que ressoava internamente todos os dias para acalmar toda a ansiedade). O centro fervilhante de Valência, principalmente onde estávamos morando, encantava à Clara, minha filha.

Fomos à praia. Deslumbramento. Um belo calçadão adorna a beira da praia. Imaginei minha filha andando de patins e bicicleta ali, os fins de tarde na areia, um apartamento com vista para o mar para escrever a tese (sonhar não custa nada...). Enquanto conhecíamos a cidade, eu passava horas das minhas noites examinando aplicativos de aluguéis por temporada, procurando casas.

Selecionamos alguns apartamentos (por fotos, pois aplicativos não permitem visitas) no centro da


cidade e em uma das praias. Percorremos os bairros, e tentamos nos imaginar morando em cada um deles. Clara se encantou com o centro histórico. Suas ruas estreitas de prédios antigos e uma vida intensa. Mas não a animavam (ah! As fotografias e seus referentes...) as fotos dos apartamentos escuros... Os que pareciam luminosos e coloridos não podíamos pagar. Optamos, finalmente, por um situado a uma quadra da Torre de Serranos, lugar que já havia conquistado nossos corações. Perto de uma linha da Transvia que nos levaria à Universidade e à praia, em 10 e 15 minutos, respectivamente. O apartamento era escuro. O chão de um azulejo marrom não fazia nenhum contraste com o sofá também marrom. O cheiro de mofo misturado com esgoto vindo dos ralos incomodava bastante. Respiramos fundo e pensamos em estratégias para transformar esse apartamento de temporada em uma casa por seis meses. O que faz de uma casa um lar? Ou o quanto de casa precisamos?

Compramos um tapete colorido e uma cafeteira italiana. Assim, começamos a vida na nossa casa em Valência. Calle Zapateros, 7. Puerta 3.

Tudo mudou no dia 14 de março de 2020. O estado de alarme na Espanha foi instituído. Uma nova forma de coronavírus, o sars-CoV-2, havia chegado com força total no país. Há poucos dias, havíamos ido à manifestação do dia 8 de março que movimentou toda a Valência pelo dia da mulher. Clara, minha filha, teve aula até dia 13 de março e depois elas foram interrompidas. A universidade fechou e, ao mesmo tempo, restou suspenso nosso direito de andar na rua, tomar sol, ir ao parque ou simplesmente sair pela porta de casa. No dia 14 de março de 2020, começou nosso confinamento indefinido em Valência/Espanha. Viver uma deriva entre quatro paredes deixou de ser opção e tornou-se nosso cotidiano. Se a pesquisa de campo antes se detinha na experiência de se estar em outro país e em outra casa, havia se engrandecido com a obrigatoriedade do confinamento entre quatro paredes em um piso valenciano. Como Xavier de Maistre em sua *Volta ao redor do meu quarto* e Charlotte Gilman, em seu *papel de parede amarelo*, a obrigação do enclausuramento modificou meus parâmetros. Diferente de me obrigar a ficar em casa para fazer forçosamente nela uma deriva, o novo Coronavírus e, posteriormente, o governo da Espanha, me obrigaram a *#quedarme en casa*, com multas de 600 a 30 000 euros aplicadas a quem desobedecesse às ordens, sem uma das justificativas julgadas plausíveis para se estar na rua: compras no supermercado e farmácia, ajudar um idoso, ir ao hospital, retirar o lixo e levar seu cão para fazer as necessidades.


Diante disso, permanecer em casa era a única alternativa, embora alguns cidadãos (ou seres desesperados para ver a luz do sol ou abraçar uma árvore) criarem maneiras de burlar as leis do Estado: levar bichos de pelúcia para fazer necessidades ou se fantasiar para poder dar uma rápida caminhada sem ser reconhecido. Um homem, não identificado, não suportando mais ficar em casa com a mãe, foi para rua implorar que a polícia o prendesse. O encarceramento nos permite ver uma outra face de nós mesmos e de com quem dividimos a casa, que virou cela.

Entre 1995 e 1999, a artista, pesquisadora e professora Tetê Barachini, justificou a execução de um projeto artístico intitulado *Rota de fuga*



excel Card AG c/o N26, Edisonstraße 3, 85716 Unterschleißheim
02 38D7 E191 EF 7000 180B
DV 02.200,64 Deutsche Post
BRIEF KILOTARIF P.P. / PRIORIT

039325_096283-70
Luciane Silva Bucksdricker
Puerta 3
Carrer Dels Sabaters 7
46003 València
Spanien



PRIORITY
PRIORITAIRE / LUFTPOST

(BARACHINI, 2013, p. 188) com o seguinte pensamento: “cansada da urbanidade caótica das aglomerações insanas e principalmente dos enclausuramentos obrigatórios em nosso território brasileiro desejei ter uma tereza para uma Rota de fuga”. A partir desta reflexão, que poderia ter sido feita em 2020 pela sua contemporaneidade, a artista explica que *tereza* é uma gíria utilizada pelos presos para se referirem às cordas feitas de tecido para possíveis fugas.

Barachini confecciona suas própria *terezas*, formadas por tecidos e não tecidos, muitas vezes frágeis e fragmentadas, não configurando cordas passíveis de serem usadas em fuga. Dessa maneira, a artista opta por chamá-las de *teresas*, com s e não com z.

Os fragmentos de *teresas* foram primeiramente distribuídos entre os moradores de rua que habitavam o Minhocão, em São Paulo, perto de onde a artista residia, e, anos mais tarde, o projeto foi compartilhado com o coletivo *Deusamorna*¹, em outra configuração.

O encontro aleatório com as *teresas* de Barachini neste momento me trouxe um misto de surpresa, pela identificação imediata com um pensamento proposto nos anos 90, um alento, por poder sorrir em meio a cela com a possibilidade de fuga e uma reflexão sobre maneiras possíveis de se estar preso e querer fugir. Sem dúvida, uma *teresa* fragmentada não serve para uma fuga literal, mas, quem sabe, construir *teresas* possa fazer com que ao menos minha mente e meu processo de criação não se sintam enclausurados.

apenas ficar aqui
Por força ficar aqui
Até que a palavra morar
Faça sentido.
(ELA, p. 21)

O doutorado sanduíche, por si só, já é um período congelado no tempo e espaço. Retiramo-nos de nosso local de trabalho e de nossa casa para passar alguns meses em outro país. O curto período de estada no exterior faz com que, de alguma maneira, não dê tempo de sua “alma chegar” no lugar e não facilita o entendimento de todos os novos códigos que se apresentam. A nova língua, os novos costumes, não conhecer ninguém, a nova casa. É tudo muito intenso e rápido. Como uma fenda no espaço-tempo, acordamos de repente em outra vida. E quando voltamos para casa, após parecer viver anos em tão poucos e intensos meses, é como se o tempo, na terra natal, estivesse congelado e nada tivesse sofrido mudanças. Afinal, só alguns meses se passaram.

Pensando, ou melhor, vivendo essa experiência, juntamente com a experiência do confinamento, a sensação de congelamento ganhou reforço. Passar uma curta temporada em um país diferente, com uma bolsa de estudos, parece encantador. Ao refletir sobre isso, geralmente, nos vemos apreciando a cidade, a universidade, os restaurantes, parques e costumes diferentes. Pensamos em uma vida voltada para o exterior, para a cidade. Não imagino que alguém possa ter dito “quero muito passar seis meses em Valência, trancada em um apartamento, no qual não reconheço nada como meu, só para ver como é.” O confinamento, em qualquer país do mundo, trouxe uma obrigação de termos uma vida virada para o interior, o doméstico e o íntimo. Já sofremos bastante (uns mais que outros) com essa virada de parâmetros. A casa, como lugar obrigatório de se estar, e não opção, trouxe à tona muito enfrentamento de medos, de quem somos e conclusões sobre como estávamos vivendo até aquele momento. Estamos nos sentindo congelados na vida, em suspensão. Muitos brincam com a não validade de 2020 e com a sua não inclusão na contagem dos anos. Outros percebem este ano como muito mais longo, devido à intensidade do sentimento de estarmos frente a nós mesmos. O fato é que todos nos sentimos em espera, paralisados. Esperando uma vacina, esperando a volta à normalidade, esperando que tudo isso desapareça.

[1] <http://coral.ufsm.br/deusamorna/ema1.html>

Na Espanha, meu congelamento foi em uma casa estranha. Móveis estranhos, objetos estranhos, cheiro estranho. De alguma maneira, eu deveria dar conta dessa experiência, nem que fosse pensando sobre ela. Acredito que nos primeiros dias, ou semanas (a noção de tempo muda nessas situações) entrei em modo sobrevivência. Eu só me permitia pensar que tudo iria ficar bem. Eu tinha um teto sobre minha cabeça. Eu podia me alimentar. Eu podia escrever e queria trabalhar. Com o passar do tempo, deixei de lado a frustração de não poder viver o externo (a universidade e a cidade de Valência que eu tanto queria percorrer) e comecei a refletir em como aproveitar o interno. Que ferramentas e que materiais eu possuía para trabalhar naquele espaço-tempo que me fora impingido. Encarnei como verdade o pensamento de Bachelard de que a lembrança de alguns caminhos já possui “músculos” e “contramúsculos”, e quando escrevemos sobre elas, estamos liberados do dever de sair de casa, pois a lembrança já é uma certeza de ter saído de casa (BACHELARD, 2008, p. 30).

A máquina fotográfica foi a primeira ferramenta incorporada a esse pensar pela facilidade (minha câmera obviamente viajou comigo) e familiaridade. Além do mais, o próprio momento vivido parecia uma metáfora sobre a fotografia. Encurralada em um enquadramento de quatro paredes e congelada em um tempo insabido. Junto à fotografia outros materiais estavam disponíveis na casa: material de desenho, aquarela e muitos cadernos para se escrever.

Apesar de apenas termos iniciado as orientações em Valência, minha orientadora, Josefa L. Póquet (Pepa L. Póquet), da Universitat Politècnica de València, colocou-se sempre à disposição para uma troca por e-mail ou uma chamada de vídeo. Ciente do tema de minha pesquisa sempre me cercou de indicações de artistas, bem como de referências bibliográficas, que aparecem no decorrer dessa tese.

Em meio a dias que pareciam sempre iguais e aos quais uma rotina inconscientemente organizada nos fez sobreviver, algumas vezes, ideias clamavam por uma resolução fotográfica. A casa por si só parecia não tra-

zer os sentimentos que estávamos passando. Era preciso mais elementos para tentar decifrar em imagem a situação. Clara, minha filha, já acostumada a ser parte emaranhada dessa tese (e da minha vida), e que, consequentemente, estava comigo confinada em Valência, tornou-se o elemento chave para meu pensamento na/sobre casa. Sua presença infantil enérgica trancafiada em um pequeno apartamento, habitando um quarto com uma pequena janela, que deveria ser uma dispensa anteriormente, me trazia um misto de angústia e alívio. Triste por vê-la confinada (crianças durante dois meses não puderam sequer descer do prédio, e, depois desse período, puderam ir à rua durante uma hora por dia), mas ao mesmo tempo, feliz por tê-la como companheira.

As cores na cidade de Valência foram notadas por mim desde a chegada. Sem dúvida, antes da pandemia chegar, ela era uma cidade colorida e alegre. Com a sombra do medo, tornou-se mais cinza e menos feliz. Os adultos podiam ir ao supermercado. Mas não era um alívio poder sair às ruas e ver o céu. Muito pelo contrário. A polícia nas ruas, o cheiro e os olhos de medo, por cima das máscaras, faziam da ida ao mercado uma tortura necessária. O alívio vinha quando chegávamos em casa. A casa-temporária virou pausa e passou a ser lar.

O ato fotográfico dentro da casa chegou naturalmente como há muito tempo não aparecia. O desejo de traduzir as sensações daquele momento para além da escrita tornou-se uma necessidade. Uma possibilidade de respiro.

*

Durante os meses de inverno, janeiro, fevereiro e março (até dia 14), Clara se coloriu junto da cidade. Adquiriu um casaco vermelho peludo que usou todos os dias como sua segunda pele. Naquele momento, naquela cidade alegre, a menina de casaco vermelho era apenas mais um ponto de cor entre tantos outros.



Com a criação das regras rígidas de confinamento em casa, a capa vermelha foi deixada de lado. Não havia necessidade de vesti-la.

Um dia, ao ajudar Clara a organizar o quarto, abri o pequeno armário branco de duas portas e vi o casaco vermelho solitário pendurado. A luz vinda dele me encantou.

A primeira série de fotografias produzidas durante o encarceramento não poderia ter sido outra. Clara, novamente de posse de seu pelego *rojo*, entrou no armário e, em um misto de brincadeira e performance artística, divertiu-se com as possibilidades de movimento que o pequeno armário lhe oferecia. Corpo-Clara e corpo-armário movimentaram-se como em uma dança. Enquanto isso, a mãe e artista confinada, viu nos movimentos da filha um respiro de criação em meio a uma rotina tão estruturada. E apenas fotografou.

Quatro fotos, entre tantas, foram por mim selecionadas. Movimentos que me lembraram os de um animal enjaulado em busca da liberdade. Que hora desiste e se coisifica - vira pele- ora tenta se libertar. Um corpo sem rosto, sem nome. Mais uma entre tantas.

Devido à distância e à impossibilidade de se mostrar trabalhos durante esse período, as redes sociais tornaram-se aliadas para o compartilhamento de alguns processos. Após colocar as quatro fotos da série no *Instagram*, consegui trocar algumas ideias e referências com alguns colegas, fazendo com que o trabalho não morresse em si mesmo.

É impossível olhar as fotos de Clara-corpo-coisa no armário e não relacioná-las ao vídeo *In*, da artista brasileira Letícia Parente (1930-1991). A artista atuou no Brasil na década de 1970, período rico na cena política e cultural brasileira, mas, ao mesmo tempo, uma época de repressão e contestação à ditadura militar.

Fig. 71, 72, 73 e 74: Luciane Bucksdricker. *Sem título I,II,III,IV*, 2020. Fotografia digital.



Fig. 75: Stills do vídeo *In*, 1975, de Leticia Parente. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Stills-do-video-In-1975-de-Leticia-Parente_fig3_327623999

Entre 1974 e 1982, Parente realizou novas experimentações no campo da arte com um grupo que passou a ser conhecido como pioneiro da videoarte no Brasil, formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarella, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski e Ana Vitória Mussi².

Em muitos trabalhos, como a série de arte xerox *Casa*, os vídeos *In* e *Eu, armário de mim* a artista utilizou-se de imagens, objetos e gestos do cotidiano, revelando como ela dizia uma “arqueologia do tempo presente” (PARENTE apud PARENTE, 2009).

No curto vídeo de três minutos *In*, de 1975, a artista entra em um armário e pendura-se em um cabide, utilizando a própria roupa no seu lugar. Assim como as fotografias de Clara no armário, o trabalho *In* de Parente é uma performance feita para a câmera. Gravado em plano sequência, com a câmera fixa e sem falas, o objetivo é o registro da ação de tornar-se objeto. A câmera enquadra o objeto pretendido, mas sem pretensões quanto ao enquadramento. O que importa é o registro da ação cotidiana, sem retoques, sem manipulações. A artista não romantiza os momentos do cotidiano que escolhe registrar. Enxerga-se como um objeto no meio das coisas e deseja agir como elas, como, por exemplo, ficar no interior do armário, transformando-se em coisa.

Um simples ato corriqueiro, modificando o ponto de vista de nossas ações cotidianas, transformando-o em ato político, grito em silêncio, ou absolutamente nada, dependendo de onde nos encontramos.

Quantas vezes já penduramos roupas no armário? E quantas vezes já desejamos nos trancar em casa ou fechar a porta do quarto? O isolamento e o fechamento nos reme-

[2] Situado no Rio de Janeiro, esse grupo produziu uma série de vídeos que circularam em grande parte dos eventos de videoarte no país e no exterior. Na verdade, o vídeo era apenas um dos meios empregados entre muitos outros, como a fotografia, o audiovisual (a projeção de slides com som), o cinema, a arte postal, o xerox e a instalação (PARENTE, 2009).



Fig.76: Francesca Woodman, 1977. Fotografia. Fonte: <https://plainmagazine.com/francesca-woodman-ghostly-seductive-self-portraits/>

tem às sensações de angústia, mas também à tranquilidade e à paz. A artista desloca operações e objetos. Por que não nos pendurarmos juntos com a roupa? Por que não nos sentirmos como a roupa? Por que não deixar de sentir? Por que não guardar o que sentimos? Ela parece não pensar, ela está apenas fazendo mais uma tarefa do dia, não há tempo para pensar no cotidiano, é uma coisa atrás da outra. Mas, quando se fecha no armário, o tempo se guarda junto com a artista (PARENTE, 2009).

Letícia Parente foi casada durante 20 anos e teve cinco filhos. Além de executar as conhecidas tarefas do lar, como cozinhar, costurar e cuidar dos filhos e marido ela também foi professora de química na Universidade Federal do Ceará, e depois na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Os vídeos que a artista produziu entre 1975 e 1982 mostram imagens feitas dentro e sobre a casa, sendo sempre ela que protagoniza a performance, sem audiência e no espaço privado de sua casa.

Épocas, contextos sociais e culturais diferentes podem mudar completamente o sentido do trabalho de um artista para o espectador que o

observa. Uma obra aberta³ e iminente⁴ permite que o espectador, localizado em um contexto social, histórico e geográfico diferente, a enxergue de maneira própria e a complete a partir de sua bagagem e referências.

Maurizio Cattelan, artista contemporâneo italiano, inspirou-se em uma fotografia de 1977 feita pela artista americana Francesca Woodman para criar a escultura *Sem título*, 2007. A princípio, a escultura de Cattelan lembrava claramente a fotografia de Woodman, mas ao ser transportada para outra exibição - tendo sido colocada em uma caixa de madeira e fixada para não sofrer danos - teve sua montagem e sentido, conseqüentemente, alterados. Ao chegar ao seu novo destino, a imagem que Cattelan vislumbrou ao abrir a caixa, fez com que decidisse exibir a escultura tal como ela fora colocada no invólucro, ampliando mais ainda a reflexão provocada pela obra. Francesca Woodman (1958 - 1981), fotógrafa americana, teve uma grande produção fotográfica em sua curta vida: deixou mais de 800 fotos impressas. Na maioria delas, sempre aparece como uma figura fantasmagórica, em quartos abandonados, nos quais a arquitetura e os objetos ao redor têm uma imagem mais definida que a sua própria.

[3] Aqui faço referência a teoria de Umberto Eco *Obra aberta*, lançada em 1962 em livro de mesmo nome. Sem querer reduzir o complexo pensamento do filósofo italiano, apenas cito para que o leitor compreenda as origens deste pensamento. Para Eco as obras de arte teriam como característica a ambigüidade e a auto-reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade”. (ECO, 2005, p. 40). Desta forma, na teoria de Umberto Eco, o espectador/leitor ocupa um lugar de destaque, já que a cada fruição o receptor produz “uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original” (Idem, p. 40).

[4] Néstor García Canclini, reconhecido antropólogo argentino, afirma no seu livro *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*: “a estética da iminência como potência da arte de se relacionar com vários campos. A esse estar no limiar entre o fora e o dentro, ser obra artística e ser mercadoria, exibir-se em museus e em uma organização de direitos humanos, enunciar-se como autor e duvidar de seu poder, a isso, justamente, eu me refiro quando falo de iminência” (CANCLINI, 2012, p. 240).

Uma obra iminente, portanto, não declara suas intenções de maneira demasiadamente explícita sob o risco do trabalho tornar-se didático ou ilustrativo.



Figura 77 e 78: Maurizio Cattelan, *Sem título*, 2007. Escultura. Fonte: <https://anniegeorgieva.wordpress.com/2015/06/14/artist-of-the-week-francesca-woodman/>

Woodman suicidou-se aos 22 anos, se jogando de um edifício em Nova Iorque.

Em 2011, Maurizio Cattelan expôs no Castelo Ujazdowski em Varsóvia. Embora nenhuma das peças em exibição tenha sido feita especificamente para a exposição, o contexto particular em que foram inseridas - o de uma Polónia ainda predominantemente católica, lutando para lidar com os traumas do século passado - deu a essas obras uma nova ressonância. A exibição chamada *Amen* reuniu uma pequena, mas criteriosa seleção de obras feitas entre 1999 e 2011.

Distribuídas em duas salas de galeria e no exterior do Castelo Ujazdowski, as oito obras expostas estavam tematicamente interligadas. O simbolismo religioso dominava a exposição, no entanto, as figuras de Cristo visíveis - em *Sem título*, 2007, um molde de resina em tamanho real de uma mulher crucificada de costas para nós - também falam da violência doméstica enfrentada pelas mulheres. Se na obra original de Cattelan a referência à fotografia de Francesca Woodman era mais identificável, ao modificar a maneira de expor a escultura, o artista acrescentou uma camada de significação, remetendo, sem dúvida, à crucificação de Cristo, mas também às mulheres trancafiadas em suas quatro paredes, vítimas de violência doméstica e/ou psicológica. O rosto da mulher escondido permite que ela se torne qualquer uma. Além de colocá-la nessa posição de anulação, ela não tem um rosto, ela não tem voz, ela não consegue se mexer. Ela é um objeto em uma caixa.

Na série de fotografias *Sem título*, 2020 (Clara no armário), assim como Cattelan na sua escultura, optei por não mostrar o rosto do personagem fotografado. Não me interessava, ao fazer as fotos, quem estava no armário. A necessidade e a intenção era de registrar esse corpo - coisa em movimento dentro deste espaço confinado e explorar suas possibilidades de deslocamento. Como um animal enjaulado, a pessoa-coisa tenta se libertar. Mas os movimentos são mínimos, até que ela desiste. No entanto, pelos cabelos e roupas supomos que a pessoa é do sexo feminino,

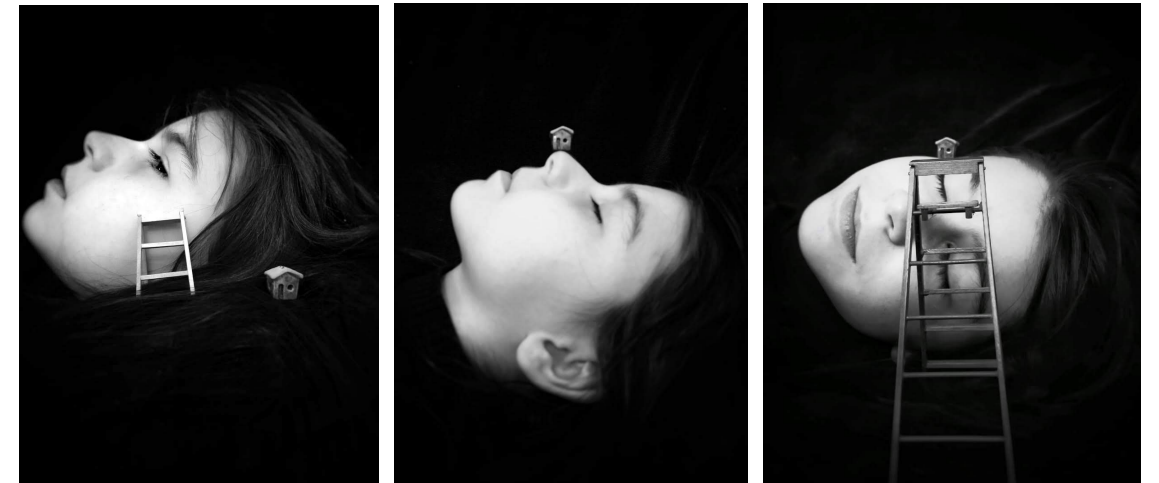


Fig. 79, 80, 81: Luciane Bucksdricker. *Sem título I, II, III*, 2020. Fotografia digital.

acrescentando mais camadas de reflexão sobre o trabalho, pois a mulher encarcerada nos carrega para outros contextos sociais e históricos.

Supostamente, essas imagens terão significados diversos e gerarão reflexões diferentes, dependendo do contexto social, histórico e geográfico em que o “espectador emancipado”⁵ as veja. Que assim seja.

*

Outra série de fotografias realizada durante o confinamento em Valência, que gostaria de destacar na tese, brinca também com a ideia de corpo-casa, mas por outro viés.

Por obrigação e não por escolha, diariamente, entramos em contato com nós mesmos de maneira intensa, mesmo nos dias que preferiríamos apenas olhar para fora. O interno passou a ser lugar de derivas diárias e a imaginação virou ferramenta de sobrevivência.

As miniaturas fazem parte da minha vida e do meu trabalho. Apesar de não ter acesso em Valência aos objetos que disponho em meu ateliê (casas de boneca, miniatura de móveis...), foi possível transformar algumas poucas coisas em mini expressões do *self*. Pensando o corpo, mas principalmente a mente, como essa casa interna e complexa, que esconde muitas coisas, enquanto outras tantas expõe, a intenção foi brincar com

[5] Jacques Rancière, pensador francês, discorre sobre o espectador emancipado: “A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. (...) Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (RANCIÈRE, 2011, p. 17).



Fig. 82: Luis Camnitzer, *Landscape as an attitude*, 1979. Fotografia. Fonte: https://daros-latinamerica.net/ebooks/LuisCamnitzer_exhcat/#146

a ideia da casa como metáfora da mente. Carl Jung comparava a mente a uma casa vertical de três andares. O porão (inconsciente) e o sótão (consciente) seriam as polaridades dessa consciência. Bachelard cita um trecho do psicanalista alemão que explicita a metáfora da casa como mente:

A consciência comporta-se então como um homem que, ouvindo um ruído suspeito no porão, precipita-se para o sótão para constatar que lá não há ladrões e que, por conseguinte, o ruído era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se no porão (JUNG apud BACHELARD, 2008, p. 37).

Bachelard analisa o trecho de Jung concluindo que, no sótão, os medos são racionalizados com mais facilidade, enquanto, no porão, ela é menos rápida e menos clara. “No sótão a experiência diurna pode sempre dissipar os medos da noite”. (BACHELARD, 2008, p. 37).

A escolha de utilizar as imagens em preto e branco foi importante para mesclar o corpo ao fundo, reforçando a ideia do embaralhamento presente entre tantas coisas naquele momento. A cabeça então flutua no centro da imagem. Mente sem corpo, que impedida de usá-lo, movimentava-se em ritmo frenético internamente.

Luis Camnitzer (1937 -) é um artista nascido na Alemanha (sua família judia imigrou para o Uruguai quando ele tinha dois anos, fugindo da Segunda Guerra Mundial), que reside em Nova York desde 1964, quando deixou o Uruguai devido à situação política e econômica do país onde cresceu. Ele se considera um exilado por escolha própria.

Aspectos como identidade e exílio fazem parte do discurso e do mundo do artista: todo seu trabalho, segundo ele (CAMNITZER, 2010), vem das impressões criadas por suas memórias, saudades, e, até, dos cheiros de que sente falta. Levando em consideração sua origem globalizada, ele trata frequentemente a noção de se pertencer a algum lugar. Seu

interesse pela política, pela democracia e pela democratização da arte também é constantemente explícito em seus trabalhos.

Como artista, foi um dos pioneiros da Arte Conceitual, ao lado de artistas norte-americanos como Joseph Kosuth e Mel Bochner, mas, também, é um conhecido teórico da educação e da arte, sobre as quais já escreveu muitos livros⁶ e artigos. Além disso, desenvolve um papel importante como curador e crítico de arte. Entre todos os títulos que se pode dar a Camnitzer, ele prefere ser chamado de artista como informa em entrevista dada para Hans-Michel Herzog publicada no catálogo da exposição da Daros Latinamerica em 2010:

Se você quiser me dar um rótulo, sou um artista. (...) Uma pessoa que tem uma distância crítica das coisas, que tenta ver quais coisas não estão funcionando para ele dentro de sua taxonomia e que tenta consertá-las modestamente. Existem alguns problemas que são mais bem resolvidos em uma fotografia, há outros que são mais bem resolvidos em uma discussão; outros exigem carta, porque as pessoas estão mais longe, e aí teremos que pensar na melhor forma, se privada, pelo correio; se não for privado, tente publicar em uma revista e assim por diante. (...) É o questionamento crítico e a busca de ordens alternativas, aquilo que está por trás da ideia de arte no bom sentido da palavra. Eu diria que existe o sentido da palavra artista, não na produção de objetos, mas, nesse sentido, aquele que abrange tudo isso (CAMNITZER, 2010).

A fotografia *Landscape as an attitude* (1979), de Luis Camnitzer, é de uma série de trabalhos em que a linguagem fotográfica e a performance se cruzam. O *close-up* do rosto do próprio artista se torna um mapa, ou uma topografia para miniaturas de plástico que compõe uma paisagem

[6] Exemplos de livros escritos por Luis Camnitzer: *Conceptualism in Latin American Art* (2007); *New Art of Cuba* (2003) *On Art, Artists, Latin America, and Other Utopias* (2009) todos publicados pela University of Texas Press. O ensaio *Wonderbread and Spanglish Art* (1988) está disponível online no site da The Lehman College: http://www.lehman.edu/vpadvance/artgallery/gallery/luis_camnitzer/wonderbread.htm

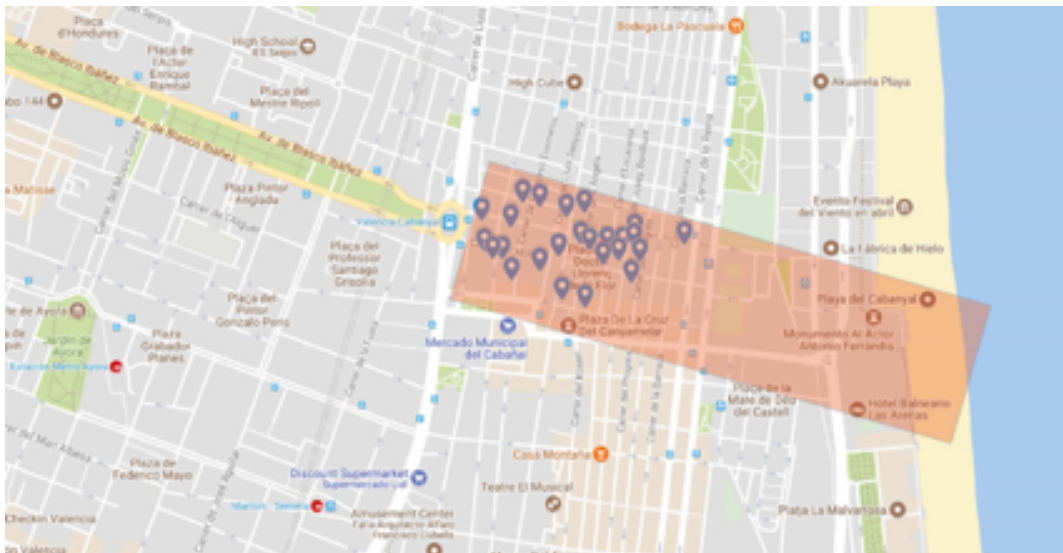


Fig. 83 e 84: Em vermelho a imagem do local que seria afetado pelo projeto urbanístico. Fonte: file:///C:/Users/lucia/Downloads/Salvem_el_Cabanyal_Urban_movements_and_their_claim.pdf

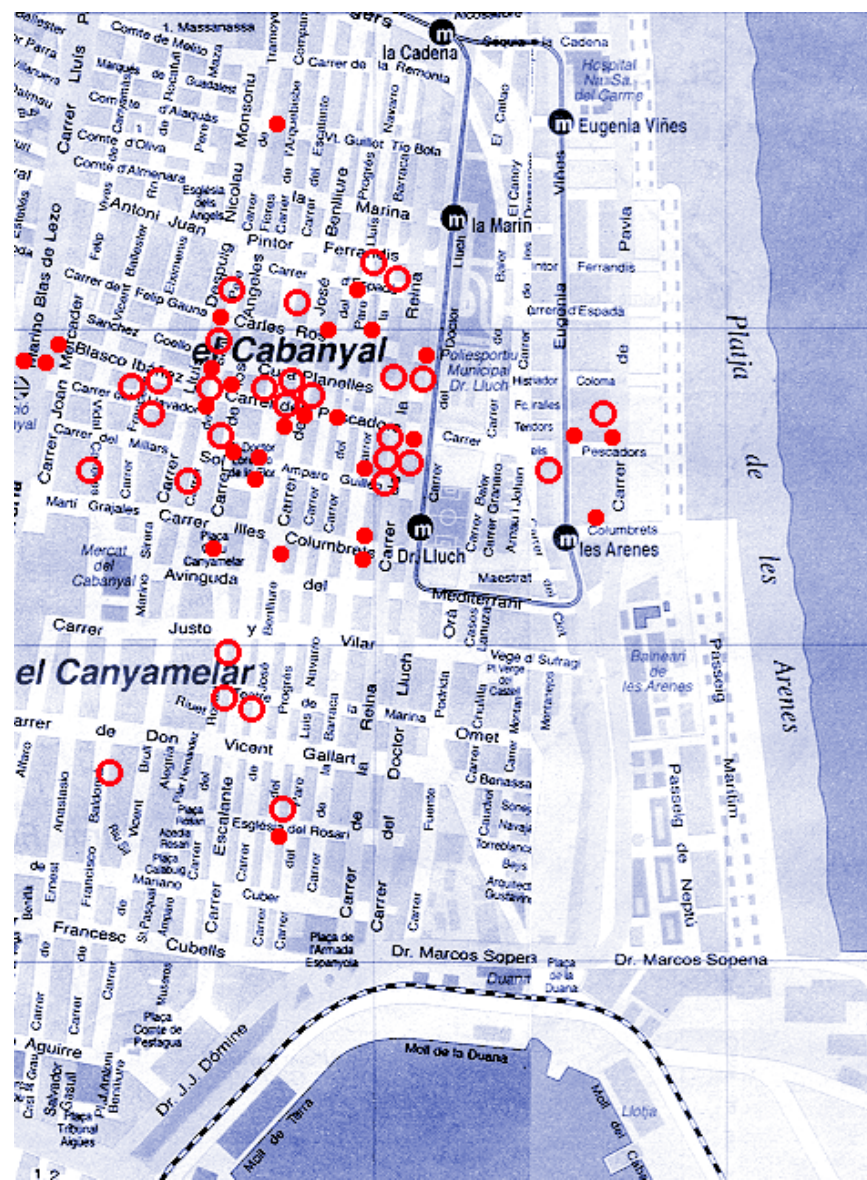
tradicional de campo, aludindo a questões de pátria, imigração e deslocamento. Temas que fazem parte de sua vida e de seu trabalho como artista e escritor.

A montagem na fotografia também exalta a noção de espaço e proporção. A compreensão desse espaço é própria de cada um e sofre influência da experiência que toda pessoa tem com o seu entorno.

Mais de quarenta anos separam a produção da série de fotografia de Camnitzer da série *Sem título*, 2020, feita por mim. Apesar de terem sido criadas em contextos históricos diferentes, o uso da miniatura de casas, utilizando o rosto como topografia montanhosa, faz com que falemos desse mesmo corpo-casa, desse lugar que habitamos indiferentemente do país que vivemos. Habitar um corpo é inerente a qualquer ser humano.

3.1.1 **PORTES OBERTES: PENSANDO O LUGAR QUE VIVEMOS**

Um dos motivos que me levaram a fazer o doutorado sanduíche, na Universitat Politècnica de València, foi a oportunidade de conhecer de perto o trabalho dos artistas, pesquisadores e professores do departamento de escultura, Emilio Martínez Arroyo e Maribel Domènech, ambos coordenadores do evento de arte *Cabanyal Portes Obertes*. Este projeto de intervenções artísticas foi realizado ininterruptamente por dezessete anos, entre 1998 e 2014 e surgiu da ameaça à sobrevivência do bairro



- INSTALACIONES EN CASAS PARTICULARES
- INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

Fig. 85: A primeira edição do *Portes Obertes* foi realizada entre os dias 10 e 17 de dezembro de 1998, com a participação de 196 artistas, num total de 160 projetos. Fonte: <http://cabanyal.com/>

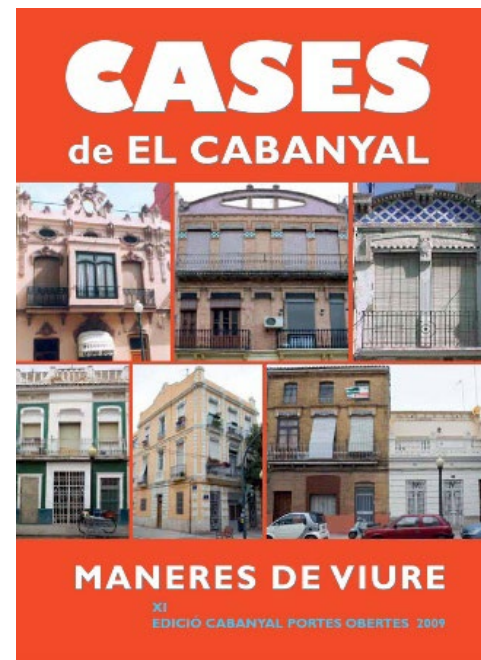
Cabanyal devido a uma mudança no plano diretor da Prefeitura de Valência⁷. Em 2015,⁸ foi retirado o projeto de destruição do bairro de Cabanyal e iniciada sua reabilitação. Assim, considerando que seus objetivos foram alcançados, o evento anual *Cabanyal Portes Obertes* parou de acontecer. Ao contrário da maioria dos acontecimentos artísticos usuais, *Cabanyal Portes Obertes* já nasceu com um desejo de desaparecer. Era claro que a perda do caráter reivindicativo do evento, isto é, a consecução dos seus objetivos, ensejaria seu término. O evento tinha como objetivo mobilizar todos os cidadãos para que defendessem o bairro histórico de Cabanyal da destruição planejada pelas autoridades políticas, mas acabou se tornando também um acontecimento que criou espaço de reflexão sobre a cidade e seu habitar.

O *Portes Obertes* foi organizado por um coletivo de artistas comprometidos e envolvidos com a luta social que acontecia neste bairro. Era um projeto de convocatória aberta, anual, que manteve em todas as edições o mesmo caráter de protesto, mas com temas e formatos que variaram

[7] El Cabanyal é um dos três bairros que compõem o complexo histórico da cidade de Valência.

Um velho bairro de pescadores, que corre paralelo à praia da cidade. O seu traçado urbano e o estilo popular modernista das suas habitações mereceram a sua catalogação BIC (Bem de Interesse Cultural) pelo Ministério da Cultura da Generalitat Valenciana em 1993. Em 26 de fevereiro de 1999, a Câmara Municipal de Valência aprovou o plano de intervenção no Bairro do Cabanyal. Este plano envolvia a extensão da Avenida Blasco Ibáñez por dentro do bairro, com uma largura de 148 metros, dos quais 48 m para construção de estradas e o restante para a construção de edifícios de cinco pisos. Seriam destruídas 1621 casas históricas e haveria o deslocamento de todos os moradores da parte afetada. Os atuais proprietários seriam desapropriados, pagando-lhes um preço baixo a esses mesmos terrenos que são oferecidos a incorporadores privados para construir e vender a preços de mercado.

[8] Em 2015 o projeto urbano teve fim nas instâncias judiciais e na própria opinião pública, pelos sintomas de um esgotamento do modelo de gestão municipal que havia mantido o Partido Popular na Câmara Municipal de Valência nas últimas décadas. Este último foi confirmado nas eleições municipais de 2015, quando houve à revogação do plano de intervenção e a afirmação do compromisso da Prefeitura com a reabilitação de Cabanyal tal qual era o que se exigia na plataforma de *Salvem el Cabanyal*.



ao longo do tempo. Era uma forma de ação para todos aqueles artistas desejosos de lutar contra o abuso de poder e as práticas antidemocráticas que a especulação imobiliária desenvolvia e ainda desenvolve. Um elemento significativo de *Portes Obertes* foi sua capacidade de autogestão. No final de 1998, com a criação da Plataforma digital *Salvem el Cabanyal*, iniciaram as primeiras reuniões para enfrentar o projeto municipal de destruição do bairro na sede da Associação de Moradores de Cabanyal - Canyameler.

A apresentação da proposta do evento *Cabanyal Portes Obertes* foi recebida com grande entusiasmo pelos vizinhos desconhecedores do projeto de devastação do próprio bairro. O normal das associações de bairro é celebrar acontecimentos com um caráter mais local e convencional, por isso, os organizadores do evento deixaram bem claro, desde o princípio, que o projeto tinha um caráter radicalmente contemporâneo, interdisciplinar, explorando novas linguagens a partir do empenho de artistas e intelectuais. Paralelamente, a plataforma digital foi adquirindo um caráter independente da própria associação de bairro para poder empreender um trabalho mais específico e ativista em relação às questões urbanas, tornando-se um movimento com uma dimensão mais aberta e mais ampla do que o permitido pela sua estrutura naquele momento.

Ao definir a formatação do movimento, a falta de financiamento e infraestrutura e a impossibilidade de haver ajuda de instituições foram enfrentadas. Ficou claro que a ação só aconteceria pela contribuição de recursos próprios. Como o Cabanyal é uma povoação pobre da classe operária de Valência, a única maneira desta colaborar foi oferecendo suas próprias casas e as ruas de seu bairro, que se transformaram em magníficos e exclusivos locais para exposições. Quanto aos artistas, o que pôde ser oferecido foi um tratamento respeitoso de sua obra, uma montagem criteriosa, sua divulgação (inicialmente pela *internet*), até ser encontrada uma forma das publicações de cada edição serem autofinanciadas. Tais publicações se transformaram em mais um instrumento de divulgação, tanto do evento quanto da problemática urbana envolvida. Sem dúvida, a

Fig. 86, 87 e 88: Convocatórias "Portes Obertes", 2009, 2010 e 2011. Fonte: <http://cabanyal.com/>



Fig. 89: Última convocatória *Portes Obertes*, 2014: a arte de resistir. Fonte: <https://www.diarilaveu.com/noticia/11593/arranca-cabanyal-portes-obertes>

solidariedade e o compromisso dos artistas com o Cabanyal, desde o início, foram essenciais para todo o sucesso do projeto durante todos esses anos.

A ideia principal da ação era conscientizar o maior número de pessoas possível sobre o problema, no contexto da cidade, e para o seu exterior, mostrando uma imagem da verdadeira complexidade do assunto e a gravidade da situação. Em segundo lugar, motivar a participação dos moradores do bairro, reativando seus elementos de identidade e seu orgulho de pertencer a essa vizinhança.

Durante o mês de ocorrência do evento, os habitantes abriam suas casas durante todo o fim de semana. Em cada uma das edições do *Portes Obertes*, foram realizados entre 160 e 200 projetos de artes visuais, música, fotografia, vídeo, performance, teatro e dança. O encontro acontecia nas ruas do distrito, nos três teatros que atualmente existem no Cabanyal, e, especialmente, nas casas particulares que abriam suas portas para que o público as visitasse.

Na primeira edição de 1998 participaram 157 artistas e 27 residências particulares. Na edição de 199 foram 322 participantes artistas e 49 residências particulares. Além disso, nos espaços da rua, da praia, praças e teatros do bairro, eram apresentadas diferentes manifestações artísticas: escultura, pintura, fotografia, música, teatro, cinema, quadrinhos, performances etc. Um grande fluxo de público, cerca de 5.000 pessoas, passaram pelo evento na primeira edição e mais de dez mil, na segunda, por curiosidade ou por solidariedade, visitando as exposições e o bairro (ARROYO, 2016).

Este foi um projeto autônomo, voluntário, espontâneo, financiado pelos próprios moradores, os pequenos comerciantes do bairro e os artistas, cada um contribuindo com o que tinha: suas casas, seu tempo, seu trabalho e tomando para si a responsabilidade de pensar a sua cidade.

Ao usar o interior das próprias casas como local de exposições, performances e shows, a fronteira entre público e privado foi rompida. O en-

treçamento entre essas duas instâncias tornou-se necessário para que um conseguisse se colocar no lugar do outro e, assim, enxergá-lo. Ao entrar na casa de um destes habitantes, vendo seus objetos, sentindo seus cheiros, olhando suas imagens, o espectador se afetava, se identificava e compartilhava do problema. A porta de uma casa aberta é sempre um convite. Neste caso, um convite a se pensar juntos o habitar que estamos construindo, refletindo sobre essa relação entre vizinhos e artistas, a partir do diálogo de propostas artísticas com esse lugar específico, a casa, e construindo uma sociedade de rostos e nomes próprios, mostrando que a sobrevivência de identidades locais é uma garantia de futuro e diversidade.

3.1.2 DIGA-ME COMO VOCÊ MORA E EU DIREI QUEM VOCÊ É

A pesquisa sobre o projeto *Cabanyal Portes Obertes* (e a visitação *in loco* do bairro no período do doutorado sanduíche) me oportunizou conhecer de perto o trabalho da artista espanhola, pesquisadora e professora da Universitat Politècnica de València, a espanhola Maribel Domènech.

O trabalho de Domènech (1951) gira em torno da reflexão da vida cotidiana, em que se cruzam o íntimo e o social, em narrações visuais do que é vivenciado por ela, utilizando esculturas, instalações, fotografias, vídeos e projetos colaborativos.

Em 15 de maio de 2020, durante o confinamento pela pandemia causada pelo vírus SARS-COV-2, El Centre del Carme Cultura Contemporània de València - CCCC inaugurou virtualmente a exposição '*Acciones Cotidianas*', que repassava os 35 anos da trajetória de seu trabalho (1986-2020). No dia 5 de junho, quando a Espanha começou sua reabertura por fases, aconteceu uma abertura presencial na qual tive a oportunidade de ir juntamente com minha orientadora Pepa Póquet.

O próprio título da exposição já denotava o tema central do trabalho de Domènech: o cotidiano. Segundo a própria artista, é a partir dele que



Fig. 90 e 91: Maribel Domènech, *El Autorretrato*, 2001 e *casa Reina 135*, 2005. Instalação. Fonte: <https://www.consorcimuseus.gva.es/publicaciones/maribel-domenech-acciones-cotidianas-1986-2020/?lang=es>

desenvolvemos nossas identidades e subjetividades diversas como todo ser humano. O cotidiano seria: “(...) o social, um processo vivo que sempre se manifesta como desafio, como conquista incessante do presente, tudo ao contrário do que pode ser entendido como rotina, para as ações repetitivas que fazemos todos os dias e que pode levar ao tédio” (DOMÈNECH, 2020).

Esta exposição mostra desde as esculturas em ferro que a artista produziu na década de 80, quando seu objetivo era narrar o cotidiano, passando por diversas fases e inclusões de material, tornando clara sua posição feminista em instalações contra a violência de gênero e sua resistência ao ataque da vida, inclusive a defesa do bairro Cabanyal da qual a artista participou ativamente.

O eixo central da exposição era composto por peças de caráter autobiográfico que denotam o percurso coerente da artista inscrito na reflexão sobre o que acontece costumeiramente.

Os primeiros trabalhos que contemplamos ao entrar na exposição eram a fotografia *El Autorretrato*, 2001, no qual a artista encontra-se sentada em seu estúdio, no bairro de Cabanyal, com fios luminosos azuis que pendem de seu cabelo como lembranças e a instalação *casa Reina 135*, 2005, também fazendo referência ao mesmo local. Apegada às suas origens e ativista na defesa do bairro de Cabanyal, Maribel Domènech intitula suas obras de maneira que elas complementem e enfatizem seu caráter narrativo, aludindo aos modos de habitar, sentir, existir e resistir.



Fig. 92 e 93: Vista da exposição de Maribel Domènech apresenta no CCCC em 2020. Fonte: <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/publicaciones/maribel-domenech-acciones-cotidianas-1986-2020/?lang=es>

3.2 A CASA SIMBIÓTICA

(sim.bi:o.se)⁹

sf.

1. Associação de dois seres vivos, em benefício mútuo.
2. Influência ou ação recíproca entre duas espécies que vivem juntas

Uma casa simbiótica seria uma casa que possui o nome da família e que há muito já se transformou em um membro desta. Seria como viver na casa natal por toda vida, do nascimento à morte, e ela sendo passada de geração em geração como uma joia preciosa. Seria uma casa em que as paredes sangram e os objetos conversam quando todos estão dormindo. Uma casa assim é cada vez mais difícil de ser encontrada nos dias de hoje, pois tudo muda muito rápido e, tranquilamente, o velho é descartado pelo novo. O tempo da casa simbiótica é outro. É um tempo que corre como melodia, que pode mudar ou incorporar estilos variados com o passar dos anos.

Um trabalho específico na exposição de Maribel Domènech atraiu minha atenção me fazendo pesquisar sua história mais a fundo. Ele estava situado na primeira (ou última) sala que reunia trabalhos desde a primeira fase da artista, na qual Domènech reconhece seu campo de trabalho, centrado no seu cotidiano de mulher, com esculturas de ferro que tratam da coexistência familiar através de móveis metafóricos, bem como peças produzidas nas últimas décadas, homenageando seus vizinhos - as bravas mulheres de Cabanyal com quem lutou lado a lado contra a destruição do bairro. O trabalho em questão é uma fotografia e se chama *As irmãs Martí y el Cabanyal* (Coleção MuVIM. Diputació de Valencia), 2005. Disposto na sala atrás do trabalho *Séptimo cielo, 1986* (uma casa miniatura feita em ferro), dependendo do ângulo de quem observava pela porta de entrada

[9] <http://www.aulete.com.br/simbiose>



Fig. 94: Fotografia exposta no vitral do MuVIM (El museo valenciano de la ilustración y de la modernidade) em 2018. Fonte: <http://www.muvim.es/es/content/vidriera-del-muvim-1>



Fig. 95: Antonia, Pepa e Lola junto ao cartaz da exposição *Portes Obertes* de 2004 na sacada de sua casa. Fonte: https://elpais.com/diario/2004/05/29/cvalenciana/1085858278_850215.html

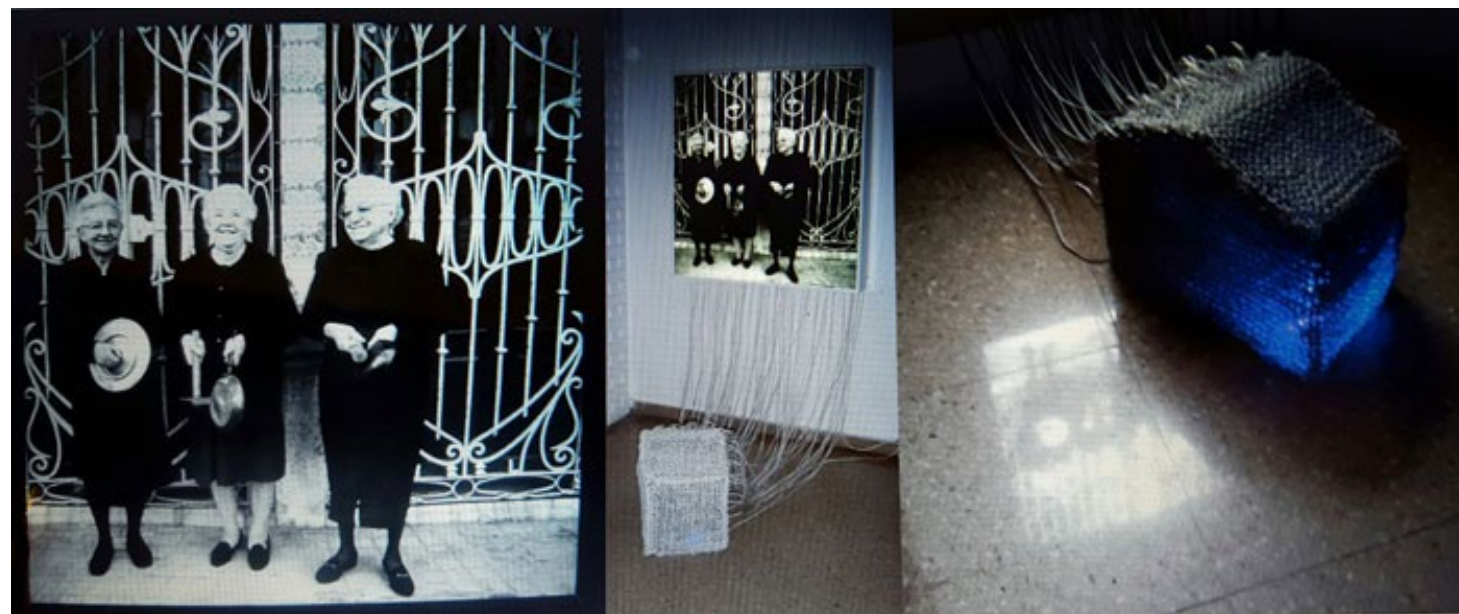


Fig. 96, 97, 98: *Las hermanas Martí, historia de una casa, historia de tres vidas*, 2005. Instalação de dimensões variáveis. (Fotografia: Noé Bermejo) Fonte: https://www.museari.com/portfolio_page/expo-maribel-domenech/

do recinto, parecia que as irmãs Martí encontravam-se dentro de sua própria casa.

A fotografia, apresentada anteriormente diversas vezes, em diferentes propostas e em muitas instalações, é protagonizada por três mulheres mais velhas vestidas de preto, com cabelos brancos e rostos sorridentes, batendo panelas à porta de sua casa, construída por seus avós em 1908, no bairro do Cabanyal, contra a ameaça de sua demolição. A casa delas era uma das ameaçadas de desaparecer devido ao plano da prefeitura que pretendia estender a avenida Blasco Ibáñez até o mar.

Nas mãos, elas carregam objetos do cotidiano - panelas, pilões, martelos - que naquela época “se tornaram instrumentos de resistência”, diz Maribel Domènech em uma das apresentações deste trabalho feita no vitral do MuVIM (El museo valenciano de la ilustración y de la modernidade) em 2018¹⁰. Por esse motivo, aparecem destacados em vermelho nos vitrais e na fotografia da retrospectiva no CCCC. Para ela, as irmãs Martí representam todos os vizinhos do Cabanyal: sua atitude, sua força e dignidade tornam visível o poder da resistência do bairro. Uma resistência que não foi desperdiçada, pois a casa continua de pé e, a única das irmãs ainda viva, Pepita, continua a viver ali, além de habitar ali também, o ateliê de Maribel Domènech, nora da falecida Antônia, uma das irmãs Martí.

A residência das irmãs Martí é muito mais que uma casa: é um local de memória que guarda as histórias de várias gerações de uma mesma família. Em 2005, Maribel Domènech apresentou pela primeira vez a fotografia dentro do evento *Cabanyal Portes Obertes*, em uma instalação chamada *Reina, 135* no interior da casa das irmãs Martí.

A instalação remete à simbiose que existe entre a casa e os seus ocupantes como é o caso das irmãs Antonia, Lola e Pepica Martí. Lá as irmãs nasceram, cresceram, casaram, tiveram seus filhos e envelheceram. Nessa mesma casa.

[10] <http://www.muvim.es/es/content/vidriera-del-muvim-1>

Suas paredes, cômodos e móveis contém sua memória pessoal e retém o conjunto de seus hábitos adquiridos por gerações. Quando Maribel apresentou a instalação *Reina 135*, as três estavam lutando ativamente por ela e por seu bairro, contra seu desaparecimento. Ela encontrava-se no hall da casa, onde um *backlight* apresentava a famosa fotografia das três irmãs em preto e branco. Da fotografia saíam uma infinidade de cabos elétricos conectados a uma pequena casa tecida de luminárias, uma maquete da original, situada na Rua Reina 135; da casinha partiam três grupos de cabos pendurados pelas paredes que expandiam pelo teto do corredor e pelas diferentes salas da casa. Junto a isso, pequenas fotografias da infância das três irmãs eram colocadas nas paredes. Era uma instalação que pretendia expressar a energia das vidas que nasceram e se desenvolveram naquela casa, formando uma árvore genealógica extensa no tempo e no espaço, cheia de luz, vitalidade e a riqueza única que cada uma delas foi capaz de criar.

O artista valenciano Pedro Ortuño (1966) também explorou a história das irmãs Martí. O emocionante vídeo *Reina, 135*, de 2001, foi apresentado na quarta edição do evento *Cabanyal Portes Obertes*. As protagonistas do vídeo de Ortuño são Lola e Antonia, duas das irmãs Martí, que naquele momento estavam com 81 e 90 anos, respectivamente, e que narraram diante da câmera alguns dos momentos vividos na casa que se encontrava em perigo de ser demolida. A casa é apresentada como o grande contentor de experiências vividas, de emoções, de idas e vindas. É muito mais que uma construção arquitetônica antiga, é elemento essencial de um esquema espacial e social especialmente rico e denso, como a própria casa natal de Bachelard: “Além das lembranças a casa natal está fisicamente inserida em nós em forma de hábitos (...) gravou em nós a hierarquia das diversas funções do habitar” (BACHELARD, 2008, p. 33 e 34).

No vídeo, ambas as irmãs relembrem a história da casa e a relação das tantas gerações que ali viveram. A emoção é aparente na voz embargada e no choro das protagonistas, bem como nos gestos de alisar as

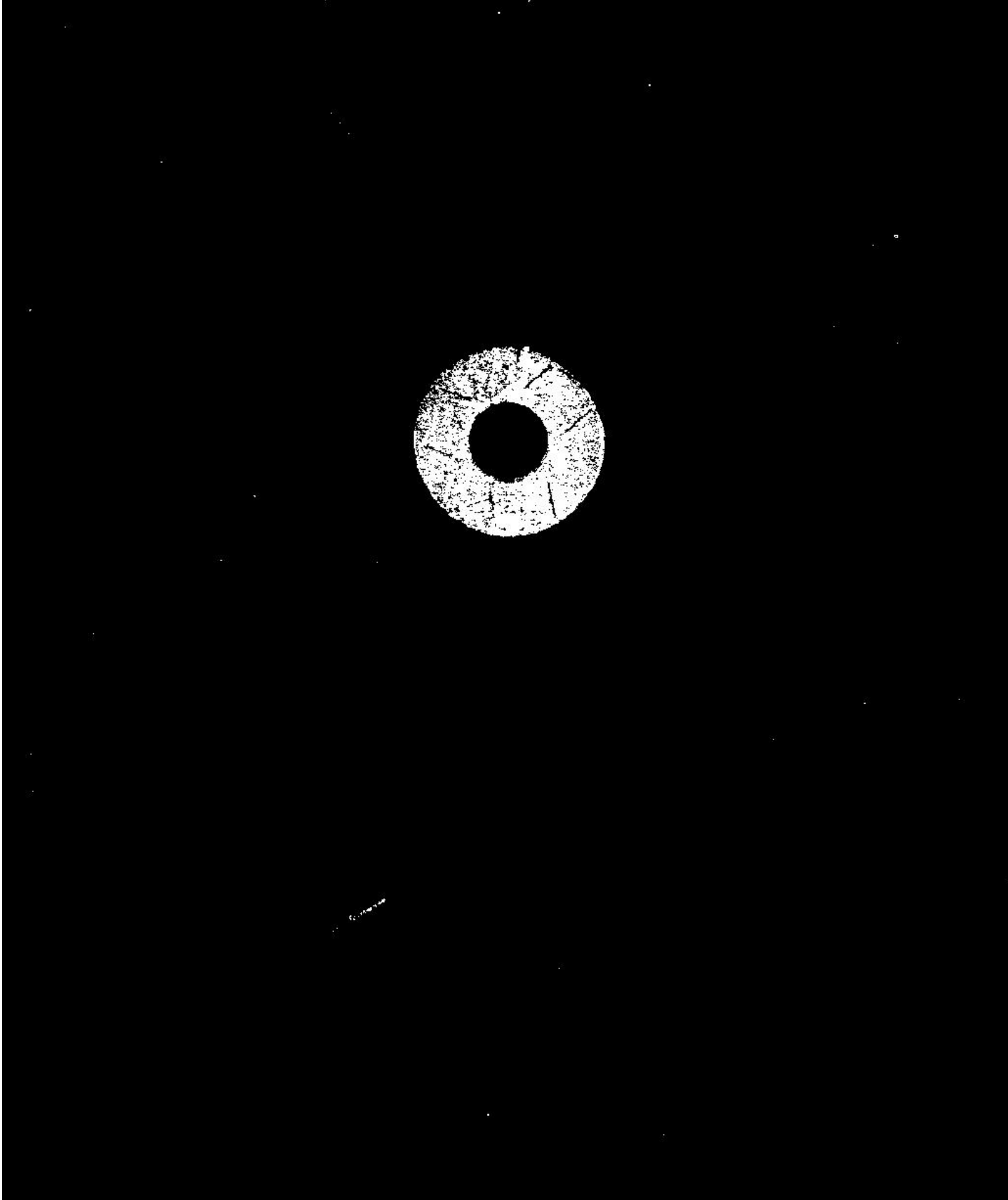
paredes e na narração das inúmeras vivências que aconteceram em uma casa que é muito mais do que quatro paredes.

Lola conta que seus avós construíram a casa em 1908 e que Antonia, a mais velha, foi morar nela com dois anos de idade. As outras duas irmãs, Lola e Pepica, nasceram já na casa e lá casaram e tiveram seus filhos. “Por isso que nos dói tanto a ideia de nos tirarem a casa”, diz Antonia no vídeo. “Conhecemos essa casa palmo a palmo”, completa.

É uma casa flexível e aberta: conforme os filhos iam casando, o espaço era reorganizado para acolher a todos. A cada casamento, um andar. No ano em que o vídeo foi feito todas as três já estavam viúvas, Antonia e Lola dividiam o primeiro andar, enquanto Pepica morava no segundo piso. “Vivemos de recordações. Cada coisa da nossa casa nos recorda de algo ou de alguém, ela é nossa vida”, determina Lola.



Fig. 99: Pedro Ortuño, *La reina, 135*, 2001, stills de vídeo. Fonte: <https://www.hamacaonline.net/titles/reina-135/>



4 . OUTRAS CASAS, DIFERENTES PAUSAS

Morar fora do país de origem, recebendo uma bolsa de estudos que lhe permite viver decentemente no exterior, sem dúvida, é uma experiência ímpar. Mas é viver em um lugar reconhecido pela sociedade: uma casa propriamente dita. Independente da língua estrangeira, dos costumes diferentes, o ser humano habita um tipo de abrigo com o qual todos se identificam mundialmente, protegido por paredes e um teto.

Sobre algumas experiências do habitar, eu não posso falar com propriedade, pois não fazem parte da minha vida e nem são objetos de minha pesquisa, mas não poderia deixar de citar e/ou pelo menos pensar o habitar que não ocorre por causa da construção casa.

4.1 AS QUATRO PAREDES SUBJETIVAS

Tive dúvidas sobre a real necessidade de escrever esse tópico. Por alguns momentos, resolvi deixá-lo de fora ou simplesmente citá-lo em uma nota de rodapé. Depois escrevi muitas páginas, me atendo às estatísticas; mas ao relê-las me dei conta de que nada daquilo deveria estar nessa tese, assim como não poderia apenas subjugar este tópico a uma nota de rodapé, pois produzir uma tese que tem como mote a casa e suas memórias, exige, ao menos, a meu ver, apontar os estados de exceção. Moradores de rua com certeza constituem-se como um desses grupos, pois habitam, de alguma maneira, algum lugar.

Deixo claro mais uma vez que o objetivo aqui não é um estudo sociológico sobre o porquê da existência de moradores de rua, ou propor soluções para a resolução desse problema tão antigo. O que me cabe, como pesquisadora do campo das artes visuais e artista, é identificar questões pertinentes a minha pesquisa e por meio dela problematizar os fatos percebidos, e foi o que nela se propôs, afinal “as “provações” do habitar, que

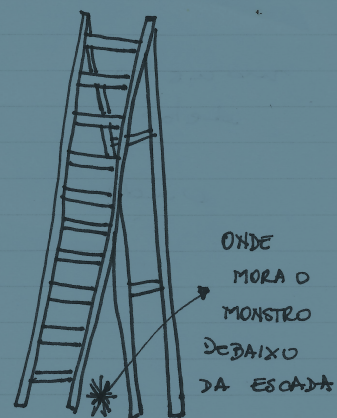




Fig. 100: Luciane Bucksdricker, *sem título*, 2018, fotografia.

são o exílio, o arrombamento, a mudança ou a falta de teto, prejudicam a identidade do habitante” (SEGAUD, 2016, p. 100).

É sabido que existem diversos motivos para que as pessoas acabem morando nas ruas, de maneira geral são: ausência de vínculos familiares, desemprego, violência, perda da autoestima, alcoolismo, uso de drogas, doença mental, entre outros fatores.

Após ler muitos artigos e teses com teor sociológico e estatístico que iam além do que eu gostaria de abordar aqui sobre o assunto, que não tratavam o habitar na rua como um modo diferente de ocupação do espaço, encontrei a tese de doutorado em Ciências Sociais do sociólogo Christian Pierre Kasper (UNICAMP – 2006), intitulada *Habitar a rua*, que adota um ponto de vista diferente dos demais. O autor encara os modos de existência dos moradores de rua como maneiras de viver possíveis e seu enfoque está nas táticas mobilizadas para tornar a rua habitável; táticas que envolvem o questionamento prático das funcionalidades estabelecidas, tanto dos locais públicos ocupados, quanto dos materiais descartados encontrados nas ruas da cidade. Kasper não problematiza a situação dos moradores de rua pelo viés da falta, mas investiga o habitar na rua como forma possível e como se dá essa apropriação do espaço, ou seja, como a transformam em lar.

Não podemos, segundo o autor, identificar o habitar apenas como uma de suas manifestações históricas: a casa. Ele não nega que exista, em algumas ocasiões, a necessidade de cópia do formato “casa”, mas se nos atermos somente a isso reduziríamos a ação do habitar à rua (KASPER, 2006, p. 23).

É muito difícil não usarmos a casa como identificação do habitar do ser humano. O teto nos protege das intempéries, as paredes nos dão as fronteiras entre o público e o privado e mantém nossa intimidade protegida. Enxergamos ou ao menos tentamos enxergar nas estruturas precárias construídas pelos moradores de rua uma tentativa de copiar o que chamamos de casa. Kasper, que andou cerca de 1000 quilômetros nas ruas de São Paulo, passando pela maioria dos bairros que compõem o

“centro expandido” da cidade, no entanto, conta como essa relação com a imagem de casa é imprópria:

Comecei minha pesquisa de campo nas ruas de São Paulo no início de 2004 e rapidamente descobri meus próprios preconceitos com relação ao habitar, quando cheguei a um rapaz dono de uma barraca de caixotes, a qual me referi como “sua casa”. A resposta foi veemente: “cê chama isso de casa?”; “não moro aqui, apenas me escondo lá embaixo”. Quando consegui formular isso com maior clareza, chamei essa projeção de “preconceito ecocêntrico” [do grego *oikos*, casa], isto é, pensar o habitar conforme o modelo da casa. Uma das dificuldades em se livrar deste preconceito se deve ao fato de que certos moradores de rua se esforçam mesmo em imitar a casa: dividem o espaço em quarto-sala-cozinha com pedaços de papelão, por exemplo; essa dimensão reprodutiva é inegável. No entanto, reduzir o “habitar a rua” a uma mera tentativa de reproduzir o modelo da casa seria deixar de perceber o que tem ali de mais específico. Seria adotar uma visão redutora, normativa, é pensar, ainda, em termos de falta, pois a cópia está sempre aquém do modelo (KASPER, 2006, p. 24).

É possível, então, habitar sem se ter uma casa?

Bachelard em *A Poética do espaço* nos diz que: todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa e que paredes podem ser construídas pela imaginação (BACHELARD, 2008, p. 25), já a antropóloga norte-americana Mary Douglas reiterará essa afirmação, mas ampliando a noção de casa como:

A casa está localizada no espaço, mas não necessariamente num espaço fixo. Não precisa de tijolos e argamassa, pode ser um vagão, um trailer, um barco ou uma tenda. Não precisa ser um espaço amplo, mas deve haver espaço, pois o *home* começa quando se coloca algum espaço sob controle (DOUGLAS, 1991, p. 289).

Espaço sob controle. Ao ampliarmos a noção de casa para essa expressão podemos perder partes concretas do que para nós formam uma

casa, como paredes, teto e cômodos, mas ganhamos em subjetividade novas maneiras de pensarmos o habitar.

Kasper dirá que, ao ampliarmos esse conceito e passando a entendê-lo como um processo que é maior que a noção preconcebida de casa, partindo para possibilidades de relação com o mundo, o habitar transforma-se em um processo complexo que envolve mais verbos como o apropriar-se, instalar-se e incorporar-se.

Apropriar-se seria a primeira ação do processo de habitar e se constituiria na escolha do local, o espaço que se deseja. Após isso, o ato de instalar-se envolveria o adequar esse espaço às mínimas condições de uma vida cotidiana. Por fim, o incorporar-se (se a instalação dura tempo suficiente para que ele ocorra), ocorre quando o espaço habitado toma um caráter mais íntimo e menos consciente: habitua-se ao ambiente, à disposição das coisas (KASPER, 2006, p. 26).

Esse processo, segundo Kasper, cria o que seria o *território doméstico*, para designar o lugar habitado, independentemente de sua forma, pois diferentemente da casa, a rua não é interpretada como local para morar: “Embora o desenvolvimento histórico da maioria de seus atributos tenha ocorrido dentro da forma-casa, pode haver, (...) territórios domésticos na ausência de casa. É certo que, nesses casos, certos atributos do habitar “convencional” permanecem e outros não” (KASPER, 2006, p. 27).

Durante o ano de 2011, em que produzi uma das mostras da 8ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre/RS, o centro da cidade tornou-se destino diário. No caminho entre o ponto do meu ônibus, proveniente da zona sul da cidade, até o prédio onde ficava o escritório da Bienal, observei um espaço habitado por um morador de rua. Na primeira vez que vi seu local de habitação, ele não estava, e acredito ser exatamente por isso que a imagem tenha me chamado tanta atenção. Embaixo de uma marquise, um colchão azul encontrava-se com suas roupas de cama dobradas e seus travesseiros coloridos organizados. Dentro de uma ordem doméstica internalizada, a pessoa, que morava ali, arrumou a cama



Fig. 101: Luciane Bucksdricker, *O dono da caminha*, 2011, fotografia sobre ps, 1,20x200 cm.

antes de sair. A percepção deste ato me deixou com muita curiosidade de saber quem era o *dono da caminha*. O que pensava essa pessoa que morava entre quatro paredes subjetivas e que, ao sair, preocupou-se com a organização de sua “casa”.

Kasper informa que sua atenção, durante sua pesquisa de campo por São Paulo, foi atraída, na questão de delimitação de território por aqueles que não possuem paredes, pelo ato de varrer. Segundo ele, todos os moradores que possuíam mais coisas do que podiam caber em uma sacola plástica, possuíam uma ou mais vassouras e que a prática do varrer acontecia, no mínimo, uma vez ao dia:

De fato, a varredura aparece, no contexto do hábitat de rua, como o gesto territorial por excelência, o “ritornelo” próprio ao morador de rua, pelo qual ele afirma, repetidamente, seu controle sobre uma porção de chão. Aqui, o limpo denota o próprio, e a área marcada – de forma negativa, pela ausência de sujeira – distingue-se de seu entorno, desenhando um território. O cuidado com sua manutenção pode até incluir o uso de cinzeiro e de lixeira (KASPER, 2006, p. 68).

A ideia de uma área varrida ser delimitadora das fronteiras do território doméstico amplifica as noções do habitar na/a rua. A ordem doméstica não é mantida pelas paredes que dividem cômodos, ou móveis que guardam objetos, mas sim por uma ação de limpeza e de cuidado pelo espaço habitado.

Com o passar do ano de 2011 pude reencontrar, não o espaço que eu havia fotografado e tanto havia me encantado, mas a estrutura e ordem do colchão azul indefectível, em lugares próximos, porém diferentes. Nas duas vezes em que isso aconteceu, o *dono da caminha* estava presente, descansando, de costas para a cidade barulhenta, em meio as suas paredes subjetivas. Entretanto, seu senso de ordem e manutenção do ambiente continuavam com ele independente da marquise que ele habitasse.

Conforme Kasper, é possível, sim, habitar sem se ter uma casa. Segundo o curso da sua pesquisa:

(...) a forma-casa é apenas um tipo de território, cristalizado e codificado, enquanto os territórios criados pelos moradores de rua são efêmeros e vulneráveis, mas também fluidos e alteráveis (KASPER, 2006, p. 213).

4.2 *MINHA CASA É ONDE ESTOU*¹

Encontrei minha morada num território de fronteiras incertas com as quais normalmente defino o país da minha imaginação

Nuruddin Farah

Igiaba Scego é uma escritora nascida em Roma no ano de 1974. Sua família, integrante da elite intelectual e política da Somália, se viu forçada a sair do país durante o regime ditatorial de Siad Barre (1969 - 1991). Tendo conseguido a independência em julho de 1960, a Somália nasceu entre sangue e violência. Objeto de disputa do Império britânico e a Itália fascista do pós-guerra, esteve no centro da rivalidade Leste-Oeste durante a guerra fria. Desde 1991, com a queda do ditador Siyad Barre, o país sofre com a guerra civil.

Em 2010, Scego lança o romance autobiográfico *Minha casa é onde eu estou*, em que reflete sobre todas as camadas entrelaçadas existentes na concepção de um habitar para os imigrantes.

*

[1] Título do livro de Igiaba Scego. São Paulo: Editora Nós, 2018.



Fig. 102 e 103: Luciane Bucksdricker, *O dono da caminha II e III*, 2011, fotografia digital.



Fig. 104: Ataque terrorista em 2017 na cidade de Mogadiscio, Somália.
Fonte: <https://oglobo.globo.com/mundo/mais-de-300-pessoas-morrem-apos-ataque-terrorista-na-somalia-21948677>

Londres. Quatro pessoas reunidas em volta de uma mesa após um almoço familiar. Uma criança escuta três adultos que conversam dividindo impressões sobre ‘pertencer a um lugar’. “Fazíamos parte da mesma família, mas nenhum de nós tinha feito um percurso comum ao outro” (SCEGO, 2018, p. 11). Cada um com uma cidadania diferente (um inglês, um finlandês e uma italiana), mas com antepassados de um mesmo país: a Somália. De repente, por um comentário aleatório, resolvem desenhar a cidade de origem de todos eles: Mogadiscio.

Após duas horas rememorando lugares e desenhando, o mapa é concluído. A criança, então, empolgada com o desenho nostálgico dos adultos, pergunta se aquela cidade existe. Igiaba pensa, mas não tem coragem de dizer:

A guerra destruiu tudo. Só escombros. Agora lá há coisas diferentes. Não essas que estão no mapa. Aquelas coisas só estão nas lembranças, nas fotos antigas, nas histórias contadas, em preto e branco, nas páginas da internet. Já não há mais nada. Mas ninguém tem coragem de dizê-lo. Você é um garotinho (SCEGO, 2018, p. 26).

Todos na sala concordam que ela existe. Mas, a criança pergunta para Igiaba se aquela é sua cidade. A autora se põe a refletir sobre a pergunta, até que sua mãe coloca em dúvida sua relação com a cidade, afirmando que não basta desenhar um mapa para tornar-se sua.

Eu era subterrânea. Escondida. Às vezes me comportava como visita, às vezes a paisana. Eu brincava interpretando papéis diferentes: zagueira e atacante; africana e europeia. Eu não nasci naquelas ruas. Não cresci nelas. Não foi lá que me deram meu primeiro beijo. (...) Mesmo assim, sentia que aquelas ruas eram minhas. Eu as havia percorrido e também reivindicado. (...) Aquela Mogadiscio perdida era tão minha quanto deles (SCEGO, 2018, p. 31).

A mãe de Scego vendo a filha desbaratada e sem saber o que fazer, faz uma sugestão: “Você precisa terminar o mapa. Falta você lá dentro” (SCEGO, 2018, p. 27).

Igiaba, então, retorna sozinha ao mapa de Mogadíscio, e, utilizando *post its*, introduz os pontos principais da cidade em que nasceu e onde mora, Roma, assim como suas lembranças. Entrelaçando uma cidade a outra, Scego criou um mapa de uma nova cidade. Nele, o que aparece é uma cartografia de seu próprio *eu*, construído de maneira afetiva. Um mapa único a partir de todos os lugares que fazem parte dela.

*

O artista Luis Camnitzer saiu da Alemanha com um ano de idade para viver no Uruguai com sua família e vive há mais de quatro décadas nos Estados Unidos. No entanto, se considera ainda um turista, pois continua agindo como um observador de fora, que critica os Estados Unidos a partir das memórias que tem do Uruguai. Complementa essa afirmação dizendo:

Mas criar raízes, ver meus filhos crescerem e observar o processo de sua educação me deu uma visão um pouco mais complexa do que a de um turista. A parte europeia não foi tão importante. Eu tinha um ano quando saí da Alemanha. Não tenho lembranças, e em casa decidiram falar alemão só para se tornarem bilíngues, não para manter uma tradição europeia. (...) O ideal dos meus pais era tentar esquecer a Alemanha e ser uruguaios, fazer parte do país que os acolheu de braços abertos. Mas é claro que é uma decisão difícil de implementar porque, por exemplo, eles nunca perderam o sotaque ao falar em espanhol e continuaram pensando em alemão. Por outro lado, eu continuo pensando em espanhol (CAMNITZER, 2010).

Imigrantes. Pessoas que se deslocam fisicamente por vontade própria, sob ameaça de morte, por imposição da natureza. Desalojados internamente, tentam primeiro sobreviver, chegar ao outro lado, para depois

tentar encontrar suas identidades. A casa de onde vieram, a casa onde estão, a casa para onde vão. Quem são ou quem se tornam no correr dos dias e dos quilômetros percorridos²?

Estima-se que pelo menos 79,5 milhões³ de pessoas em todo o mundo foram forçadas a abandonar suas casas. Isto é, um por cento da população mundial teve que deixar seus lares, suas histórias, suas identidades. O deslocamento dessas pessoas se deve a uma lógica simples: melhorar sua qualidade de vida. Migram para fugir de uma guerra, da pobreza, da fome, de uma crise econômica, de perseguição política, de desastres ambientais, naturais ou criados pelo homem. Migram para tentarem sobreviver, mesmo sabendo que o sonho de uma vida melhor, em um outro país, pode nunca se concretizar.

Os imigrantes, na maioria das vezes, não são bem-vindos aos países em que chegam. Doris Salcedo (1958), artista colombiana que vive em Bogotá, afirma assertivamente, em entrevista dada em Londres em 2007⁴, “A presença de imigrantes é sempre mal recebida, é vista como colocando em perigo a cultura da Europa” (SALCEDO, 2007). Salcedo ocupou o Turbine Hall de setembro de 2007 a abril de 2008, na Tate Modern em

[2] No documentário *Human Flow*, 2017, dirigido e produzido pelo artista e ativista social chinês Ai Weiwei (1957) vemos o tamanho da escala da crise dos refugiados e seu impacto humano. As imagens foram captadas ao longo de um ano em 23 países como Afeganistão, Bangladesh, França, Grécia, Alemanha, Iraque, Israel, Itália, Quênia, México e Peru. Segundo o site criado para a divulgação do documentário: “*Human Flow* é uma testemunha de seus súditos e de sua busca desesperada por segurança, abrigo e justiça: de acampamentos de refugiados a perigosas travessias do oceano e fronteiras de arame farpado; do deslocamento e desilusão à coragem, resistência e adaptação; desde a obsessão de vidas deixadas para trás até o potencial desconhecido do futuro” (www.humanflow.com)

[3] Dados de junho de 2020. https://www.unhcr.org/figures-at-a-glance.html?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com.br

[4] https://www.youtube.com/watch?v=Rbe94YndcQA&feature=emb_rel_end&ab_channel=lalululaTV

Londres com a obra *Shibboleth*⁵, que se referia aos perigos do cruzamento das fronteiras ou a recusa do imigrante no momento de cruzar as fronteiras.

O trabalho, constituído de uma rachadura de 167 metros (de largura e profundidade variável), feita no piso da Turbine Hall da Tate Modern, era impossível de não ser notado. Para Salcedo essa rachadura “representa fronteiras, a experiência dos imigrantes, da segregação, do ódio racial. É a experiência de uma pessoa do terceiro mundo, vindo para o coração da Europa⁶”.

Todo trabalho de Doris Salcedo parte da memória da violência política. Ela procura dar forma à dor, ao trauma e à perda, todas inerentes ao ser humano. Segundo a própria artista:

Centrei toda minha obra na violência política. No início de cada trabalho há um testemunho. Então todas as obras, todas as instalações que faço estão relacionadas a isso. Parto sempre de um testemunho real e em cima disso vou construindo algo que já não é tão precisamente sobre essa vítima, mas que leva a uma memória que é algo um pouco mais amplo sobre esse tipo de eventos (SALCEDO, 2007).

A mudança de perspectiva significa muito para a artista que vê na arte uma maneira de enxergar o trauma pelo ponto de vista da vítima.

[5] O título da obra *Shibboleth* é uma palavra-código que distingue as pessoas que pertencem daquelas que não pertencem. Advinda de uma passagem Bíblica (antigo testamento, juízes 12) a palavra de origem hebraica *sibboleth* era usada para distinguir a que povo uma pessoa pertencia. Pela pronúncia da palavra identificavam se aquela pessoa era o inimigo ou não. A palavra *shibboleth* ilustra como amigos e inimigos são separados por linhas linguísticas delicadas. Qualquer estranho em uma terra estrangeira aprecia a vulnerabilidade que isso acarreta, especialmente o medo de ser descoberto como estrangeiro e exposto em um ambiente hostil. Na linguística moderna, chamamos de *shibboleth* qualquer traço de pronúncia que permita identificar um grupo.

[6] Depoimento da artista colombiana Doris Salcedo por ocasião da abertura da instalação *Shibboleth* na Tate Modern em Londres no ano de 2007: https://www.youtube.com/watch?v=Rbe94YndcQA&feature=emb_rel_end&ab_channel=lalululaTV

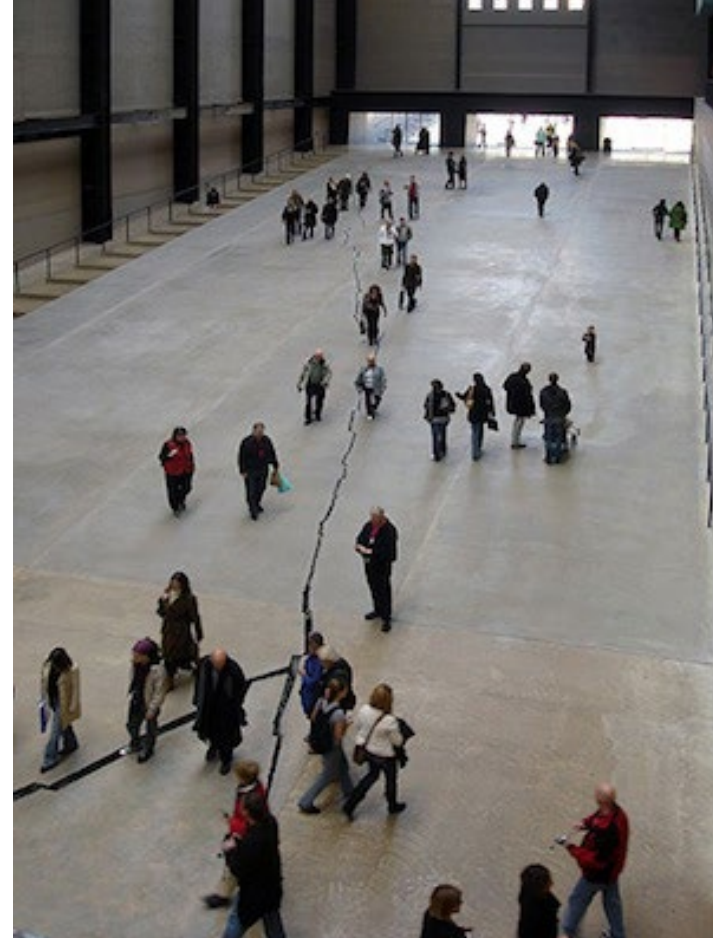


Fig. 105 e 106: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-08. instalação. Tate Modern. Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/doris-salcedo-shibboleth>



Fig. 107: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-08. instalação. Tate Modern.
Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/global-contemporary-apah/21st-century-apah/a/doris-salcedo-shibboleth>

Se apoiando no filósofo Adorno, Salcedo cita a execução de cabeça para baixo de judeus na Idade Média, e se pergunta: “Como é a perspectiva da pessoa que está agonizando nesta posição?” Desta maneira, considera que a obra exposta na Turbine Hall introduz esse outro ponto de vista, fazendo com que todos dividam a mesma experiência ao olhar para o chão. Afirma, ainda, querer que esta peça fosse “intrusa”, que interferisse no lugar, como um imigrante indesejável, adentrando um espaço lentamente e lá se estabelecendo.

Outra artista visual a refletir sobre a complexidade da imigração é a iraquiana Nadine Hattom (1980, Bagdá, Iraque). Nascida em Bagdá, cresceu na Austrália (sua família fugiu do Irã quando ela tinha um ano de idade devido ao começo da guerra) e vive e trabalha em Berlim desde 2011. A artista é uma “imigrante com experiência”, e por isso, discursa com propriedade sobre o assunto, produzindo um trabalho instigante, em que discute e ao mesmo tempo interroga sobre o que nos forma como cidadãos e o que desmonta nossa identidade.

Utilizando a fotografia e a escultura, seu trabalho trata de diversas identidades e regiões, desvendando narrativas de migração.

Uma das criações de Nadine chamada *Maysaa e Fetheya* começou a ser feita no campo de refugiados de Zaatari, na Jordânia, e contempla duas mulheres refugiadas da Síria. O trabalho mostra como objetos cotidianos são cruciais para formação da nossa identidade e demonstra como por meio deles nos relacionamos com os outros e com o próprio mundo. Duas fotografias são apresentadas em *backlight*, fazendo com que os objetos nelas retratados saltem aos nossos olhos, extremamente vivos. Cada foto recebe o nome da refugiada que carregou aqueles bens consigo. Esses objetos comuns tornaram-se retratos de cada uma delas. Na fotografia *Maysaa*, na qual visualizamos produtos de beleza (objetos que tinham relação com seu trabalho como cabeleireira), podemos enxergar as suas aspirações para o futuro e as ferramentas que utilizava para sustentar sua família, enquanto na fotografia de *Fetheya*, vemos retratados potes de

comidas, como azeitonas caseiras, pickles e folhas de videira, evidenciando o desejo da preservação de sua cultura.

Segundo a artista em entrevista dada em 2014:

Este trabalho focou nas coisas simples que levamos conosco e que nos conectam a outras pessoas. Por um lado, objetos como o secador de cabelo de Mayssa refletem suas aspirações para o futuro, por outro, as azeitonas em conserva de Fetheya eram uma forma de preservar sua cultura. Na minha família e na comunidade mandeana⁷, a comida desempenha um papel crucial. É uma forma sensorial e alegre de se conectar com sua herança e compartilhar essa herança com as pessoas ao seu redor (HATTOM, 2014).

A fronteira que separa o México dos Estados Unidos é conhecida pela grande presença de grupos migratórios ilegais – a maioria formada por mexicanos, mas, também, há imigrantes de Honduras, El Salvador e Guatemala –, que tentam atravessar a fronteira em direção aos Estados Unidos em busca de melhores condições de vida. Por esse motivo, os EUA resolveram construir, a partir de 1994, um muro entre os dois países e assim dificultar o processo de entrada de imigrantes vindos do sul.

Atualmente a extensão do muro entre México e Estados Unidos é de aproximadamente 1.130 quilômetros, cerca de um terço da fronteira entre os dois países.

[7] *Mandeans* são um grupo etnorreligioso nativo da planície aluvial do sul da Mesopotâmia e são seguidores do *Mandaeism*, uma religião monoteísta gnóstica. Eles foram provavelmente os primeiros a praticar o batismo e são os últimos gnósticos sobreviventes da antiguidade. Os mandeus eram originalmente falantes nativos do mandaico, uma língua semítica que evoluiu do aramaico médio oriental, antes que muitos mudassem para o árabe iraquiano coloquial e o persa moderno. Mandaico é preservado principalmente como uma linguagem litúrgica. Após a guerra do Iraque em 2003, a comunidade mandeana do Iraque, que costumava ter 60.000 a 70.000 pessoas, entrou em colapso; a maioria da comunidade mudou-se para o Irã, Síria e Jordânia. Fonte: MOORE, 1977, p. 216. Disponível em: <https://archive.org/details/iconographyofrel0000moor/page/n7/mode/2up>. Acesso em: junho de 2020.



Fig. 108: Nadine Hattom, *Fetheya*, 2013. Fotografia/Backlight.



Fig. 108: Nadine Hattom, *Maysaa*, 2013. Fotografia/Backlight.

O projeto, intitulado “Teeter-Totter Wall”, levou uma década em construção (de 2009 a 2019). Os primeiros desenhos conceituais da ideia surgiram da parceria entre Ronald Rael, professor de arquitetura de Berkeley, e Virginia San Fratello, professora associada de design da San Jose State University. Em julho de 2019, quando os arquitetos transformaram a ideia em realidade, a mensagem de protesto do projeto se transformou em uma crítica à violenta política de imigração dos EUA sob ordens do presidente Donald Trump.

A instalação artística (vigas de aço instaladas em parte da cerca que separava Juárez, no México, e uma área deserta de Sunland Park, Novo México) foi temporária. Por cerca de 40 minutos, três gangorras rosa⁸ balançaram para cima e para baixo, ao longo da fronteira EUA-México, unindo crianças dos dois países em um raro momento de brincadeira compartilhada. Apesar de ter sido uma instalação efêmera, os vídeos e fotografias registrados do momento ajudaram a espalhar uma mensagem duradoura de possibilidade de harmonia e solidariedade na fronteira.

A década que separou a criação do projeto até a breve montagem da instalação se deu pela quantidade de negativas que os arquitetos receberam das autoridades responsáveis. Eles pediram permissão diversas vezes aos agentes da Patrulha de Fronteira para montar a instalação e também tentaram juntar forças com organizações artísticas ao longo da fronteira, mas a resposta foi sempre negativa. Até que decidiram que o projeto não parecia ser ilegal e simplesmente decidiram montá-lo.

No dia em que o efetivaram, a Patrulha da Fronteira apareceu logo depois de começar o evento. Passando de carro, perguntaram o que eles estavam fazendo. Após a explicação dos arquitetos, eles apenas indagaram sobre o tempo de duração da ação e ficaram assistindo. A mesma tranquila situação dos dois lados do muro.

[8] As gangorras foram pintadas neste tom específico de rosa em parte porque a cor tem uma ligação profunda com a cidade de Juárez, onde é usada para lembrar os feminicídios ocorridos desde os anos de 1990.



Fig. 110 e 111: *Teeter-Totter Wall*. Instalação, 2009.
Fonte: <https://www.thisiscolossal.com/2019/07/teetertotter-wall/>

Em 2015, a foto de um menino sírio de três anos, afogado enquanto tentava chegar à Europa junto com outras onze pessoas, trouxe com força a discussão sobre muros e fronteiras e um debate sobre os conceitos de nacionalidade e humanidade.

Alan Kurdi, o menino refugiado sírio, tinha escapado das atrocidades do grupo autointitulado “Estado Islâmico” na Síria. Alan e sua família eram de Kobane, a cidade que ganhou notoriedade por ter sido palco de violentas batalhas entre militantes extremistas muçulmanos e forças curdas, no início do ano de 2015.

O pai do menino, Abdullah, fugira com mulher, Rehan, e outro filho, Galip, de cinco anos, para tentar chegar ao Canadá, onde vivem parentes da família, ainda que as autoridades do país norte-americano tivessem negado um pedido de asilo. Abdullah perdeu os dois filhos e a mulher na travessia.

Qualquer travessia ilegal é sempre uma incógnita: sem nenhuma garantia de segurança dessas pessoas e tendo que viajar clandestinamente, muitos morrem anônimos pelo caminho. O menino sírio, no entanto, ganhou um nome e uma história e ainda por cima uma imagem intolerável da tragédia de sua morte.

A fotografia de Alan deixou o mundo em estado de choque. Ela deu um rosto, um nome e uma história para uma tragédia que ocorre há muitos anos e a humanidade tenta fingir desconhecer. Essa capacidade de personificar uma catástrofe, que a fotografia possui, possibilita o contato entre o ser humano e aquilo que considera impensável e inumano. Os ícones fotográficos de tragédias mantêm na nossa memória a história viva e pessoal. São imagens intoleráveis⁹ que ganham um nome próprio. Lem-

[9] Jacques Rancière no livro *O espectador emancipado* dedica um capítulo à imagem intolerável. Para Rancière não nos consternamos com as imagens de massacres e horrores mostradas a nós todos os dias não porque temos um excesso de imagens, mas porque temos um excesso de corpos sem nome, sem história, “corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra” (RANCIÈRE, 2018, p. 94).



Fig. 112: Policial militar turco no local onde apareceu o corpo de uma criança imigrante na praia de Bodrum, na Turquia. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2016/09/1809715-ong-registra-423-criancas-refugiadas-mortas-1-ano-apos-caso-de-alan-kurdi.shtml>

betes necessários para que continuemos a discutir e repensar a maneira como enxergamos as fronteiras invisíveis de nosso mundo.

Em 2020, o cinema utilizou-se do terror da ficção para dar voz ao terror real vivido pelos refugiados. No filme *O Que Ficou Para Trás* (*His house*), escrito e dirigido por Remi Weekes, um casal sul-sudanês formado por Bol e Rial Majur consegue, ao lado da filha Nyagak, um lugar em uma embarcação precária para atravessar o Mediterrâneo e chegar à Inglaterra. No entanto, como seguidamente acontece, o barco naufraga, custando a vida de muitos passageiros e da menina. Bol e Rial são resgatados e presos, mas acabam conseguindo o direito de morar em uma habitação oferecida pelo governo britânico, enquanto esperam a decisão sobre o pedido de asilo político.



Fig. 113 e Fig. 114: Still do filme *O Que Ficou Para Trás* (*His house*), 2020. Fonte: <http://dinastiageek.com.br/o-que-ficou-para-tras-his-house-netflix-compreendendo-o-filme>

A casa, apesar de ficar em um pobre conjunto habitacional mal cuidado e labiríntico, representa a possibilidade de um recomeço, especialmente para Bol que não vê a hora de iniciar uma vida europeia (ao contrário de Rial, que persiste em usar sua língua natal (o dinca), Bol raramente abandona o inglês, insistindo para que a companheira siga seu exemplo). O casal de refugiados é forçado a seguir uma série de regras que tornam a casa seu único local possível: não podem trabalhar e nem deixar a casa pelo período em que serão avaliados.

Com o passar dos dias, uma presença maligna começa a aparecer para os dois na forma de vozes, pesadelos e aparições fantasmagóricas. Com o tempo, percebem que foram eles que despertaram o terror na casa, isto é, os fantasmas que os aterrorizam não são apenas manifestações sobrenaturais, mas lembranças daqueles trazidos na memória e nascidos de suas experiências trágicas, em seu país de origem ou enquanto fugiam dele. “Seus fantasmas te seguem” diz Bol Majur em um momento do filme em que começa a compreender o que está acontecendo. Sem dúvida, os fantasmas mais assustadores são os que carregamos dentro de nós para onde formos.

O filme se utiliza dos sustos e elementos sobrenaturais para trazer à tona a discussão sobre o problema mundial da imigração. Como afirma Rial, em uma cena, para sobreviver é preciso não pertencer a lugar algum. Isto é, é preciso adaptar-se (ou sujeitar-se) ao contexto sociopolítico do lugar onde nos encontramos. Ao mesmo tempo, o filme mostra que os mortos que vivem neles e através deles e que fazem parte de sua história e identidade, merecem que suas existências sejam reconhecidas e que suas histórias sejam narradas. Cabe ao casal, honrar aqueles que morreram anonimamente, assumindo a nova casa como um lar.

“Você precisa terminar o mapa. Falta você lá dentro.” Eu não consegui reagir.

Nascia em mim uma baita vontade de desistir. Queria tanto continuar naquele nocaute. Não levantar. Tergiversar. Era melhor ficar estendida, acabada, derrotada.

Vegetar.

Melhor?

Algo, no fundo da minha consciência, gritou.

“Minha filha, você precisa terminar o mapa”, minha mãe repetiu.

“Por onde começar?” Era o que eu queria ter perguntado e não o fiz.

Sabia que teria que encontrar aquela resposta sozinha. Congelei.

Por que aquilo me acontecia?

Sou o quê? Quem sou?

Sou negra e italiana.

Sou também somali e negra.

Então sou afro-italiana? Ítalo-africana? Segunda geração? Geração incerta? Um estorvo? Negra sarracena? Negra suja?

Não é politicamente correto chamá-la dessa forma, sussurra alguém da sala de roteiro. Então, como você me chamaria?

Ok, entendi, você diria de cor. Politicamente correto, diz. Para mim, é humanamente insignificante. Qual a cor da sua graça? Preto? Ou mais para marronzinho? Canela ou chocolate? Café? Cevada em xícara pequena?

Sou uma encruzilhada, eu acho. Uma ponte, uma equilibrista, alguém que está sempre no limiar e nunca está sempre no limiar e nunca está. No fim, sou somente a minha história. Sou eu e os meus pés.

Sim, os meus pés...”.

Igiaba Scego¹⁰

*

[10] SCEGO, 2018, p. 28

Eu mesma vivi uma curta experiência como imigrante, mas é claro que não se compara a nenhuma das terríveis histórias anteriormente contadas.

Sou neta de um imigrante alemão, que fugiu junto com a mãe dele em 1927, ele tinha 19 anos. Partiu de um lugar que ele não conseguia mais identificar como lar, porque tinha passado para o domínio de outros países. Veio em busca de uma vida melhor e nunca mais retornou para a Alemanha, nem para visitar.

Em 2002, decidi conhecer o berço dos meus antepassados. Como não falo alemão, desembarquei em Londres, onde pretendia aprimorar meu inglês e viajar pela Europa. Me inscrevi numa ótima escola prestadora de serviços educacionais pagos, com bom alojamento e conheci uma Londres turística incrível. Decidi que queria mais, e, assim, precisei procurar trabalho e casa para me manter na cidade. Apesar de saber que estava cometendo uma ilegalidade, para mim, esse era mais um detalhe interessante da minha aventura de imigrante burguesa na Europa.

O primeiro trabalho foi como garçone/cozinheira/faxineira em um café de propriedade de dois iranianos. Uma cultura completamente diferente da minha, que me proporcionou conhecer histórias incríveis de luta e de sobrevivência. Logo, além do café, comecei a trabalhar aos fins de semana em eventos indianos. Outro choque de culturas. Dessa vez de uma cultura colonizada pelos ingleses e cujos integrantes viam na cidade dos seus colonizadores a possibilidade de enriquecer. Após os primeiros meses, consegui o melhor trabalho da minha estada em Londres: garçone em um restaurante internacional. O proprietário do local, assim como o gerente, eram tchecos. Se consideravam boas pessoas por contratarem apenas imigrantes ilegais. Mas todos nós sabíamos como ganhávamos pouco exatamente pela nossa situação. Os trabalhadores, que passaram por ali durante o ano que permaneci, eram do Brasil, Polônia¹¹, México, Moldávia, Rússia, Iugoslávia, Romênia, Ucrânia, Síria, entre tantas outras

[11] A Polônia, a República Tcheca e a Romênia, nesta época (2002/2003), ainda não faziam parte da Comunidade Europeia.

origens. A maioria não falava inglês. Trabalhavam dia e noite para mandar dinheiro às suas famílias no país de origem. Histórias de guerra, fome, separações, mortes e esperança. Eu, diferentemente deles, era uma jovem maravilhada com a mistura de culturas. No entanto, isso não me impediu de sentir o medo da deportação, ou de perceber o olhar superior quando descobriam de onde eu vinha. Se a polícia de imigração aparecia no restaurante, éramos trancados nos banheiros e no porão abaixo da cozinha. E esperávamos torcendo para não ser encontrados. Éramos inferiores, indesejados, um vírus no país, e sabíamos disso.

*

Em 2018, montei pela primeira vez a instalação denominada *Domino gratias*, a partir da sugestão de reflexão proposta na disciplina *Posicionamentos e deslocamentos enquanto prática tridimensional*, ministrada pela professora Tetê Barachini. Após muitas leituras coletivas, decidimos fazer uma caminhada em grupo pelo quarto distrito de Porto Alegre, principalmente pela rua Voluntários da Pátria. O percurso foi feito num domingo, um dia de calor insuportável. Partimos da rodoviária e seguimos pela Voluntários da Pátria em direção à Vila dos Papeleiros. Munidos de câmeras e outros objetos, vestindo roupas que destoavam dos moradores locais, parecíamos turistas em nossa própria cidade. O choque de culturas não precisa de quilômetros de distância para acontecer.

Depois de muitas fotos, conversas e compartilhamentos, nasceu a proposta da exposição *Café com Sal*, que teve lugar na *Planta Baja* em Porto Alegre no mês de abril de 2018. Curada pela artista, pesquisadora e professora Tetê Barachini, a exposição reuniu diversos artistas-pesquisadores do mestrado e doutorado do PPGAV/UFRGS. Com muitas propostas, sobre pontos de vistas diversos, abrimos a mostra para o público.

Domino Gratias nasceu neste contexto do quarto distrito, mas durante sua trajetória ampliou sua contextualidade. A instalação era composta por uma fotografia de uma grande mão branca poderosa em um gesto de “peteleco” e mais de 100 dominós com telhados de brinquedos

enfileirados, prontos para sofrerem a qualquer momento um “efeito dominó”, caso a mão saísse da inércia e resolvesse desencadear o evento.

O nome do jogo *dominó* supostamente surgiu da expressão *domino gratias* (Graças a Deus) adotada pelos padres europeus enquanto jogavam¹². Ironicamente, foi a partir de um sistema poderoso como a Igreja que me encaminhou a pensar essa instalação como metáfora de poder e conseqüentemente de política. Os sistemas de governo, de construção e manutenção das cidades e países, do mercado das artes, bem como o sistema acadêmico, o social e o familiar. Aqueles que fazem parte do jogo, e os que são excluídos deste. Peças defeituosas, ignorantes, situadas à margem.

Todo sistema gera um jogo. Todo jogo tem jogadores, níveis, estilos, blefes e golpes. Para jogar, basta ler o manual. Se você souber ler.

A montagem da instalação na *Planta Baja*, em Porto Alegre, era composta por 112 dominós, e a fotografia era um *selfie* da minha mão esquerda. No início, pensei ter confeccionado um número excessivo de dominós, mas visualizando a instalação montada, percebi que não eram tantos. Naquele momento, no entanto, foram suficientes.

No catálogo da exposição, online e físico, nos foi pedido um pequeno texto para ser colocado ao lado do trabalho. Pensando em como resolver a questão sem limitá-lo, resolvi refletir sobre as maneiras possíveis de jogar, e na quantidade de expressões advindas dessa palavra.

Possibilidades de jogo:

Entrar no jogo / esconder o jogo / se jogar / abrir o jogo/ jogo do empurra / fazer o jogo / ter jogo de cintura / virar o jogo /estar em jogo

[12] Acredita-se que o jogo dominó tenha se originado na China, inventado por um soldado chamado Hung Ming, que teria vivido de 243 a 181 a.C. Os primeiros indícios da presença do dominó na Europa são de meados do século XVIII, quando era jogado nas cortes de Veneza e Nápoles. As peças eram feitas de ébano, com pontos de marfim, representando os números. Fonte: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/qual-e-a-origem-do-dominó/Dominó Gratias>



Fig. 115: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2018. Instalação (fotografia e objetos). Dimensões variáveis. Exposição *Café com Sal*, 2018.

/ pôr em jogo / entregar o jogo / virar o jogo / jogo limpo / aparar o jogo / jogo de azar / ter o jogo na mão / jogar confete / jogar fora / jogo sujo / não jogar.

Juntamente às expressões inseri um excerto da *Contribuição para uma definição situacionista de jogo (IS nº1)*, publicado no primeiro número da revista da *Internacional Situacionista*¹³ IS nº 1 em junho de 1958.

O sentimento da importância de ganhar no jogo, quer se trate de satisfação concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é o mau produto de uma sociedade má. Sentimento esse naturalmente explorado por todas as forças conservadoras, que utilizam para disfarçar a monotonia e a atrocidade das condições de vida que impõem aos outros (Internacional Situacionista IS nº 1, junho de 1958).

Em 2019, um convite para participar da exposição *Techne* trouxe a oportunidade de apresentar *Domino Gratias* novamente. *Techne* foi apresentada no Porão do Paço Municipal da Prefeitura de Porto Alegre/Brasil e, simultaneamente, na sede do Verein Berliner Künstler, em Berlim/Alemanha.

As mostras apresentavam obras dos membros da associação de artistas berlinense Verein Berliner Künstler, com sede em Berlim e resultados parciais de pesquisas recentes desenvolvidas por professores, alunos e egressos do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Univer-

[13] A Internacional Situacionista (IS) foi um movimento internacional de cunho político e artístico. O movimento IS foi ativo no final da década de 1960 e aspirava por grandes transformações políticas e sociais. Fundada em 1957 por Guy Debord juntamente com os integrantes de outros grupos que vinham trabalhando sobre os mesmos temas de forma independente. A Internacional Situacionista - IS passou rapidamente a ter adeptos em vários países, entre eles: Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Holanda, Dinamarca e Argélia. Entre 1958 e 1969, 12 números da revista *IS* foram publicados e, se nos primeiros seis números (até 1961) as questões tratavam basicamente da arte passando para uma preocupação mais centrada no urbanismo, estas se deslocaram “naturalmente” em seguida para as esferas propriamente políticas, e sobretudo revolucionárias, culminando na determinante e ativa participação situacionista nos eventos de Maio de 1968 em Paris. Fonte: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>



Domino gratias | Luciana Bucksdricker

Entrar no jogo / esconder o jogo / se jogar / abrir o jogo / jogo do empurra / fazer o jogo / ter jogo de cintura / virar o jogo / estar em jogo / pôr em jogo / entregar o jogo / virar o jogo / jogo limpo / aparar o jogo / jogo de azar / ter o jogo na mão / jogar confete / jogar fora

O sentimento da importância de ganhar no jogo, quer se trate de satisfações concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é o mau produto de uma sociedade má. Sentimento esse naturalmente explorado por todas as forças conservadoras, que o utilizam para disfarçar a monotonia e a atrocidade das condições de vida que impõem aos outros.

(Contribuição para uma definição situacionista de jogo, IS n 1, junho de 1958)



Fig. 116: Luciana Bucksdricker, *Domino Gratias*, 2018. Instalação. Fonte: catálogo exposição *Café com Sal*, 2018. Fonte: https://issuu.com/ttbarachini/docs/cafe_com_sal

sidade Federal do Rio Grande do Sul, totalizando 26 participantes e com curadoria de Sandra Becker e Elaine Tedesco.

Para estas novas exposições, decidi fazer algumas mudanças. Em Porto Alegre, o espaço reservado para o trabalho, era o mesmo porão da prefeitura, no qual eu havia feito minha exposição individual em 2017 (comentado no primeiro capítulo dessa tese). Diferentemente do corredor que habitei na época, desta vez escolhi um local que tivesse a possibilidade de mostrar a instalação ao olhar vindo de cima, ao subir ou descer as escadas do porão. A quantidade de dominós também foi aumentada. De 112 passei a exibir 210. Número bem mais significativo. A fotografia foi modificada. Se antes a minha mão dava a impressão do processo de uma ação, ao optar por expor a fotografia de uma mão masculina, mais velha, essa ação ganhou mais camadas de significação. Minha mão exposta demonstrava um conceito, a ideia do movimento que devia ser feito. A mão masculina, mais velha e branca, denota poder e força. É uma interpretação que está intrincada em todos nós.

No porão, diferentemente da mostra na *Planta Baja*, o público que comparece é muito maior e mais diversificado. Nele, crianças com visitas guiadas pela escola, funcionários da prefeitura e tantos habitantes do centro da cidade, interagem e opinam sobre o trabalho.

Cada um deixa sua impressão, relacionada com sua bagagem imagética e histórica. Em alguns momentos, tive o prazer de estar presente enquanto isso acontecia (muitas vezes fui chamada para remontar os dominós, pois muitos espectadores tinham a tendência de dar continuidade ao gesto proposto pela fotografia). Algumas crianças viram no trabalho seus condomínios de prédios iguais. Os pontos coloridos pintados nos dominós seriam janelas com luzes acesas, as partes pretas (o zero, no caso) constituiriam as janelas fechadas ou com luzes apagadas. Me atrevi e perguntei: “E o que faz aquela mão acima de todos esses prédios?” A resposta foi rápida e uníssona: “protege”.

Um senhor desavisado me disse que era um campo de refugiados. Todos iguais e enfileirados com a grande mão mantendo a ordem.

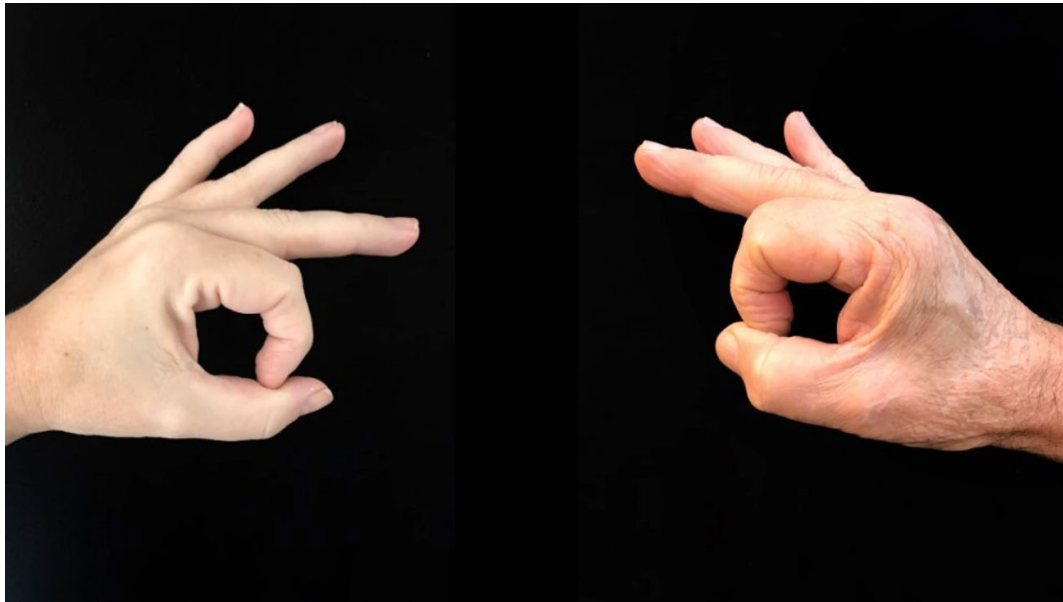


Fig. 117: Fotografia das mãos expostas no trabalho *Domino Gratias*, 2018/2019. À esquerda a fotografia exposta na Planta Baja, e à direita, a exposta no porão em Porto Alegre e em Berlim.

Fig. 118: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.





Fig. 119: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Verein Berliner Künstler, Berlim. Fotografia: Yvonne de Andrés

Eu, durante uma das inúmeras remontagens, ao ver as sombras dos dominós sendo projetadas no chão, lembrei das lápides de soldados que morrem na guerra e são sepultados lado a lado, de refugiados que se afogam, e, agora, infelizmente, de vítimas de uma pandemia mundial, uma imagem de quando muitos se vão de uma só vez e tornam-se essa massa anônima.

“Um exército marchando”, ouvi de um funcionário. “A mão branca é do general”, complementou. Sua colega, mais pensativa, divagou: “Se um não apoiar o outro, todos caem. Se um cai, todos caem”.

Como esse trabalho estava acompanhado de mais duas propostas no porão da prefeitura (*Que as coisas são como cadáveres abandonados no mundo*, 2019, citados no terceiro capítulo dessa tese), optei por desmontar a instalação *Domino Gratias* para enviá-la à abertura de *Techne* em Berlim. Um dos motivos foi o seu fácil transporte e a possibilidade de ser montada por terceiros (infelizmente não pude estar presente na *Techne* em Berlim), mas, também, devido a potência que, no meu entender, ela ganharia sendo mostrada na Europa, mais especificamente na Alemanha, país de origem de meu avô.

Como já discutido aqui, a Europa voltou a ser o local de discussão principal sobre a situação dos imigrantes, provindos principalmente da Síria e do continente Africano. Na Alemanha, desde que Angela Merkel, sua chanceler, a partir de 2005, abriu as fronteiras para mais de um milhão de refugiados (2015), a migração se tornou uma das questões mais polêmicas no país, gerando uma divisão em seu partido, a União Democrata Cristã (CDU), e alimentando uma onda de extrema direita.

Para a exposição *Techne*, apenas um catálogo na Alemanha foi produzido. Nele, cada artista tinha direito a duas páginas: uma com a imagem do trabalho e outra, com um texto, bilíngue, neste caso, em português e alemão. A comunicação com a designer alemã, no entanto, teve seus percalços, normais de uma convivência com uma terceira língua, neste caso, o inglês, mas também oriundos das diferenças culturais entre uma língua e outra. Muitas das expressões brasileiras sobre o jogo, não faziam senti-

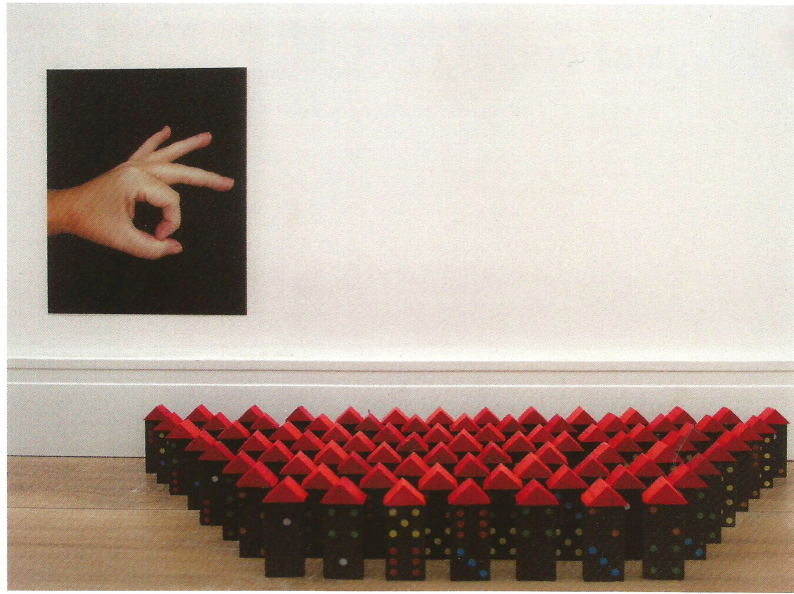


do em alemão ou eram impossíveis de ser traduzidas, gerando mais uma questão a ser pensada neste cruzamento de fronteiras.

Ao final, o texto apresentado, foi o mais próximo de tradução que se conseguiu. Porém, este, que deveria ser colocado na página ao lado do trabalho, mudou de *status* e virou obra, sendo diagramado junto da imagem. Desse modo, *Domino gratias* ganhou uma nova variante de si mesmo.

A imagem **da** casa. Arquétipos, sonhos e realidade. O exterior e o interior da casa. A imagem **na** casa. A fotografia, os desenhos, projetos e documentos. Adentrando essa construção, subjetiva ou não, encaramos também a formação da narrativa de cada história humana. Com seus ganhos e perdas, suas memórias e segredos, seus desejos e necessidades. Em cada casa, tantas histórias. Em cada história de vida, tantos mortos. Somos tantos em um só, entrelaçados e embaralhados, cartografando nossas narrativas únicas possuidoras de tantos afluentes.

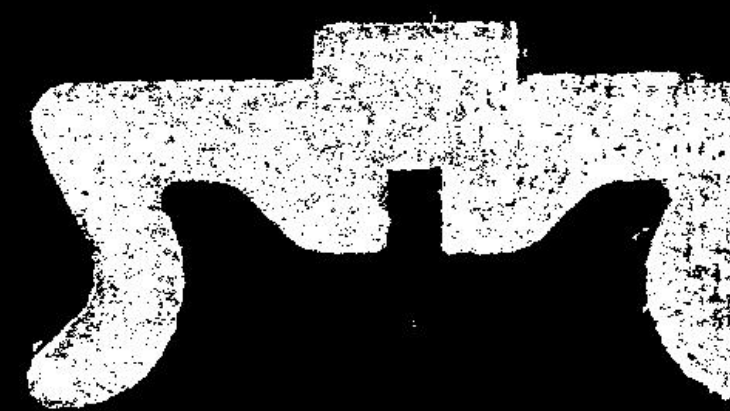
Fig: 120: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.

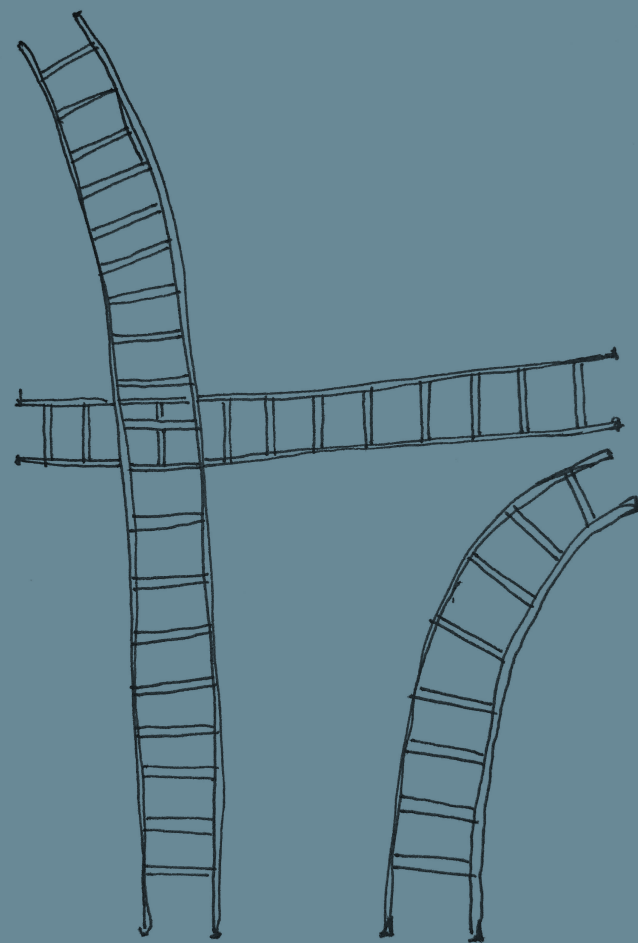


Spielmöglichkeiten: Possibilidades de jogo:

Das Spiel beginnen	Entrar no jogo
Verborgenes Spiel	esconder o jogo
alles aufs Spiel setzen	se jogar
das Spiel eröffnen	abrir o jogo
Push-Spiel	jogo do empurra
das Spiel gestalten	fazer o jogo
das Durchschlängel-Spiel	ter jogo de cintura
das Spiel wenden	virar o jogo
auf dem Spiel stehen	estar em jogo
ins Spiel bringen	pôr em jogo
ins Spiel einbringen	entregar o jogo
den Spiess umdrehen	virar o jogo
Fairplay	jogo limpo
gute Miene zum bösen Spiel	aparar o jogo
Glücksspiel	jogo de azar
das Spiel in der Hand haben	ter o jogo na mão
Schmeichelspiel	jogar confete
Aus dem Spiel nehmen	jogar fora
schmutziges Spiel	jogo sujo
nicht spielen	não jogar

Fig. 121: Página do catálogo da exposição Techne, 2019 na Verein Berliner Künstler, Berlim.





5. A CASA SECRETA: SLIDES TRANCADOS NO PORÃO¹

No armário do quarto do meu pai, encontrei centenas de fotografias – enfurnadas em envelopes desbotados feitos de papel manilha, pregadas nas páginas negras de álbuns empenados, espalhadas ao acaso em gavetas.

Pelo jeito como estavam guardadas, deduzi que ele nunca as olhava, esquecera mesmo que estavam ali. Um álbum muito volumoso, com uma cara encadernação de couro e o título na capa em letras douradas – *ESTA É A SUA VIDA: OS AUSTER* –, estava completamente vazio por dentro. Alguém, na certa minha mãe, em outros tempos se dera ao trabalho de organizar esse álbum, mas ninguém se preocupou em enchê-lo

Paul Auster (2019, p. 20)

Toda casa pressupõe uma construção destinada à habitação de alguém. Essa parte arquitetônica nos parece fácil de compreender. No momento em que alguém vive nessa casa, ela se transforma e cresce. A casa é como um ser vivo que “secreta” lembranças. O secreta, aqui, assume tanto o sentido de expelir, secretar, quanto o sentido de secreto, de segredo em um movimento de revelar e esconder. A casa se torna uma entidade. Com o passar dos anos ganha entranhas mais profundas, esconderijos e passagens secretas. Ela se entorta, se modifica conforme seus habitantes também se modificam. Acolhe as alegrias e as noites em claro na escuridão incessante.

A casa habitada possui objetos, cheiros e histórias. Possui uma identidade própria. Livros marcados e com dedicatória. Cartas perdidas. Coleções intermináveis. Fotografia-objetos. Mesa com marcas de canecas de café. Rastros, restos e pistas que se revelam àquele que bem procurar. Imagens por todos os lados. E muitos ecos.

[1] Foi aceito para publicação em agosto de 2021 na Revista Valise – PPGAV UFRGS (Volume 11, número 18) o artigo *Fantasma trancados no porão: lacunas como possibilidade de criação poética* em que parte do conteúdo explicitado aqui é discutido.

Como podemos ter acesso a esse espaço doméstico? Imagens e objetos com certeza podem revelar pistas, e palavras nos ajudam na capacidade de imaginar o que está por trás da superfície de toda essa história. Texto, imagens e objetos intrincadamente enredados em uma teia narrativa, trabalham em colaboração para contar essa história complexa de perda e desejo, ausência e presença, de público e privado, segredo e revelação.

Como remexer no reprimido de uma casa? Como desvelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo? Como um paleontólogo que escava ou como um psicanalista deixando que a casa os narre e apenas escutar. Adentrar o porão e o sótão em busca de vazamentos e infiltrações.

5.1 SOBRE DESEJOS E FANTASMAS E UMA CONVERSA COM BARTHES

A cicatriz tão longe de uma ferida tão dentro
a ausente permanência de quem morreu.

Mia Couto

Quando alguém morre o luto é inevitável. O corpo passa por uma enxurrada de sensações até então desconhecidas. De repente, toda energia que era investida naquele objeto de afeto não tem para onde ir, nossa mente é tomada por milhares de imagens; memórias e lembranças, muitas que nem imaginávamos que tínhamos. Possivelmente, modificamos algumas lembranças, tornando-as mais agradáveis ou desagradáveis do que quando aconteceram na época. A memória, como sabemos, é falha, e trabalha por caminhos conflitantes. Memórias inventadas. A ausência do objeto de afeto transforma-se na maior presença já antes vivida.

Temos medo de esquecer e de lembrar. E medo de esquecer de lembrar. Então, escrevemos, desenhamos, fotografamos. Criamos maneiras de reter o objeto de afeto. De trazer à luz para a sombra. Para poder esquecer e lembrar apenas quando quisermos.

Barthes, no diário de luto² escrito dois anos após a morte da sua mãe, reflete sobre as sombras que o acompanhavam e o medo de esquecer: “Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento [...]” (BARTHES, 2009, p. 123).

O luto funciona como o fantasma de um membro amputado. É retirada de nós a presença de algo que sempre esteve ali e de repente, o corpo e a mente, de supetão, precisam aprender a lidar com a falta. Em um primeiro momento, corpo e mente, acostumados com o membro, esforçam-se para utilizá-lo da mesma maneira. É preciso que o corpo se acostume primeiro com a ausência do membro, para que possa se adaptar ao novo padrão.

5.1.1 DE QUANTOS ECOS SE FAZ UMA CASA?

Ao buscar a verdade, esteja pronto para o
Inesperado, pois é difícil de achar e, quando a
encontramos,
nos deixa perplexos.

Heráclito

[2] Após a morte de sua mãe, em outubro de 1977, Roland Barthes (1915 – 1980) passou a escrever seus sentimentos dia após dia em fichas que ele mesmo preparava (dividia folhas de papel A4 cortadas em 4), o que culminou em um extenso *Diário de Luto*, finalizado poucos meses antes da sua própria morte. São 330 registros, quase todas datadas, feitas até 15 de setembro de 1979. Sentimentos registrados por um período de dois anos. No mesmo período, escreveu importantes obras de sua trajetória, como por exemplo *A Câmara Clara*, entre abril e junho de 1979. O diário é composto por fragmentos, pensamentos reflexões sobre a presença e ausência da figura da mãe. A profunda dor, em um nível quase obsessivo, que Barthes evidencia na escrita no decorrer dos dias o luto que sente pela falecida mãe, Hemiette Binger.

Mariano, personagem do livro *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, do escritor português Mia Couto, volta para sua terra natal, na África do Sul, para o velório de seu avô, que carregava o mesmo nome que o seu. Chegando à casa de infância se depara com memórias, lembranças e sua família. Mariano, em certo momento do livro, começa a receber cartas anônimas, nas quais pedem a ele “entre na sua casa e vá deixando que a casa entre em si” (COUTO, 2003, p. 56). E afirmam que ele aprenderá que “cada homem é todos os outros” (COUTO, 2003, p. 56), não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.

CRESCI EM UMA CASA SEM MEMÓRIAS.

Durante muito tempo, não compreendia por que quase não havia registros fotográficos de quando eu era criança. Enquanto todos os colegas pareciam ter documentados todos os momentos da infância, eu tinha uma foto aqui, outra lá, que não se encadeavam para contar uma história completa.

Cresci em uma casa sem memórias.

Vivíamos em uma casa típica do final dos anos 70 de uma família de classe média tradicional. Havia um grande quintal com dois balanços de madeira (um amarelo e outro vermelho), uma caixa de areia, uma parreira e uma garagem com churrasqueira. Lembro dos banhos de mangueira com a família, os churrascos na garagem, os aniversários de criança com bolos e docinhos feitos pela minha avó materna. Uma típica e normal família feliz.

Cresci em uma casa sem memórias.

Soube pelo meu pai da existência de um irmão que falecera antes do meu nascimento. Assunto proibido na casa, meu pai me contava, quase em tom sussurrante, sobre al-

guém que não existia mais, pedindo para não tocar no assunto com minha mãe. Tentava com isso, acredito, me explicar algumas atitudes dela: seu zelo excessivo e sua fragilidade disfarçada em atitudes de um general. Aos poucos, como toda criança, eu fui querendo saber mais sobre esse personagem tão distante, mas que parecia ao mesmo tempo tão próximo. Os relatos de meu pai me fizeram ganhar um irmão mais velho.

Soube que se chamava Valter como meu pai. Tinha cabelos cacheados e olhos grandes e lindos. Falecera aos dois anos e meio de idade sem motivo aparente. Da noite para o dia, desapareceu. A única maneira de saber o que realmente teria acontecido seria procedendo uma autópsia o que não fazia sentido para meus pais. Deixou-se assim. Gordo, como era carinhosamente chamado, morreu e eu cresci em uma casa sem essa memória.

Durante muitos anos, minha mãe registrou os melhores momentos da família em slides. A paixão pelas imagens era tanta que adquiriu um projetor, e com ele, ela e meu

pai, faziam sessões para família nos fins de semana, na casa deles ou na casa de minha avó Nadir. Gostavam de possuir e compartilhar imagens daquilo que amavam: principalmente a família e as viagens.

Quando seu primogênito morreu, minha mãe encarou o luto de forma diferente do que a psicanálise descreve como usual. Ao invés de se apegar a todas as coisas do filho, preferiu nunca mais olhá-las. Nunca mais voltou à casa onde vivera com ele. Nunca mais mesmo. Após a morte do filho minha mãe exilou-se em um quarto na casa de minha avó e só saiu de lá para uma nova casa, em outro bairro, uma casa que, segundo ela, não tinha memórias. Será possível resetar memórias?

Na casa nova, minha mãe teve mais dois filhos. Uma casa nova, uma família nova e memórias velhas trancafiadas em um sótão (ou seria um porão?). Nesse sótão, um porão metafórico, estavam também os slides da família que nunca foram mostrados aos novos filhos. Acredito que numa tentativa de fazer tudo diferente, foi negado para mim e meu irmão o direito de nos tornar

imagem e não fomos registrados fotograficamente como o mais velho. Mas algo maior girava em torno dessa decisão. Alguma coisa na imagem congelada, que nega o direito ao esquecimento, começou a incomodar minha mãe após a morte de meu irmão mais velho. Eu e meu irmão crescemos com poucas lembranças fotográficas. E muitas perguntas.

Depois de alguns anos, um dos filhos adoeceu emocionalmente. Minha mãe não pareceu surpresa. Viu no filho seu próprio adoecimento. O acalmou, o acalentou e a partir daí tentou dividir sua dor para que o outro pudesse entender a sua própria. Deu ao filho o direito a um passado. Entre tantas memórias do passado, resolveu abrir e compartilhar os slides de família. Memórias que de alguma maneira também eram dos filhos e que quando reveladas, fizeram com que a vida tivesse mais sentido e uma narrativa.

5.1.2 A FOTOGRAFIA - OBJETO: FANTASMAS QUE VIVEM NAS NOSSAS CASAS

Sem querer, mancho de vinho
a narrativa de uma vida.

Arquivadas há décadas
três recibos de hospital

berçário incubadora oxigênio

novembro de 1960
uma menina

[Seu nome: jamais pronunciado em família.]

Leila Danziger (2016, p. 25)

No último livro escrito por Roland Barthes (redigido em 48 dias durante o ano 1979), e publicado após a sua morte, *A câmara clara* (1984), um texto teórico e conceitual é mesclado a um texto afetivo carregado de experiências pessoais. O autor não tinha intenção de escrever uma análise teórica da fotografia, mas sim discorrer sobre pontos que interessavam pessoalmente a ele. O luto que sofre pela perda da mãe é o mote para escrita do texto. Parte desse luto é exposto e compartilhado com o leitor. Como Ronaldo Endler nos diz em seu artigo de 2006 *Para reler a Câmera Clara*: “Se Barthes não pretendia ter seu livro ligado as teorias psicanalíticas, eu não vejo como abordar de outra maneira. (...) Numa relação deste tipo, a foto não chega a ser portadora de uma mensagem, apenas apresenta algo, confronta. E aquele que olha não interpreta, é confrontado” (ENTLER, 2006).

A câmara clara é um texto repleto de manifestações subjetivas do autor e relatos pessoais de sua experiência com “certas fotografias” escolhidas por ele, que deixa claro que seu ponto de vista não é o de um produtor (denominado de *operator*), também não pretende falar como

aquele que é representado pela fotografia (*spectrum*), mas como observador (*spectator*). Mais precisamente, um observador comandado pelo desejo e que se assume ligado afetivamente às imagens escolhidas, nos trazendo uma teoria da fotografia para ser sentida e colocando em posição desconfortável leitores que buscam pensar a fotografia como algo mais técnico. “O afeto era o que eu não queria reduzir, sendo irreduzível, exatamente por isso, aquilo que eu queria, devia reduzir a Foto” (BARTHES, 2013, p. 38)³. Na minha poética, tanto na prática artística como na produção teórica, certamente, cerco a fotografia por diferentes vias das de Barthes, pois nossa experiência do fazer é distinta, isto é, enquanto falo de um lugar que ele denomina *operador*, aquele que constrói a imagem⁴, ele fala do lugar de espectador. Entretanto, apesar de ser a produtora da imagem, também me considero a observadora, aliada à posição de Barthes, que busca decifrar e se deixa ser afetado pela imagem simbólica que olha, e é neste momento que meu pensamento entra em consonância com o do citado autor: o cordão umbilical que nos une às imagens analisadas/produzidas.

[3] Essa abordagem sobre a fotografia, de aproximação pelo afeto em imagens de família, é o que permeia meu pensamento nos trabalhos discutidos nessa tese. Não me interessa nesse momento diferenciar se as fotografias são de origem analógica ou digital. Nos meus trabalhos as duas formas são utilizadas dependendo do que o trabalho suscita. Dito isso, deixo claro que meu principal interesse nas teorias sobre fotografia de Barthes é a maneira a qual ele se aproxima das imagens fotográficas, isto é, pelo afeto e através da ausência do referente (neste caso a morte), isto é, pelo luto.

[4] Apesar de em alguns trabalhos eu utilizar imagens de arquivo de família, não realizadas por mim, a interferência na imagem e sua montagem como instalação são de minha produção.

5.1.3 UM PUNCTUM NA AUSÊNCIA

Family histories are transparent or opaque layers
over maps of places we've never seen.

Lucy Lippard

Em *A câmera Clara*, Barthes⁵ define as noções de *studium* e *punctum*⁶. *Studium*, palavra latina que significa “a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, empolgado, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 2013, p. 34). *Studium*: vem do verbo *studare*, estudo do mundo em geral, comunicação do contexto geral. Não tem pungência em si. Seria o interesse geral que se tem por uma fotografia. Tudo que se oferece ao olhar e ao intelecto é *studium*, é a fotografia como campo de estudo. Do meu ponto de vista, de produtora de imagem, o *studium* é de extrema importância, pois é a minha porta de entrada para que eu possa acessar a imagem, manifestar minhas reflexões e construir a imagem propriamente dita.

Já o *punctum* é algo que vem da própria imagem, algo que lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Ele seria um detalhe na imagem que atinge o leitor/espectador e lhe mobiliza involuntariamente o afeto, se refere mais a uma reação do que a uma leitu-

[5] Joan Fontcuberta no livro *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia* nos relata que os membros de um Conselho de uma conhecida revista de Rotterdam chamada *Perpektief* entre 1980 e 1993 quando se reuniam para decidir conteúdos, traziam muito à tona o nome de Barthes. Tanto era que decidiram que quem citasse Barthes pagaria uma multa: uma cerveja para todos os outros membros do grupo. Fontcuberta cita esse fato para se desculpar pelas tantas vezes que Barthes aparece no seu texto e pede que o leitor não cobre a mesma multa. Amparada por um Conselho de uma revista holandesa e por Fontcuberta, deixo aqui o meu próprio pedido de desculpas ao leitor, mas me parece imprescindível conversar com Barthes ao longo desse percurso sobre a imagem fotográfica.

[6] Apesar de serem conceitos já extremamente difundidos academicamente, me sinto impelida a defini-los brevemente para que o leitor acompanhe a linha de meu pensamento.

ra. *Pungere* em latim. Furar, perfurar, fisgar. Aquilo que nos fisga, nos pega, nos puxa, nos demanda. Contrário ao *studare*, que é da ordem da generalidade, *pungere* é da ordem da especificidade. Aquilo que me sensibiliza, um ponto que me ressignifica toda imagem.

O *punctum*⁷ da fotografia é esse acaso que nela me fere, é aquilo que eu acrescento à imagem e que, no entanto, já está lá. A fotografia é a imagem viva de uma coisa morta. Toda fotografia é um certificado de presença (BARTHES, 2013, p. 98) (e de ausência, podemos complementar). Susan Sontag, que compartilhava das impressões de Barthes sobre a fotografia, afirma esse pressuposto nos dizendo:

Todas as fotos são *memento mori*⁸. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo. Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência (SONTAG, 2004, p. 26).

A inspiração de Barthes para escrever seu livro foi a fotografia de sua mãe menina em uma estufa, que ele opta por não apresentar, apenas descrevê-la, acreditando que não enxergaríamos nela o que lhe afeta, pois para o autor isso é da natureza privada do observador e informado por

[7] Tudo que criamos no nosso trabalho é *studium*. O conceito de *punctum* é para o espectador e não para o criador.

[8] *Memento mori* é uma expressão latina que se traduz por “lembra-te que irás morrer”. Designa particularmente um objeto simbólico que sirva ao homem como advertência de sua condição mortal.

vivências pessoais⁹. Barthes afirma que é nessa fotografia - uma menina de cinco anos - que ele consegue reconhecer sua mãe.

Paul Auster em contato com fotografias de seu pai, as quais ele nunca havia visto até a sua morte, também discorre sobre uma estranha sensação de encontrá-lo pela primeira vez e que enquanto olhava as fotos, seu pai não estava morto, mas suspenso de algum modo “encerrado em um universo que nada tinha a ver com a morte, no qual a morte nunca poderia entrar” (AUSTER, 2019, p. 21).

Ao observar alguns dos meus trabalhos com slides antigos de minha família, me dei conta que o que me afetava (o *punctum* de Barthes) era exatamente aquilo que não estava na imagem. Na ausência de algo ainda não inominável, que não acesso (seria essa lacuna de tempo entre a feitura da imagem e minha reflexão sobre ela?). Então, comecei a me perguntar se seria possível esse ponto arrebatador encontrar-se exatamente naquilo que não se manifesta como imagem. E mais, se esse *punctum* na ausência não seria algo universal, passível de tocar qualquer um com acesso aquela imagem.

Eliane Chiron, pesquisadora e artista visual francesa, ampliou o uso do *punctum*. Enquanto Barthes o analisa na fotografia, na visão do espectador e em um detalhe específico, ancorando-o no noema do “isso foi” (passivo e imutável) e para atestar a existência de uma realidade que passou, um real que já não pode mais ser tocado; Chiron o expande para outras artes, encontrando-o a partir do processo de criação artística, fixando o *punctum* no vazio, no entre. Ela o entende como da ordem do “isso é”, da descoberta, um ponto que nos coloca ativos perante a obra: como no

[9] Já o artista e escritor espanhol Joan Fontcuberta no ensaio *Fotografo, logo existo*, publicado no livro *A caixa de pandora: a fotografia depois da fotografia*, publica a foto de seu pai ao relatar o amor à primeira vista de sua mãe pelo seu pai através dessa fotografia, afirmando que para ele não há problema em publicar uma fotografia de seu pai, pois - para ele - a fotografia em nada tem a ver com a morte, e sim com a vida e continua dizendo que não se incomoda se não vemos um *punctum* na foto de seu pai, o que interessa é que ele existe para sua mãe (aí Fontcuberta entre em consonância com o pensamento de Barthes, pois afirma que o *punctum* é pessoal).

cruzamento das linhas que compõe o símbolo do infinito. Segundo a autora, o *punctum* se pode designar e se pode tocar com o dedo.

Contrariamente à definição de Barthes que situa o *punctum* em um detalhe específico, para Chiron, o *punctum* encontra-se no vazio, no entre: entre dois pontos, entre dois núcleos, descentrados – correspondendo não ao círculo, mas a uma elipse que possui dois centros e que é a forma barroca por excelência, ou seja, vinculada a ambiguidade, à ambivalência, à tensão (CATTANI, 2005, p. 24-25).

Para Barthes, é claro que o tempo da fotografia é o pretérito. Para Chiron, ele passa a ser o presente. A câmera foi obviamente disparada no passado, mas a imagem fotográfica, estática (objeto petrificado) ou borrada (objeto em movimento) nos passa a sensação de um tempo “atemporal”. Dessa maneira, o que teremos sempre, com certeza, é o tempo de encontro do espectador com uma fotografia. Ele carrega o conhecimento do que é uma fotografia e daquilo que é fotografado, assim consegue imprimir uma noção de tempo na fotografia observada.

Mas e se o *punctum* estiver exatamente no que não está na imagem? Barthes nos afirma que o que posso nomear, não pode me ferir (BARTHES, 2013, p. 61), isto é, aquilo que me afeta é da ordem do indizível, do impalpável, do inominável. Assim, entendo que o *punctum* da imagem pode estar onde eu não racionalizo, não compreendo o que sinto. Se toco, aponto o dedo em um ponto físico da imagem, é como se, automaticamente, eu resolvesse a questão, nomeasse o sentimento. O problema é solucionado, eu passo a poder nomear o ponto. Chiron nos afirma que o *punctum* precisa ser tocado, mas também nos diz que “a imagem acontece quando o discurso se perde no grito, quando não há mais condições de recorrer às palavras para expressar o que está, na verdade, além delas” (CHIRON apud CATTANI, 2005, p. 29). Para além das palavras, há os sentimentos não racionalizados e não resolvidos.

Didi-Huberman, no artigo *Quando as imagens tocam o real*, parte da hipótese que imagens ardem em contato com o real. “Inflama-se, e nos consome por sua vez” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208). A imagem arderia por ser como um incêndio que deixa cinzas, ou seja, rastros. Imagem manifesta, intensa, intempestiva, mas para a sentirmos, temos que nos aproximar das cinzas e do braseiro. Segundo o autor, não se pode falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não se pode falar de imagens sem falar de cinzas.

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Neste braseiro, se soubermos olhar atentamente, encontraremos o “sinal secreto”, aquele ponto onde a cinza ainda arde e qualquer sopro pode fazê-la voltar a queimar. Se o *punctum* de Barthes nos fere, nos desconcerta, nos ressignifica toda a imagem, a imagem-incêndio de Didi-Huberman é uma revelação, ela nos consome por inteiro, afinal, sua vocação é sempre a sobrevivência.

Quando as imagens tocam o real, não seria este o momento em que somos tocados pela imagem, pelo nosso inconsciente, por aquilo que não conseguimos nomear e está além das palavras, ou seja, o *punctum* de Barthes?

Em *A invenção da solidão* de Paul Auster (Estados Unidos, 1947), o autor após perder o pai, resolve escrever um livro de memórias para tentar apreendê-lo de alguma maneira. Entre lembranças, documentos e fotografias encontradas na antiga casa da família – da qual seu pai nunca se mudou, mesmo após o divórcio com sua mãe – o autor tenta construir a ideia de quem foi seu pai na verdade.

A casa, onde o autor recolhe os vestígios do falecido, nos é apresentada como uma casa deteriorada, mas não bagunçada. Como se ela fosse se degradando junto com seu dono, criando poeiras e teias de aranha, até a sua morte.

A casa tornou-se a metáfora da vida de meu pai, a representação exata e fiel de seu mundo interior. Pois embora ele a mantivesse em ordem e a conservasse mais ou menos como tinha sido, ela sofreu um gradual e inexorável processo de deterioração (AUSTER, 2019, p. 16).

Entre diversos álbuns de fotografias, o autor encontra uma em especial da família de seu pai, quando esses imigraram da Áustria para Kenosha, Wisconsin/EUA em 1911/1912. Na fotografia, a mãe (a avó do autor) e seus cinco filhos aparecem sentados. O pai do autor, com mais ou menos um ano de idade – o mais novo dos cinco filhos – aparece sentado no colo da mãe. O avô não aparece. O autor relembra que ele faleceu por volta de 1919 e que nunca soube exatamente quem foi ele, tendo ouvido de seu pai diversas versões diferentes da morte de seu avô. O que parecia ser apenas uma fotografia ordinária, que fora rasgada e colada, após receber um olhar mais apurado do escritor, revela o seu segredo. A mão de alguém que não aparece na foto encontra-se no ombro de um dos filhos. A mão de seu avô. Ele fora suprimido da imagem. “Só as pontas dos dedos permaneceram: como se ele tentasse voltar sorratamente para a fotografia, vindo de algum buraco no tempo, como se tivesse sido exilado para uma outra dimensão” (AUSTER, 2019, p. 43).

O que leva alguém a ser suprimido de uma fotografia? Ou suprimido da vida? Ter sua história suprimida? É como matar alguém mais de uma vez. A fotografia, este objeto que apreende a fisionomia de alguém que existiu, faz com que sua memória se mantenha viva.

Através de pesquisas e acasos, Auster descobre que seu avô fora na verdade assassinado por sua avó. Na época, em 1919, na cidade pequena de Kenosha, o fato foi documentado e acompanhado de perto pelo jornal



Fig. 122: Fotografia retirada do livro *A invenção da solidão*, 2019, de Paul Auster.

da cidade. Após o julgamento de sua avó e posterior absolvição do crime, por ser considerada mentalmente doente, a família Auster mudou-se muitas vezes de cidade para recomeçar. Fechada nela mesma e com uma memória que preferiam esquecer (inclusive matando o avô nas fotografias), a família nunca teve um lar constante, nenhum ponto de referência duradouro e nunca confiaram em ninguém fora da família. Paul Auster vê nesse nomadismo da família, quando seu pai era pequeno, a necessidade de ele ter querido se manter na mesma casa tantos anos e ter feito dela uma extensão dele mesmo.

O trabalho *I carry her photo with me* do fotógrafo sul-africano Lindokuhle Sobekwa (1995) surgiu de um trauma familiar. Em 2002, sua irmã, Ziyanda, fugiu de casa após ele ser atropelado por um carro. Quando ela retornou para casa, 15 anos depois, estava doente e logo faleceu. A família soube muito pouco sobre por onde Ziyanda andou e o que ela fez durante todos esses anos. Para o funeral, a família Sobekwa teve que recortar seu rosto do único retrato que tinham dela para que pudessem usá-lo na lápide. Essa única foto de família, da qual o rosto da irmã foi recortado, foi encontrada por Lindokuhle dentro da Bíblia de sua mãe em 2017. Olhar para ela, segundo ele, desencadeou memórias boas e ruins, de uma irmã que ele e toda família mal conheciam, mas que estavam latentes em sua mente desde a infância e que geravam muitas perguntas. A imagem foi o gatilho para o começo de uma busca.

O fotógrafo embarcou em um projeto pessoal. A fim de reconstituir a vida de sua irmã, foi aos lugares por onde ela havia passado e procurou por pessoas que a tinham conhecido; tentando preencher as lacunas da história dela por meio de imagens. Ele levou sua câmera e o pequeno retrato recortado de Ziyanda para fazer as entrevistas e gravar os lugares visitados. Ele não tinha em mente nenhum tipo de resultado para o trabalho. “Eu só queria encontrar respostas para mim mesmo, queria encontrar uma parte de mim que havia perdido naquele processo e queria confortar minha família”, diz ele, “Eu estava sempre me perguntando: ‘Que tipo de vida minha irmã viveu todos aqueles anos quando ela não estava em casa?’” (SOBEKWA, 2017).

A família de Sobekwa - especialmente sua mãe - sempre achou a vida de Ziyanda um assunto delicado para se conversar. “Fazer este projeto foi difícil no sentido de que você está lidando com algo que nem todos estão dispostos a falar, algo que está afetando você e outras pessoas. Não sou muito bom em me expressar verbalmente, então essa era uma maneira de dizer: “Vamos conversar sobre isso” (SOBEKWA, 2017).



I carry Her photo with me
Ziyanda whose face is
missing in the family
group portrait she never
take pictures.

Fig: 123: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018. Fonte: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/i-carry-her-photo-with-me/>



No entanto, os tópicos tratados em *I carry her photo with me* têm uma relevância além da própria família de Sobekwa e além dos contextos locais e nacionais: “O projeto é realmente para mim, mas também para minha família e qualquer pessoa que possa se relacionar com ele. Você não precisa ser da África do Sul. A experiência do desaparecimento, da perda de alguém e da dor é algo universal. Todos nós experimentamos isso, embora de forma diferente”, diz Sobekwa.

Em sua primeira forma, o projeto existia como um álbum de recortes, cuja materialidade era importante para Sobekwa. Devido a sua história, descobriu que era natural para ele montar o projeto dessa maneira, se sentiu particularmente atraído pela encadernação em espiral de certos cadernos de desenho, fazendo impressões de suas fotos por um dólar cada em sua gráfica local e colando-as. Ele escreveu as legendas à mão. As próprias imagens, cortadas em duas e colocadas juntas em muitas das páginas do livro, são um reflexo adequado do processo gradual de Sobekwa de chegar a um acordo com os eventos. “A encadernação em espiral fala da fragmentação da história. É desconectar o texto e as imagens, mas também conectá-los” (SOBEKWA, 2017). A encadernação do livro o lembra de atravessar os vários locais interligados que visitou: folheando o livro, ele pensa sobre como um caminho pode levar a muitos outros.

A fisicalidade do livro também pode ser vista como uma tentativa de preservar a memória de sua irmã de forma mais permanente. Em uma encadernação atualizada do álbum de recortes, uma página final incluiu o obituário de Ziyanda, escrito na língua materna da família, *xhosa*, pela mãe de Sobekwa - também acompanhado pelo recorte itinerante do rosto de Ziyanda. Ao fitarmos esse rosto ao final do livro, preenchemos com uma imagem a lacuna que nos é apresentada na primeira página. Sentimos como se tivéssemos acompanhado a jornada de Lindokuhle, em sua companhia, e, ao final merecêssemos a recompensa de uma imagem preenchendo a lacuna, o que é confortável.

Fig. 124: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018. Fonte: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/i-carry-her-photo-with-me/>

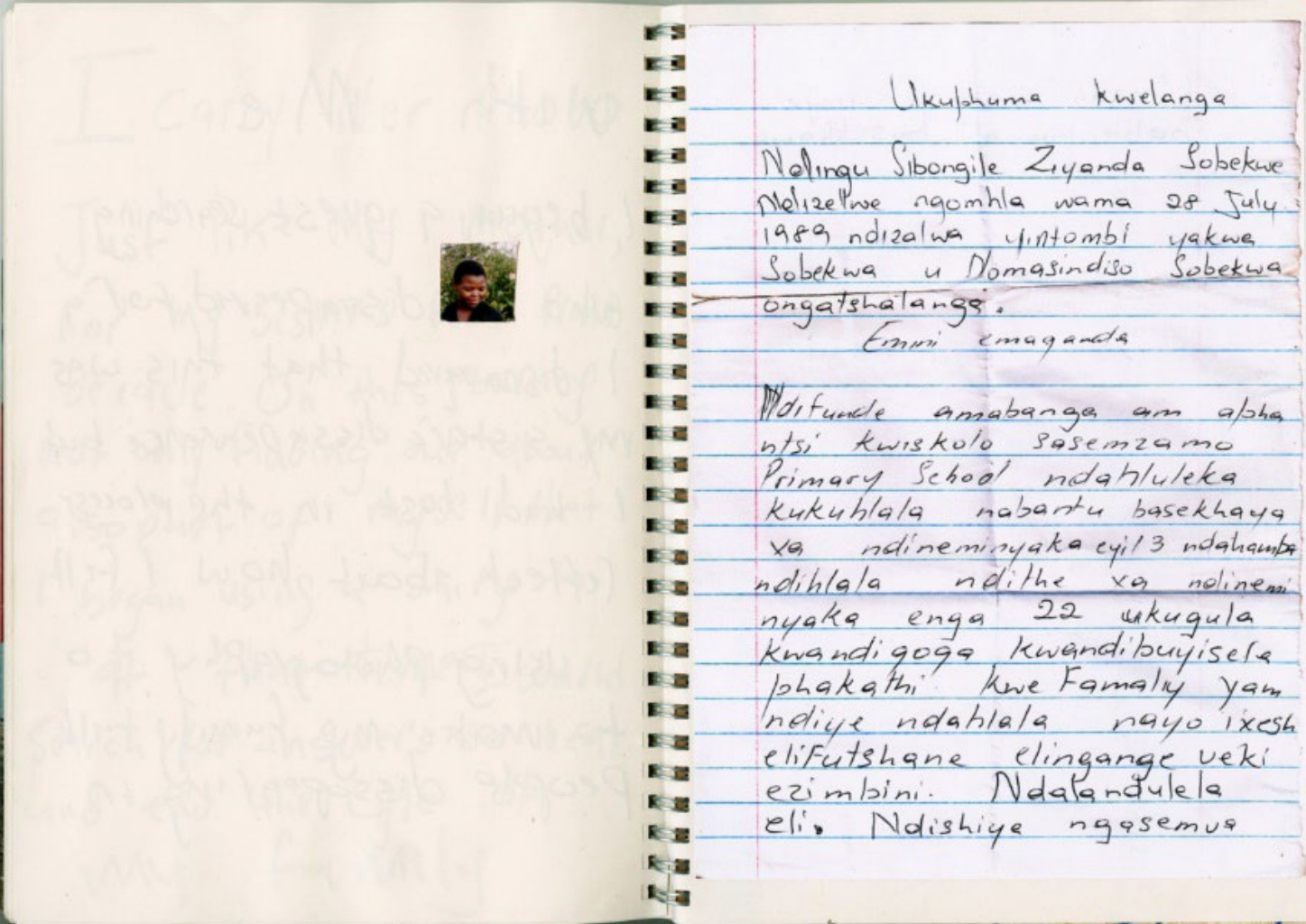


Fig. 125: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018. Fonte: <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/i-carry-her-photo-with-me/>

5.1.4 UMA AUSÊNCIA MUITO PRESENTE: O PODER DA SUPRESSÃO NA IMAGEM

Durante o período Vitoriano (de 1837 a 1901), uma prática fotográfica, comumente difundida, causa um estranhamento ao nosso olhar contemporâneo. Devido ao tempo necessário que uma pessoa deveria ficar parada na mesma posição para que a imagem fotográfica fosse feita (20 a 30 segundos na época) fotografar bebês e crianças tornava-se um desafio a ser driblado. Assim, numa tentativa de deixar a criança parada e sentindo-se segura, as mães eram colocadas nas fotografias para que fossem confundidas com o cenário, ou cortadas pela moldura fotográfica, envoltas em panos pretos, tapeçarias, escondidas atrás de cadeiras ou mesmo tendo seus rostos riscados. O objetivo era que não parecesse que a criança estava sustentada por alguém, mas que estavam sozinhas, posando para a fotografia.

A artista italiana Linda Fregni Nagler coleciona esses retratos feitos de crianças tirados entre o advento da fotografia e a década de 1920 por autores anônimos. Em 2013, lançou o livro *The hidden mother* com mais de 1000 fotografias¹⁰.

Ao observarmos essas imagens, o que nos chama atenção é que o oculto se transforma rapidamente no nosso foco. A figura que é suprimida, com todo um esforço em prol de outra figura, torna-se o objeto central de nossa atenção, fazendo com que passemos a procurar nas fotografias exatamente aquilo que deveria estar escondido. Há um grande fracasso na tentativa de esconder essa mãe, que se transforma diante de nós em figura sombria e aterrorizante.

Nosso pensamento cai em armadilhas ao pensarmos superficialmente nessas figuras apenas como um apagamento feminino em uma sociedade patriarcal. Primeiro, é preciso ter consciência de que estamos olhando para fotografias feitas no século XIX, no qual técnicas de apagamento

[10] As fotografias originais foram mostradas na 55ª Bienal de Veneza, no “Palácio Enciclopédico”, com curadoria de Massimiliano Gioni.



Fig. 126: *The Hidden Mothers*. Fonte: <https://br.pinterest.com/>



Fig. 127: *The Hidden Mothers*. Fonte: <https://br.pinterest.com/>

e supressão de pessoas ou objetos ainda não podiam ser elaboradas com o *Photoshop*, algo que hoje encaramos naturalmente: suprimir aquilo que não desejamos em qualquer fotografia. A tentativa de ocultação de pessoas em fotografias pela técnica adotada àquela época deixa um rastro visível, constituindo apenas uma tentativa sem sucesso. Hoje, ao olharmos uma fotografia, não podemos mais lidar com essa construção de pensamento. Não temos mais como saber o que tinha ou não na fotografia e o que foi inserido ou ocultado. Os rastros tornam-se cada vez mais imperceptíveis¹¹.

Independente de técnicas ou motivos, o estranho na fotografia salta aos olhos, como se emanasse algo sombrio e enigmático das imagens. O pensamento de Schelling, do qual Freud parte para falar sobre essa inquietude, (*O estranho*, 1919) adéqua-se com perfeição neste contexto: “o inquietante é algo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 1919).

Com o seu gesto arquivístico, Nagler reanimou esses cadáveres do passado, suas assombrações, dando vida ao gênero de “mães ocultas” do século XIX, anteriormente desconhecido, em que a supressão e o fantasma das mulheres conseguiam ser exibidos na imagem fotográfica.

Nascido em Sana’a, Iêmen, em 1969, Boushra Almutawakel, fotógrafa, estudou nos Estados Unidos e no Iêmen. Em 1999, ela foi homenageada como a primeira fotógrafa iemenita, junto com várias outras mulheres pioneiras do Iêmen, pelo Centro de Pesquisa Empírica e Estudos da Mulher da Universidade de Sana’a.

[11] Outro detalhe que deve ser observado é que como nessa época os retratos funerários também eram muito difundidos, o fato de ter alguém que precise sustentar essa criança, mostra que ela está viva. Uma criança que conseguisse ficar parada sozinha o tempo suficiente para que a foto fosse feita, era uma criança morta.

Boushra é muçulmana e tem um trabalho em processo sobre o hijab¹², no qual pretende explorar as diferentes formas com que o mundo olha para ele e as suposições sobre as mulheres que o usam.

Comecei a série sobre o hijab enquanto frequentava a escola de fotografia nos EUA, onde assisti a uma palestra da escritora feminista egípcia Nawal Elsadawi. Nessa palestra ela disse sentir que as mulheres que usavam o hijab ou ni-gab eram iguais às mulheres que usavam maquiagem, no sentido de que todas escondiam suas verdadeiras identidades. Achei que era uma perspectiva fascinante, então decidi interpretar fotograficamente. Eu não estava planejando criar um corpo de trabalho sobre o assunto¹³

O hijab é uma imagem icônica muito poderosa e que evoca diversas e diferentes opiniões principalmente no Ocidente. As mulheres muçulmanas têm sua imagem romantizada ou demonizada. O hijab, para o Ocidente, é muitas vezes visto como metáfora da opressão das mulheres, como se atrás do véu estivesse uma mulher fraca, ignorante e atrasada, o que não é uma verdade. Ele não é simplesmente uma peça de roupa religiosa, as mulheres o usam por uma variedade de razões que podem mudar, dependendo da época e do contexto social. Além do mais, as mulheres muçulmanas encaram o uso do véu como uma escolha, ansiando, a maioria delas, pela idade de poderem usá-lo, com orgulho de dar continuidade a sua cultura. Para muitas, o hijab tornou-se um meio de resistência aos padrões de beleza feminina que exigem mais exposição, para outras, o lenço é uma conveniência, pois reduz os assédios na rua e no trabalho.

Ao trazer a comparação do uso do hijab oriental com a maquiagem ocidental, a artista aproxima dois extremos do planeta com uma ação que

[12] Hijabe ou hijab é o conjunto de vestimentas preconizado pela doutrina islâmica ou o próprio véu. No Islã, o hijabe é o vestuário que permite a privacidade, a modéstia e a moralidade, ou ainda “o véu que separa o homem de Deus”.https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-85872015000200363&script=sci_abstract&tlng=pt

[13] <http://muslima.globalfundforwomen.org/content/hijab-veil-series>



Fig. 128: Boushra Yahya Almutawakel (1969), Iemen. *Mother, daughter and doll*, *The Hijab Series*, 2018. Fonte: <https://www.boushraart.com/>

implica diversos significados: “as mulheres escondem suas identidades”. Expressão densa e multifacetada que nos remete aos mais variados motivos pelos quais as mulheres precisam ou desejam esconder suas verdadeiras identidades, pensamentos e ações.

Neste trabalho específico de Almutawakel, *Mother, daughter and doll*, de 2018, vemos múltiplas imagens da mesma família de mulheres em um fundo preto. A cada imagem elas aparecem mais cobertas, cada vez com mais vestes escuras, até que desaparecem, confundidas com o fundo preto das fotos.

Claramente, esse trabalho receberá um olhar diferente, dependendo da época e do contexto geográfico, cultural e social em que for mostrado. Nos dias atuais, no Ocidente e dentro de um ambiente acadêmico, tanto nas fotografias das *hidden mothers*, registradas no período vitoriano, como na fotografia *Mother, daughter and doll*, de 2018, não há como não repararmos no apagamento da imagem dessa mulher-mãe que as fotos mostram. Uma, um documento do século XIX, outra, um trabalho artístico contemporâneo de uma muçulmana, mas ambas com um ponto atemporal em comum: apresentar o poder que uma imagem evidencia; seus indícios, seus contornos e suas sombras, seja naquilo que mostra ou naquilo que esconde.

5.1.5 AMÍGDALA (CEREBELOSA)¹⁴

A instalação *amígdala (cerebelosa)*, 2018, foi apresentada pela primeira vez em estado embrionário, em 2016, durante a festa de confraternização do Instituto Goethe em Porto Alegre/RS. Embrionário, porque

[14] Pequena estrutura em forma de amêndoa, responsável por mediar e controlar nossas emoções maiores, como medo e amor, assim como é o alerta do nosso instinto de sobrevivência. Pessoas a quem são seccionadas amígdalas do resto do cérebro transformam-se em portadores de cegueira afetiva e ficam igualmente inibidas de sentirem paixão, incapacitadas de reconhecer sensações ou experienciar sentimentos. Fonte: <https://www.ensinar.info/ja-mimou-as-suas-amigdalas-amendoas-magicas-do-cerebro-hoje-73/>

ainda era um trabalho em processo, mostrado como um teste para ver como ele se comportava em relação às outras pessoas e aos espaços. Ele consistia em antigos slides de família encontrados, sobrepostos ou interferidos (desenhos na própria película ou cortes) e projetados em uma parede. A princípio essas sobreposições e interferências me pareciam aleatórias, apenas slides misturados de diversas maneiras e eu me perguntava o que estava tentando desvendar na fusão destas imagens. O fato de apresentar um trabalho que mexia com questões íntimas e ainda em processo de identificação durante uma festa, rodeado de pessoas bebendo, e balões, fez com que, naquele momento, ele não alcançasse todo o seu objetivo. Era preciso que eu refletisse sobre o trabalho e que ele descansasse.

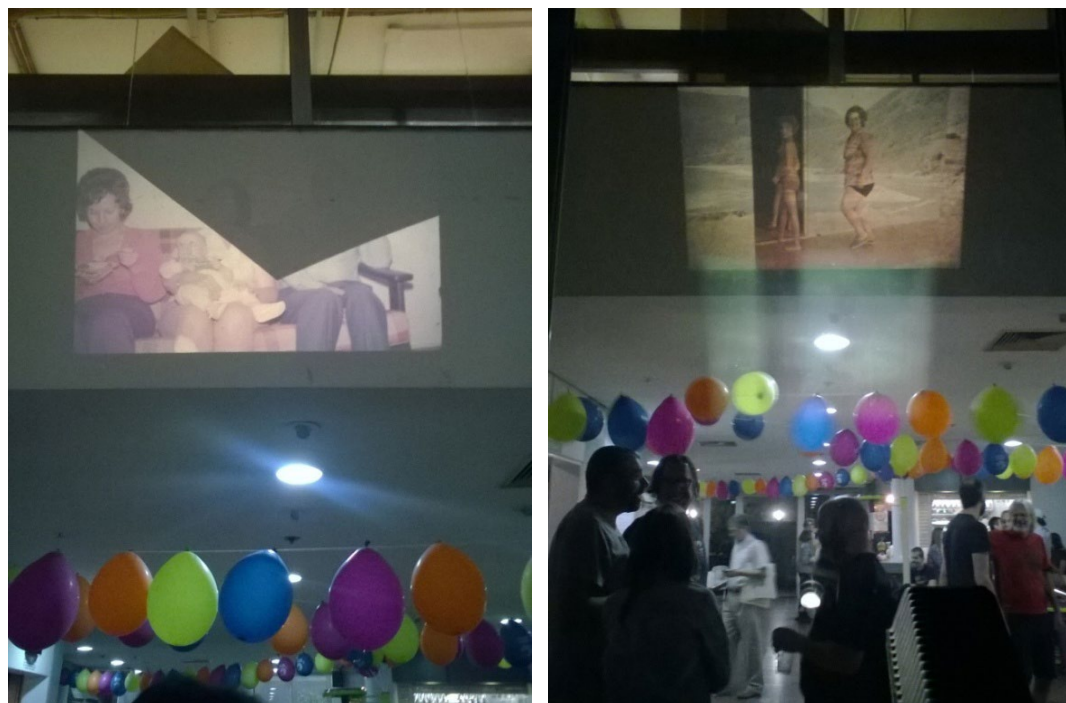


Fig. 129 e 130: Luciane Bucksdricker. Primeira apresentação de *amígdala (cerebelosa)*, 2016.



Fig. 131: Luciane Bucksdricker, *Amígdala(cerebelosa)*, 2018, instalação. Foto: Bruno Tamboreno

Passaram-se dois anos até que uma nova oportunidade de apresentação do trabalho apareceu. O convite para participar da exposição *No compreendo películas*, curada por Elaine Tedesco e apresentada juntamente com a Mostra Audiovisual Sem Destino, de 2018, na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre/RS), trouxe o mote que eu precisava para revisitá-lo. Era necessário um trabalho que discutisse o audiovisual, mas que não fosse audiovisual. Que tocasse de alguma maneira nessas questões. Foi então que me propus a ir fundo naquilo que eu havia apresentado dois anos atrás. A primeira coisa a me chamar a atenção foi que algumas sobreposições agora faziam mais sentido do que outras, pois no desenrolar do processo de trabalho nos últimos dois anos ficou mais claro sobre quais questões eu estava me debruçando. As imagens escolhidas e que foram apresentadas em 2018, foram aquelas que sobrepunham a fachada de uma casa com uma família sentada (uma foto de família tradicional) com uma foto de paisagem. A casa entrando em fusão com a paisagem, ao mesmo tempo desaparecendo e se entrelaçando a ela. Mais uma vez o entrelaçamento aparece, me confunde e me instiga. Em frente as imagens projetadas, uma camisola transparente antiga, pertencente à família, pendurada por um cabide de madeira, trazia uma nova sobreposição de imagem, que se separava da projeção e que mudava o trabalho conforme o ângulo de visão do espectador. Um anteparo frente a transparência, uma maneira de conter a imagem fluida. O trabalho assim ganhava múltiplas camadas de transparência que se sobrepunham umas sobre as outras.

Amígdala (cerebelosa) é um trabalho que permeia a descoberta de uma narrativa e a possibilidade de encarar uma história por outro ângulo, após uma profunda reflexão que acredito sempre estará em processo. Assim ela se torna um processo que incendeia em contato com o real, como nos coloca Didi-Huberman. “Uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).



Fig. 132 e 133: Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

Em *Amígdala*, a família que aparece nos slides é a minha, fotografada antes da minha existência, fotografada em uma época que o registro fotográfico era algo natural e muito utilizado. Muitos que aparecem nos diapositivos já morreram. Em uma das imagens, uma senhora e um menino caminham em direção a uma porta que parece encontrar-se na paisagem, é minha vó e meu tio mais novo, ambos falecidos, que parecem se desvanecer na paisagem.

Aqui me identifico com o personagem Mariano, do livro de Mia Couto, citado no início deste capítulo, na mensagem escrita na carta anônima: “cada homem é todos os outros”, não só os vivos, que são as vozes, mas também os mortos, que são os ecos.

Os diapositivos (slides ou transparências) foram muito populares entre as décadas de 1950 e 1980, quando o hábito de ver imagens era compartilhado em reuniões entre amigos e almoços em família. A projeção de diapositivos proporciona um outro tipo de imagem, uma imagem fantasmagórica. O próprio slide é transparente e sua imagem projetada não tem corpo físico. Além disso, por ser no encontro entre a parede e o fecho de luz que há a aparição da imagem, qualquer objeto colocado no caminho da luz irá contaminar e se somar à imagem final. Presente e passado articulados em um anteparo. A imagem fotográfica em formato de slide perde a função de objeto tridimensional e nos deixa mais vívida a sensação de que aquilo não está ali e não se pode tocá-lo.

Outra questão é como enxergamos/interagimos com uma projeção de diapositivos em uma exposição. No cinema, a sala de projeção do filme é preparada para receber o espectador que ficará sentado em torno de duas horas, em silêncio e no escuro, focado apenas no filme a sua frente. A apresentação de uma projeção de slides ou vídeo em um espaço expositivo ocorre de maneira diferente. O espectador se move e muda o ângulo de visão do trabalho, fala e determina o tempo que está disponível. Além disso, há uma contaminação pelo restante da exposição, além da maior entrada de luz e sons ao redor que dialogam com o trabalho criando perspectivas diferentes, muitas que o artista nem mesmo supunha possíveis de ocorrer.



Fig. 134: Registro de *amígdala (cerebelosa)*, 2018 durante a Mostra de vídeos Audiovisual sem Destino.

Em 2015, a artista mineira Rosângela Rennó, que há muito trabalha com as múltiplas camadas que são inerentes aos diapositivos, apresentou em uma exposição individual chamada *Insólidos*, na galeria portuguesa Cristina Guerra, trabalhos que tinham por base a fotografia e que questionavam a capacidade da imagem para a construção da memória tanto individual como coletiva. Um dos trabalhos apresentados, chamava-se *Imagem de sobrevivência*, uma instalação que consistia em quatro estantes que abrigavam e expunham quatro projetores do tipo *Kodak Carousel*, que projetavam imagens em transparência (slides anônimos adquiridos em diversos mercados de pulgas) de forma simultânea e sobreposta. O resultado era uma projeção múltipla, que se modificava constantemente e nunca se repetia. Rennó por meio desse trabalho discute questões sobre acúmulo (característica dos colecionadores de diapositivos), memória e apagamento¹⁵. A quantidade de imagens sobrepostas nos faz ignorar do que se trata a imagem projetada, levando-a a uma invisibilidade pelo excesso. A falta de nitidez nos aproxima do que seriam fantasmas de imagem, isto é, restos e rastros que algum dia foram importantes para alguém.

Com o excesso de luz e tempo de projeção, os slides de Rennó se desgastam até desaparecer, para serem substituídos por novos. A *imagem de sobrevivência* de Rosângela não sobrevive, diferentemente de *amígdala (cerebelosa)*, que é uma instalação na qual utilizo imagens com um valor simbólico para mim, informação essa que não pode ser ignorada. Há um cuidado para que a imagem não desapareça, ou seja, afetada pelo tempo em que é exposta à luz, pois seu fim seria mais uma morte e outro luto com o qual eu teria que lidar. Dessa maneira, as sobreposições são periodicamente trocadas para que não atinjam seu fim como imagem.



Fig. 135: Rosângela Rennó. *Imagem de sobrevivência*, 2015. Instalação. Fonte: www.rosangelarenno.com.br

[15] www.rosangelarenno.com.br



Fig. 136: Rosângela Rennó. *Imagem de sobrevivência*, 2015. Instalação (detalhe projeção). Fonte: www.rosangelarenno.com.br

5.1.6 PÓS-MEMÓRIA: UM OUTRO OLHAR SOBRE O QUE FICA, OU O QUE VIRÁ A SER

Segundo Marianne Hirsch (1949), romena e atual professora de literatura comparada e estudos de gênero, na Universidade de Columbia, Estados Unidos, as gerações posteriores a acontecimentos violentos, como o Holocausto, carregam um trauma pessoal, coletivo e cultural, devido a experiências por elas vividas, envolvendo a contagem de histórias, imagens e comportamentos entre os quais elas cresceram.

Com base na sua própria experiência com essas “lembranças” (certas histórias que seus pais lhe contaram sobre a guerra, mais vibrantes e mais vívidas em suas memórias do que momentos de sua própria infância), e relatos de outros descendentes de sobreviventes do Holocausto, Hirsch sentiu que precisava de um termo para descrever essa forma indireta de lembrança, de uma geração dominada por fatos que eles mesmos não vivenciaram. Ela considera que as memórias não são apenas pessoais ou familiares, mas também mediadas por imagens públicas e histórias que nos são transmitidas a partir de eventos históricos e avassaladores como o Holocausto.

O termo que Marianne Hirsch adotou para nomear essa transmissão foi *pós-memória*¹⁶, que descreve a carga traumática que essa “geração que vem depois” carrega. Essas experiências foram transmitidas a elas tão profundamente e afetivamente que parecem constituir e se entrelaçar as suas próprias memórias.

Crescer com memórias herdadas avassaladoras, ser dominado por narrativas que precederam seu nascimento ou consciência, é arriscar ter suas próprias histórias de vida deslocadas, mesmo evacuadas, por nossos ancestrais. (...)

[16] A primeira vez que Hirsch usou o termo “pós-memória” foi em um artigo sobre *Maus* de Art Spiegelman no início dos anos 1990. Desde então ela vem tentando defini-la e refiná-la, com base na experiência pessoal e na sua leitura e visualização do trabalho de escritores e artistas do que poderíamos pensar como as “pós-gerações”.

Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente (VAN ALPHEN, 2006, p. 475, tradução nossa).

No seu livro *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* de 2012, Hirsch foca na fotografia como veículo privilegiado para a transmissão histórica, pois acredita que imagens fotográficas sobreviventes à destruição maciça desses eventos catastróficos funcionam como reveladores fantasmagóricos de evidências de presença passada, mais do que narrativas orais ou escritas. E, segundo ela, além de terem essa forte relação com o referente a que estão ligadas, elas também rapidamente adquirem significado simbólico e, portanto, são mais do que elas mesmas.

Muitos artistas podem ser colocados nessa categoria de trabalho *pós-memória*, nos apropriando do termo cunhado por Hirsch.

Um dos trabalhos do artista indiano Vivan Sundaram (1943), *Re-take of Amrita*, de 2005, pode ser incluído nela. Pensando também com a fantasmagorização da imagem, mas que não advém da transparência do diapositivo, Sundaram trabalha com o arquivo fotográfico do avô, Um-Rao Singh Sher-Gil (1870-1954), um fotógrafo amador. Este arquivo conta com imagens feitas de 1904 a 1940 de sua família, principalmente da esposa e das duas filhas.

Uma das filhas, Amrita Shergill foi uma pintora que fez parte do movimento modernista indiano. Morreu aos 31 anos, o que constituiu uma tragédia familiar. Quando Amrita adoeceu, seu marido e também médico, resolveu tratá-la. Com ela vindo a falecer, a família, mesmo que veladamente, o culpou.

Este é um dos fatos/fantasmas que Sundaram pretende tratar neste trabalho. A partir de fotomontagens digitais (quase imperceptíveis) de imagens de diversas épocas e lugares, o artista consegue promover encontros anacrônicos entre os personagens da família. Medeiros afirma sobre o trabalho de Sundaram: “consegue um efeito fantasmagórico já



Fig. 137: Vivan Sundaram, *Sisters Apart*, 2001 (Amrita, Simla, 1937; Indira, Simla, early 1940s.). Fonte: <https://crowcollection.org/exhibition/re-take-amrita/>

que o anacronismo obtido sublinha uma simultaneidade que é sobretudo produto de uma memória afetiva e subjetiva e que trabalha a identidade do sujeito de forma intergeracional” (MEDEIROS, 2016, p. 17).

Sundaram, ao mesclar personagens de épocas distintas, coloca na imagem a sensação que sentimos, a de que nossa história não é individual, mas um embaralhamento de muitas narrativas.

A instalação *Amígdala (cerebelosa)*, entre tantas outras obras criadas por mim – até mesmo essa tese –, creio que se constituem como trabalhos de pós-memória, dado que as histórias que procuro desvendar e as lacunas que tento preencher antecedem a minha existência. Ao mesmo tempo são trabalhos sobre mim mesma, sobre a construção e a descoberta de minha narrativa e identidade, que assim, como a de todos nós, se entrelaça aos fantasmas do passado e segredos de família.

5.1.7 **ÁLBUNS DE FAMÍLIA: O SEU CORAÇÃO SE SUSPENDERA EM DEFINITIVO RETRATO.**

Uma imagem fotográfica muitas vezes nos faz perder o chão (ou ganhar uma história). Como compreender a dimensão fantasmática desencadeada por toda e qualquer fotografia em virtude do poder de convocação que convoca? Barthes já se arrebatava com a imagem fotográfica da mãe falecida e o certificado de presença que ela atestava.

Um objeto doméstico extremamente difundido entre as famílias é o álbum de fotografias. No livro *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*, o pesquisador colombiano Armando Silva destaca o álbum de família como o mais importante arquivo doméstico do século XX, “(...) o álbum guarda “restos” das famílias, e, nesse sentido, é depositário de fetiches familiares (...)” (SILVA, 2008, p. 11). Nele buscamos similaridades com nossos antepassados, fisionomias perdidas em nossa memória, além de nos reconhecer como membro da nossa família e montar nossa linha de tempo.



Fig. 138: Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

(...) o álbum conta histórias, mas não somente sobre fotos, pois a ele são acrescentados outros objetos: cartões, lembretes, recortes de jornal, relíquias e partes do corpo: umbigos de recém nascidos, gotas de sangue, mechas de cabelo, unhas de mãos e marcas de pés. Em sentido literal, o álbum é um pedaço de nossos corpos (SILVA, 2008, p. 18).

Para a existência de um álbum de família, segundo Silva, são necessários quatro pré-requisitos: a família, que constrói o espaço de ficção, a fotografia, que produz a imagem, o desejo arquivístico e a narrativa, o relato de alguém que tem o poder de manipular as histórias nas quais a família está envolvida (SILVA, 2008, p. 24). Sendo assim, concluímos que o álbum tem uma finalidade que vai além do objeto, isto é, no momento de sua feitura ele já depende de um narrador que se aproprie dele e do compromisso de dar continuidade a sua narrativa.

O álbum é, sem dúvida, um arquivo, no qual a pessoa responsável por montá-lo seleciona a imagem que é importante para merecer esse destaque, o que a família, como um todo, não quer esquecer. Da mesma maneira, aquilo que não se quer lembrar, não tem lugar no álbum. Silva dirá que o álbum a princípio serve para contar a história da vida e seus momentos felizes, mas, no entanto, o medo da morte, é o motivo pelo qual as famílias montam o álbum (SILVA, 2008, p. 50).

O teórico francês da fotografia, André Rouillé, confirma a construção de realidades que são as fotos de família, compostas de filtros e encaixões de intimidades não tão íntimas, características inerentes da fotografia, que dentro de si compreende múltiplas realidades, todas elas construídas:

Desse modo, as imagens exprimem [mais do que descrevem] situações, elos, às vezes mesmo sentimento, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. E exprimem isso por elas mesmas, mas sobretudo no seio de um dis-

positivo ficcional: o álbum. (...) Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica (ROULLIÉ, 2005, p. 186).

Essa *memória lacunar* é que nos faz lembrar apenas dos bons momentos, nos quais a fotografia alicerça nossa memória. Esta é a principal função de um álbum de fotografias de família. Os sorrisos é que são geralmente registrados e não a dor ou a morte. Momentos de trabalho são raros e apenas quando há alguma comemoração. Referências ao sexo passam longe de um álbum de família tradicional. “Maquineísta e estereotipado, ele é o lugar tranquilo das certezas, da estabilidade e do reconforto” (ROULLIÉ, 2005, p. 186). Por mais que o momento não seja agradável, no instante do clique todos se congelam em um estado de felicidade momentâneo, deixando assim registros de famílias felizes. Essas lacunas que ficam entre os momentos felizes, em que a fotografia é dispensada ou alterada (suprimindo alguém, por exemplo), são os momentos que me fazem pensar a imagem (através da falta dela) como a construção de uma narrativa pelo ausente, por mais ficcional que seja essa história.

Armando Silva corrobora com a impressão de Rouillé sobre a encaixão das fotos de álbum de família, essa construção de espaço de ficção, manipulável por tantas pessoas:

A foto é um ato teatral, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação. Todavia, o que a fotografia do teatro mais capta é algo tanto óbvio quanto inesperado: sua condição de máscara (...) uma vez que bater uma foto remete, sem dúvida, a algo inevitável: “como ficará minha imagem” e, em seguida, “quem a verá” (a aplaudirá). Ou seja, seu ato é teatral tanto para quem posa quanto para quem faz a tomada, que sempre terá de responder pela construção de uma cena que melhor lhe sirva de aliada, para mostrar

(e talvez dizer) o que se propõe com a atuação. Mas também será ato teatral para todos aqueles que a observarão (SILVA, 2008, p. 31).

Museus de todo mundo expõem cada vez mais trabalhos de artistas oriundos de fotografias privadas, como as que integram os álbuns de família. Essa revisitação aos álbuns e aos filmes analógicos trazidos por muitos artistas contemporâneos, parece ser motivada pela descoberta de suas raízes, investigação das suas narrativas-conscientes ou não, individuais ou coletivas (etnias, grupos). Esses artistas, inclusive a que escreve esta tese, remexem em seus arquivos de memória, investigam histórias familiares, procurando dar solidez a um passado para se encontrar no presente. Refletem sobre esse material físico, e/ou os manipula posteriormente, expondo-os publicamente. Essa nostalgia perante as imagens analógicas ou sua versão digital, impressa em papel, confere um sentimento de segurança e estabilidade, fazendo com que sejam utilizadas para a construção de instalações e de objetos, reencenando nossa narrativa, pois o avanço da fotografia digital corrobora com a desconfiança das imagens falsas e manipuladas e de uma vida igualmente assim. Parece que buscamos afirmar a materialidade da nossa identidade contemporânea que é fluida e descartável. Ao buscar o passado, nos enraizamos e damos consistência a nossa história.

Sobre as imagens digitais e seu fluxo intenso e a possibilidade de digitalização de fotografias antigas, incluindo os álbuns de família, Margarida Medeiros cita que “ A arte contemporânea tem vindo refletir sobre o impacto dessa mutação, assinalando, concomitantemente, a forma como ela indicia novas formas de relacionamento do sujeito com as imagens do passado, transformadas pela sua digitalização e com as possibilidades fantasmáticas por estas proporcionadas”(MEDEIROS, 2016, p. 11).

Ela alerta, ainda, para o excesso de imagens digitais, que podem ser equiparadas com o fato de se ter nenhuma imagem¹⁷:

O passado, revisitado em imagens, torna-se âncora melancólica de um presente que se desfaz ao ritmo de uma tecla de computador e no qual a memória, paradoxalmente, ao mesmo tempo que é agonisticamente procurada nesses arquivos do passado, é simultaneamente erradicada a todo o momento, já que a multidão de ficheiros produzidos jaz enterrada na memória dos computadores, sujeita a rápida degeneração (MEDEIROS, 2016, p. 15).

Segundo Medeiros, “e aqui a estética se entrelaça com a metafísica: é preciso matar o objeto para que se possa olhar para sua essência, é da morte da fotografia analógica que nasce a reflexão mais aprofundada sobre seu papel na cultura humana” (MEDEIROS, 2016, p. 15).

As fotografias oportunizam que o passado seja uma presença constante em forma de objeto. Elas habitam os álbuns e por consequência, as casas. Por vezes, as fotografias saem da posição de arquivo e habitam temporariamente porta-retratos, gavetas ou paredes, causando um buraco desconfortável na linha de tempo daquela família. Em muitos momentos, as fotografias tomam outro rumo e não retornam ao seu espaço de origem, gerando alterações no relato da história ou até criando um possível mistério envolvendo a imagem.

Os álbuns são objetos importantes na história de uma pessoa. A fotografia, como comentado no prólogo, é uma grande muleta da memória, auxiliando na construção de nossa identidade. Não o possuir, ou melhor, possuir um álbum onde os buracos são mais presentes que os eventos, faz com que coloquemos em dúvida - mais ainda - a nossa história, ou, quem sabe, nos dê mais possibilidades para a criação de nossa própria ficção.

[17] Ver também *La furia de las imágenes* de Joan Fontcuberta (2016) onde o autor discorre que a massificação de imagens seria como o fim delas, pois há tantas que não há nenhuma. Já citado no Prólogo desta tese, página 33.

*

Para Barthes ver uma imagem fotográfica é ver algo que um dia esteve presente, mas não está mais lá. A fotografia poderia ser repetida infinitamente, mas o momento do clique foi único, ele acontece apenas uma vez e o objeto da foto não existe mais. Aí é que a imagem fotográfica flertaria com a morte, e é isso que ele quer dizer quando afirma que *isso foi*, essa distância encontrada em uma proximidade. O noema *isto foi* de Barthes se perfila à morte, é uma dobra entre o passado e o presente, algo que não posso mudar, como um testemunho da realidade. A certeza que o autor tem da fotografia como testemunho da realidade (do referente aderido) provoca certa desconfiança e necessidade de reflexões, mas para Barthes não é essa a discussão em jogo. Ele precisa que a fotografia de sua mãe morta, naquele momento, seja sim um testemunho de realidade. Assim, complementando o noema de Barthes e não o negando, Laura Gonzáles Flores (2011) propõe o uso de *isso foi porque eu inventei*, redirecionando o pensamento para uma ação que antes não se encontrava lá, a certeza de que toda fotografia é também um ponto de vista construído, assim como as fotos de família. “(...) talvez a fotografia não minta, mas os fotógrafos, definitivamente, sim” (2012, p. 12) nos ajuda a complementar o pensamento o artista e teórico Fontcuberta na introdução de seu livro *A câmera de pandora: a fotografi@ depois da fotografia*.

Voltando ao afeto e à dimensão simbólica que as antigas imagens de família carregam, neste caso específico as minhas (e todas as camadas de história que me foram negadas), ao trabalhar com os diapositivos encontrados em casa, me deparei com minhas próprias memórias lacunares e fantasmas: pessoas que moldaram minha vida e que nem tive a chance de conhecer. Ao encarar fotografias desconhecidas de uma história que me foi negada, é como se eu lidasse com slides comprados em qualquer brique; por outro lado, ao reconhecer nas velhas imagens pessoas que conviveram ou ainda convivem comigo, me aproximei das imagens e tentei

entender as lacunas entre os seus tempos. O tempo do outro que habita a imagem e o meu tempo que a observa.

O que está nessa imagem que não consigo enxergar? O que me afeta nessas imagens e por que não consigo nomear?

Estas questões me fizeram retornar à instalação *amígdala (cerebelosa)* e uma nova pergunta surgiu e se tornou fundamental para entender o processo deste trabalho. Se ao olhar fotografias lidamos com fantasmas, como compreendemos, racionalmente e afetivamente, slides projetados sobrepostos? A transparência inerente, advinda do slide físico, somada à transparência alcançada durante a projeção sobreposta, e a contaminação de objetos, fazem com que meus fantasmas se tornem ainda mais fantasmáticos (possível?).

Assim como o *punctum* é definido por Barthes como algo pessoal e único, ligado ao afeto, acredito que o que me afeta nessa instalação é a ausência dessas presenças em tantos níveis. O quase desaparecimento desses corpos nos slides sobrepostos, fundidos à paisagem e aos objetos, reforçam para mim lembranças de histórias que não tenho, de uma história que tento contar preenchendo lacunas através da prática artística.

Este *punctum* na ausência denota uma “aura de ausência”, ratificando a presença dos corpos. Uma imagem em latência, de espera por um preenchimento, uma imagem de desejo. O encontro de um *punctum* na ausência é a afirmação do desejo, que tem na espera sua etapa principal. A espera pelo preenchimento do vazio, pelo sopro no braseiro.

5.1.8 DA AUSÊNCIA SE FEZ O DESEJO

Uma imagem fotográfica é um fantasma e tem uma relação com aquilo que passou, aquilo que se foi e não existe mais, aquilo que está ausente, mas existiu. Mas, se as imagens foram negadas, se a história foi escondida, não houve espera e nem desejo. Na descoberta de algo nunca

imaginado, na devolução do direito às imagens do passado, desejo e espera voltam a estar juntos.

pois o desejo se faz pela ausência.

o desejo se faz pela perda e

a espera é o componente mais importante do desejo.

a espera é o tempo da ausência.

A fotografia é uma figura de relação entre ausência e presença. Uma reforça a existência da outra. Na minha dissertação de mestrado utilizo a definição de Marilena Chauí no artigo *Laços do desejo*, a qual, por ser importante, gostaria de reproduzir novamente: “A palavra desejo vem do latim *desiderium* – verbo *desidero* mais o substantivo *sidus*, que significa constelações – sua tradução está ligada a “deixar de ver, olhar os astros” (CHAUÍ, 1990, p. 23). Ela explica que ao cessar de olhar para os astros (*desiderium*), tomamos a decisão de sermos responsáveis por nosso destino, mas deixando de vê-los temos, também, uma perda, uma privação do saber sobre o destino. “O desejo chama-se, então, carência, vazio que tende para fora de si em busca de preenchimento” (CHAUÍ, 1990, p. 23). Desejo implica uma ausência. Não desejo aquilo que já possuo. No trabalho *amígdala (cerebelosa)*, há uma forte presença de ausências durante todo o processo. Há um desejo de conter a falta na imagem, de preencher esse vazio. Há um desejo de completar essa história. No entanto, a imagem é escorregadia, e sobrevive aos desejos. Ela pode permitir uma troca, mas nunca o controle total sobre ela.

A fotografia é um lugar de ausência do referente (o real). Ela é um fantasma, um espectro. Entretanto, são ausências e vazios ativos (Shendel, 1996) que podem ser mais intensos e vibrantes que as presenças que as acompanham. A ausência é elemento filosófico na constituição da obra plástica e do processo de invenção do artista, garantindo a dimensão metafísica da obra.

Para complementar, cito a pesquisadora francesa Marie José Mondzain, que afirma ser a imagem a pulsação entre a presença e a ausência,

entre o real que nos captura e a vida que nos liberta. O que constitui a imagem, seria uma modalidade específica da presença, pela qual se manifesta toda a ausência. “A imagem não está no espaço, ela tem a ver com o tempo. Diástole e sístole do presente e da ausência. A imagem se constitui na pulsação do real que nos captura e da vida que nos liberta. Ela é a aparição do ritmo”¹⁸.

Giorgio Aganbem, no ensaio *O dia do juízo*, diz ser exigência de toda fotografia captar o real que está se perdendo, para assim, torná-lo possível novamente.

Na mesma perspectiva, também penso que a exigência que nos interpela pelas fotografias nada tem de estético. Trata-se, antes, de uma exigência de redenção. A imagem fotográfica é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança (AGANBEM, 2005, p. 29).

Aganbem comenta a mescla entre verdade e ficção, matéria e ilusão que uma fotografia apresenta. Resumi-la à técnica ou ao afeto somente, é subestimá-la. Ao escolher apenas um lado, fecho as possibilidades de embrenhamento por esse terreno de surpresas e camadas que é a imagem fotográfica.

5.1.9 OS FANTASMAS SÃO ECOS DE UMA CASA

A autora portuguesa Margarida Medeiros no livro *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*, escreve que o que é verdadeiramente

[18] (Tradução nossa): “L’image n’est pas dans l’espace, elle a à voir avec le temps. Diastole et systole du présent et de l’absence. L’image se constitue dans la pulsation du réel qui nous capture et de la vie qui nous libère. Elle est apparition du rythme” (MONDZAIN, 1995, p. 15).

A minha mãe dizia que os mortos sofrem de amnésia. Sofrem mais ainda com a pouca memória dos vivos. (...) Conversar sossega os mortos.

— Também aprendeste isso com a tua mãe?

— Sim. A minha mãe me morreu quando eu era criança. Fiquei abandonado. Converso com ela, mas me faltam as mãos que me protegia.

— Tu ainda és uma criança.

— Não consigo vó. Como posso ser criança longe das mãos da minha mãe?

— Eu dou-te as minhas

José Eduardo Agualusa (2012, p. 121)

insuportável na fotografia é esse lado de desmascaramento que ela carrega. O excesso de presença fotográfica reitera a ausência, isto é, a morte como futuro certo. A fotografia seria então o entrelaçamento entre vida e morte, uma garantia e um aviso de que todos iremos morrer. Segundo essa premissa, a negação de uma mãe em obter fotografias de seus filhos seria como uma tentativa de garantir a eles a vida eterna, como se o fato de os registrar atestasse que um dia deixariam de existir. Freud (1919) complementa esse pensamento afirmando que esse “duplo fotográfico” além de uma garantia da imortalidade, transforma-se, ao mesmo tempo, em um estranho anunciador da morte. Já Tisseron em *O mistério da câmara clara* determina:

Uma fotografia constitui sempre um extremo de certeza (porque ela representa uma realidade que existiu) e um extremo de incerteza (porque nós nunca vimos aquilo que ela representa da mesma maneira que ela nos apresenta). A relação estreita que a fotografia estabelece com a morte vem exatamente desta ambiguidade (TISSERON, 1988).¹⁹

Muitos nas fotos do trabalho *amígdala (cerebelosa)* são fantasmas, meus fantasmas, ou os ecos que habitam minha casa, como diria Mia Couto. Pessoas que faleceram, mas que se mantiveram de alguma maneira presentes, seja nas fotografias ou na minha memória.

Fantasmas, segundo a psicanálise, aparecem quando não conseguimos estruturar internamente um incidente ou nomear uma emoção. Quando algo incomoda, de maneira inconsciente, e não é possível identificar e chamá-lo pelo nome, o fantasma aparece. (Quando o fantasma vem à consciência e passamos a nomeá-lo, ele não pode mais nos ferir).

[19] Tradução Professor Dr. Eduardo Vieira da Cunha PPGAV/UFRGS fornecida em disciplina do curso do Doutorado, 2018.

Mas o que não é confessado, verbalizado e transformado, retorna. E volta nem que seja através do inconsciente das próximas gerações²⁰, mostrando-se de diversas maneiras. Algo negado à criança que nasce, sempre retornará em forma de fantasma.

O fantasma seria o resultado de lacunas em histórias e segredos guardados. Ele então é como uma metáfora de algo (um segredo, um trauma, um luto) que não pôde ser elaborado e de alguma maneira foi guardado. Essa vivência encriptada²¹ fica para o descendente como um passado presente, nem passível de viver e nem deixado para morrer. “O fantasma que volta a encarnar é o testemunho da existência de um morto enterrado no outro” (ABRAHAM e TOROK, 1995, p. 395). Através do conceito de fantasma, observamos como segredos familiares provocam efeitos nas gerações seguintes. O que foi enterrado por um pai dentro de si, pode transmitir-se ao psiquismo do filho inconscientemente por duas ou até três gerações.

As definições de Abraham e Torok, na década de 1970 sobre luto, cripta e fantasma, foram muito importantes para as investigações acerca da transmissão transgeracional: a ideia de que no inconsciente de um sujeito existe uma parte do inconsciente de um outro, que o habita como um fantasma. Levantado da cripta, sem ter conseguido ser simbolizado (nomeado

[20] A transmissão geracional tem duas modalidades – a inter-geracional, transmitida pela geração mais próxima, pelos pais, na qual o material pode ser transformado e metabolizado, ou ainda comprometido e transmitido à próxima geração; e a transgeracional, em que o material psíquico da herança genealógica é inconsciente e não simbolizado, não é integrado no psíquico, este apresenta lacunas, elementos foracluídos, encriptados, e é transmitido por várias gerações (REHBEIN; CHATELARD, p. 565, 2013).

[21] Na transmissão transgeracional, algo de muito forte aconteceu em uma família. Este algo, que resulta em dor, em vergonha e/ou em medo, é trancado a sete chaves em um termo que os psicanalistas Abraham e Torok cunharam como *cripta*, uma espécie de lugar psíquico destinado a manter as perdas não elaboradas, que não puderam ser confessadas como perdas.” Todas as palavras que não puderam ser ditas, todas as cenas que não puderam ser lembradas, todas as lágrimas que não puderam ser vertidas serão engolidas, assim como, ao mesmo tempo, o traumatismo, causa da perda, engolidos e postos em conserva. O luto indizível instala no interior do sujeito uma sepultura secreta” (ABRAHAM e TOROK, 1995, p. 249).

como nos diria Barthes). A cripta é uma sepultura secreta, que contém as palavras não-ditas, as lágrimas não derramadas, as cenas não lembradas: tudo o que ele gostaria que não fosse parte da sua história. No entanto, essa cripta lacrada encontrará local fora do sujeito. O descendente da próxima geração recebe esse fantasma que o escraviza e o obriga a viver uma história, que, ao menos em parte, não é a sua. Abraham e Torok também afirmam que o fantasma é uma invenção dos vivos. “Invenção, no sentido de que ela deve objetivar, ainda que de modo alucinatório, individual ou coletivo, a lacuna que criou na ocultação de uma parte da vida de um objeto amado” (ABRAHAM e TOROK, 1995, p. 395).

Margarida Medeiros, ao falar da relação entre fantasmas e fotografia, coloca que “*fantasmas sobre o automatismo* serão então as formas como o discurso procura usar ideias sobre imagem automática para “repor uma falta originária”, conter uma ferida (trauma), por conseguinte, defender-se de ideias potencialmente angustiantes” (MEDEIROS, 2010, p. 12).

Uma fotografia, apesar de contar bastante do ente que se foi, pela imagem visível, talvez não fosse uma relíquia importante, caso não estivesse em jogo a materialidade do objeto fotográfico. Ao mesmo tempo que sei da ausência do corpo do fantasma, creio na presença do seu eu num outro corpo-objeto (FÉDIDA, 1999).

O difundido texto *O Estranho (Unheimlich)*, escrito em 1919 por Freud, começa com o psicanalista apresentando os diversos significados e, às vezes, as contradições contidas nos significados das palavras *unheimliche* (estranho) e *heimliche* (doméstico/oculto). Aproveitando-se da ambiguidade dos significados dessas palavras, na língua alemã, Freud consegue explicar o que seria o “estranho no familiar”, no conhecido. Isto é, o fenômeno do estranho ocorreria quando as coisas familiares de re-

penete se mostram desconfortavelmente desfamiliares²², perturbadoramente estranhas. Quando surge dúvida entre o que é familiar e o que é intruso. O estranho é ao mesmo tempo caseiro e não-doméstico, é uma experiência familiar que esconde uma situação desconhecida.

Freud cita no seu texto, para exemplificar melhor o que seria o estranho, o filósofo alemão Schelling: “*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz.” Se deveria ter permanecido oculto é porque apareceu involuntariamente. No estranho está contido o retorno. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que, ao mesmo tempo, se apresenta como diferente, ele relaciona-se

[22] Em 2019 foi lançado pela Editora Autêntica uma edição bilíngue deste texto de Freud onde uma discussão sobre a tradução do termo *unheimliche* é amplamente discutida e por fim traduzida por *Infamiliar*. “*Das Unheimliche* é uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante; um domínio desprezado pela pesquisa estética e o efeito da leitura de certos contos fantásticos. Mas talvez seja inapropriado separar palavra e conceito, já que Freud anuncia desde o início o intuito de delimitar com precisão, no interior do vasto âmbito daquilo que suscita angústia e horror, um núcleo específico que justifique a particularidade dessa palavra-conceito (Begriffswort), o núcleo específico do *unheimlich*. (...) “O “infamiliar” mostra que o muro entre as línguas não é intransponível, mas também que a passagem de uma língua a outra exige um certo forçamento. O “infamiliar” não é, nesse sentido, resultado da fidelidade à língua de partida, mas o vir à tona da infidelidade que tornou possível a transposição do hiato entre as línguas. (...) A decisão de verter *Das Unheimliche* por “O infamiliar” foi fruto de longo e amadurecido debate entre todos os envolvidos na presente edição. Antes disso, editor, tradutores, coordenador de tradução e até mesmo alguns membros do conselho editorial discutiram se, em nome da concisão, a melhor opção, ou a menos insuficiente, seria “O estranho” ou “O inquietante”, duas soluções já adotadas em traduções anteriores. Podendo ambas ser consideradas corretas, são também claramente insuficientes diante da linha argumentativa desenvolvida pelo autor. Trata-se, é verdade, de um caso único no vocabulário freudiano, em que o próprio autor dedica-se exaustivamente, ao longo de todo o texto, a uma investigação filológico-lexical acerca de um vocábulo passível de diversas leituras e interpretações” (IANNINI e TAVARES, 2019, in *O infamiliar*, Freud, 2019).

com o sobrenatural, com algo de fantástico que surge de dentro da realidade familiar e que ocasiona o sinistro²³. O estranho surge do reprimido.

O artista, pesquisador e professor Eduardo Vieira da Cunha que trabalha na fotografia e na pintura com questões do seu “espaço autobiográfico”, comenta:

É certo que toda a criação artística tem algo de utopia, e esta, de inconsciente. Um desejo que não foi enunciado, de um objeto inapreensível, uma sombra, um afeto de angústia, de falta, de ausência, um ex-voto. (...) Um fato inconsciente que nos constituiu, mas nos foi impedido de acessá-lo diretamente. O trabalho em arte tem algo de psicanalítico, e nos ajuda sem dúvida a nos aproximarmos destas passagens ao desconhecido, em uma ronda infinita de um obstinado pelas passagens sombrias, e pelos nossos fantasmas (CUNHA, 2018).

Em relação ao corpo-casa, revelar o seu reprimido seria revelar o oculto, as entranhas e os segredos do seu corpo. Pallasmaa afirma que a arquitetura é sempre habitada por espíritos.

A qualidade da arquitetura não reside na sensação de realidade que expressa, mas, ao contrário, em sua capacidade de despertar nossa imaginação. (...) Pessoas que conhecemos podem muito bem morar no edifício, mas são apenas atores substitutos em um sonho acordado. Na realidade, a arquitetura é sempre a casa dos espíritos, a morada de seres metafísicos (PALLASMAA, 2005, p. 488).

[23] Didi-Huberman em sua obra *O que vemos, o que nos olha*, nos explica que Freud propunha ainda um último paradigma para explicar a inquietante estranheza: a desorientação, experiência na qual não sabemos mais exatamente o que está diante de nós e o que não está; ou então se o lugar para onde nos dirigimos já não é aquilo dentro do qual seríamos desde sempre prisioneiros. Propriamente falando, o estranhamento inquietante seria sempre algo em que, por assim dizer, nos vemos totalmente desorientados. (DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 231). “A Inquietante Estranheza está situada à parte porque define um lugar paradoxal da estética: é o lugar de onde suscita a angústia em geral; é o lugar onde o que vemos aponta para além do princípio de prazer; é o lugar onde ver é perder-se, e onde o objeto da perda sem recurso nos olha. É o lugar da Inquietante Estranheza”(Id. *ibid.*, p. 227).

Seres esses, que quando acordados após tanto tempo, com certeza não darão, sem alguma luta, as respostas que desejamos. É preciso persistência e enfrentar o que se apresenta no sótão e no porão.

Assim como o lar é referência de segurança e companheirismo, também é local de atos violentos, de memórias reprimidas e solidão. A casa estrutura a maneira como vivemos, e é estruturada pelas normas da sociedade e do tempo em que vivemos. O lar então é sempre duplo, entrelaçado entre o devaneio e o pesadelo.

(conhecerão também as coisas o cansaço?)

(ELA, p. 20)

5.1.10 ESCUTAR A CASA: O QUE ACONTECE NELA QUANDO NÃO ESTAMOS LÁ?

No final de 1926, quando Virginia Woolf terminava a escrita do livro *Ao Farol*, a Princesa de Bassiano, fundadora e diretora da revista literária francesa *Commerce*, encomendou-lhe um texto para ser publicado no periódico um ano depois. A escritora enviou uma versão da segunda parte do romance, intitulada *O tempo passa*, mas que se diferenciava do original, o que lhe conferia autonomia para ser lido individualmente. Esse texto foi publicado originalmente pela *Commerce* em 1927 e, posteriormente, redescoberto e republicado pelo pesquisador James M. Haule em 1983.

No texto, Virginia descreve a progressiva deterioração da casa de praia na qual a família Ramsay passava suas férias de verão. Com uma narrativa poética, o tempo é medido de duas maneiras, cronologicamente e a partir do tempo das coisas. A casa em processo de deterioração marca o registro do tempo das coisas.

O foco deste texto é a casa e os objetos que nela habitam. Como não há pessoas na casa, o silêncio sepulcral é sentido na leitura. Os objetos, no entanto, são descritos de maneira vívida e humanizada, tendo corpo e vozes. Há uma cômoda com o corpo sólido e um cálice que retina com uma voz gigante. “A casa foi abandonada; foi deixada sozinha. Foi abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grãos de sal seco, agora que a vida a deixara”, diz Woolf (WOOLF, 2013).

Em uma edição brasileira do texto *O tempo passa*, de 2013, foi publicado junto um ensaio do filósofo francês Michel Serres chamado *Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma* (no qual o escritor se refere também aos outros capítulos do livro *Ao Farol*), em que o autor reforça essa animização da casa e seus objetos. Discorre sobre o que acontece com eles quando ninguém os olha, e pergunta. “Objetos inanimados, vocês têm alma?” (SERRES, 2013). A casa estala, vive, agoniza, grita, sofre e envelhece, como nós.

Ficamos sabendo, nesta edição do texto, que a família Ramsay há muito não frequenta a casa e a única pessoa que aparece, às vezes, é uma antiga empregada da família, sra. McNab, sem condições de mantê-la cuidada e limpa. O que acontece com uma casa que ninguém habita? O que ocorre com a casa quando o tempo passa? Com a falta de habitantes, ela entra em processo de deterioração. “Ausente-se da casa. Ela certamente desabarará”, diz Serres (SERRES, 2013). “Acontece a decadência, a demolição, a destruição, o desabamento, a erosão, o envelhecimento, tudo isso acompanhado de mortos – ausentes, fantasmas, olhos sem olhar”, complementa (SERRES, 2013).

O autor continua com suas indagações, refletindo sobre a alma dos lugares e dos objetos. Pergunta e responde para si mesmo, chegando à conclusão que “ser é ser percebido” (SERRES, 2013). Assim, a presença humana é o que confere alma a casa, e esta será de acordo com a essência de quem a habitar.

Mude de casa. À medida que sua casa se esvazia, você não a reconhece mais. Eu morava nesse casebre? Com a sua partida, papéis de parede debotados, repartições, portas e assoalhos privados das linhas ritmadas pelos móveis, entram em estado de viuvez. Basta que fulano ou sicrano tome o seu lugar e eis que a casa adquire todo um outro jeito, uma nova personalidade, como se viva, pois que percebida, ela se adaptasse às percepções e à vida de seu novo locatário (SERRES, 2013).

O tempo passa descreve o definhamento que ocorre na casa quando ela não é mais olhada, cuidada e habitada. Sua decrepitude. Quando a Sra. Ramsay era viva, no primeiro capítulo de *Ao farol*, a casa vivia por meio de seus olhos. Quando a Sra. Ramsay morreu, a casa desmoronou com sua partida.

Considerando que o narrador da história é o objeto animado casa, visualizamos a narrativa por outro ponto de vista. Ela descreve seu próprio adoecimento temporário, e depois sua esperança de cura com a possibilidade da volta de habitantes.

Ludovica Fernandes Mano, a Ludo, faleceu em Luanda em 2010 quando tinha 85 anos. Ficou enclausurada em casa durante 28 anos, desde 1975, com a luta da independência angolana e posteriormente devido à Guerra Civil no país. Confinada, Ludo escreveu diversos diários e produziu desenhos a carvão que decoravam todo seu apartamento. Todo esse material caiu nas mãos do escritor angolano José Eduardo Agualusa que a partir da história contada pelos textos de Ludo, escreveu o romance *Teoria Geral do Esquecimento*, um livro em que ficção e realidade se entrelaçam de maneira imperceptível.

Ludo, portuguesa de Aveiro, que nunca gostou de sair de casa, acabou indo morar em Luanda, junto de sua irmã Odete e seu cunhado Orlando. Logo após o início da revolução no país, a irmã e o cunhado saíram para ir a uma festa e não voltaram para casa. Ludo então se vê sozinha na

companhia dos livros da biblioteca de Orlando (que lerá e queimará com dor um a um, ao ficar sem luz elétrica) e do cachorro chamado Fantasma, um pastor alemão albino, com quem dividirá a comida e os dias, meses e anos que passará no apartamento, isolado por ela do resto do prédio com a construção de uma parede de concreto. Ela se auto emparedou e se isolou do mundo lá fora, presa no seu próprio pesadelo seguro.

(...) Fui feliz nesta casa, certas tardes em que o sol me visitava na cozinha. Sentava-me à mesa. Fantasma vinha e pousava a cabeça em meu regaço. Se ainda tivesse espaço, carvão e paredes disponíveis, poderia escrever uma Teoria Geral do Esquecimento. Dou-me conta de que transformei o apartamento inteiro num imenso livro. Depois de queimar a biblioteca, depois de eu morrer, ficará só a minha voz. Nesta casa todas as paredes têm a minha boca (AGUALUSA, 2012, p. 78).

Na exposição *Techne*, ocorrida em Porto Alegre, já citada no segundo capítulo, apresentei também a instalação chamada *Que as coisas são como cadáveres abandonados no mundo*, 2019, que consistia em um objeto de concreto, por mim elaborado, em um formato que remetia à casa e uma projeção de um slide antigo de família, uma paisagem do que parecia ser uma lagoa, que fora adulterado com um corte que também lembrava o formato geométrico da casa tradicional.

A casa, em concreto puro, pesava mais de 50 kg. Carregá-la para dentro do local de exposição foi um trabalho árduo, parecendo um pouco sem sentido olhar para ela em exibição e perceber que só quem tinha noção daquele peso todo era eu, um peso real que eu gostaria de dividir com o público, mas, acredito, ficou só na intenção. Por outro lado, a casa vazada no diapositivo e projetada também aludia à leveza, à ausência ou ao fantasmático. Uma ao lado da outra, faziam o jogo do peso metafórico e real, do dentro e fora e da ausência e presença tanto debatida nessa pesquisa de doutorado. A casa vazada projetada ficava vazia enquanto a casa pesada ganhava a imagem.

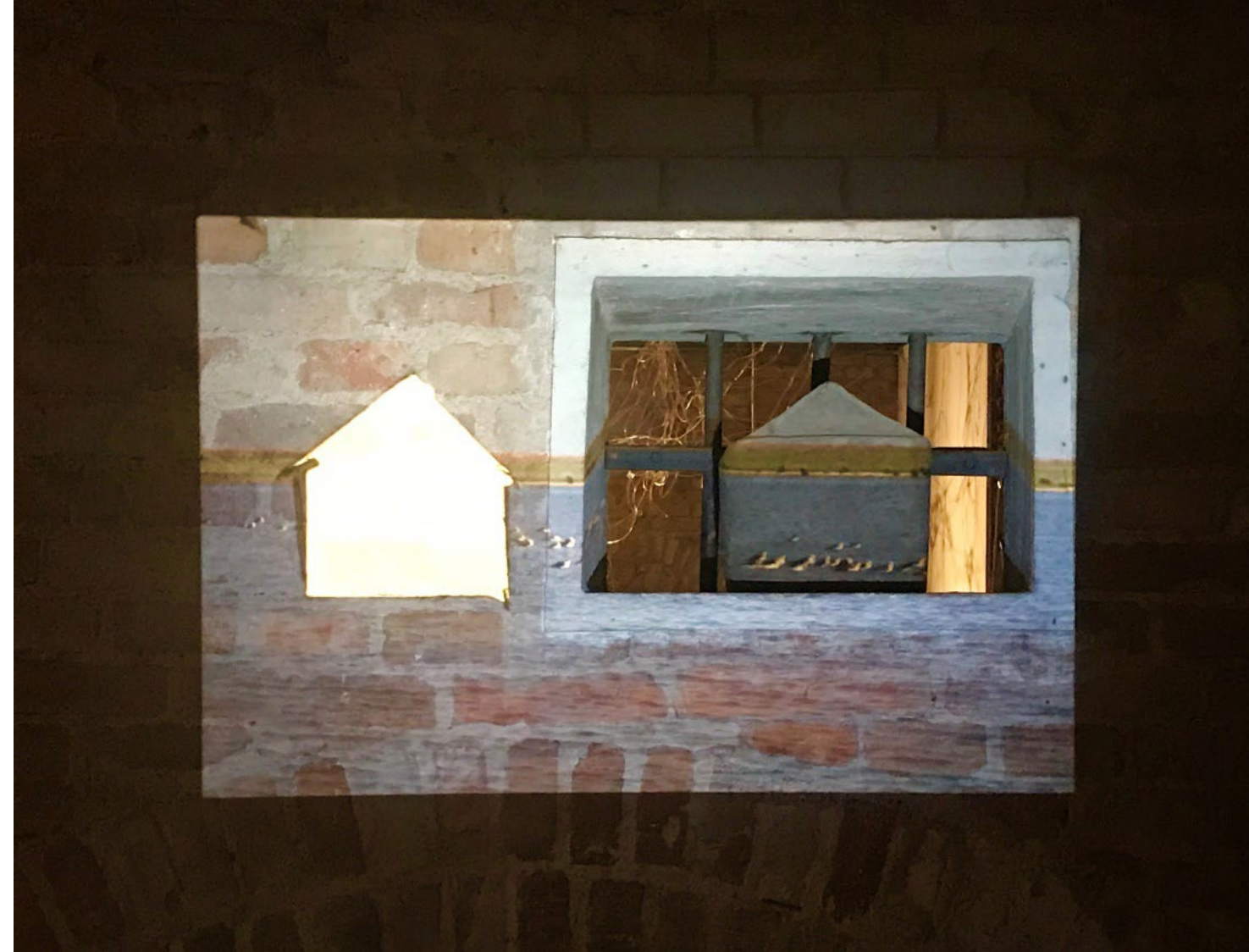


Fig. 139 e Fig. 140: Luciane Bucksdricker, *Que as coisas são como cadáveres abandonados no mundo*, 2019. Instalação (projeção slide adulterado e objeto em concreto). Exposição *Techne*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2019.

A sobreposição/jogo de imagens, que formam ou retiram várias camadas, mais uma vez reafirma essa necessidade de apreender a imagem que é fugidia e sempre escapa e se transforma. No entanto, o objeto como anteparo a retém, assim como a casa torna-se receptáculo de tantas imagens e memórias fugidias.

Por coincidência, ou escolha inconsciente, o suporte que apoiava o projetor de slides era um pesado e antigo arquivo de metal que adquiri há muitos anos para guardar imagens/fotografias. Ele passava despercebido pela exposição, parecendo uma gambiarra colocada aleatoriamente para que o projetor ficasse na altura correta. Como um objeto doméstico de função arquivística, no entanto, ele transformou-se aqui em mais uma metáfora do reter e guardar.

5.1.11 UMA LENDA ESPANHOLA: METÁFORA DA FOTOGRAFIA?

“A menina das peras” (*La niña de las peras*) é uma lenda espanhola transmitida de boca em boca pelo passar dos anos. Conta a lenda que, entre 1890 e 1910, a mãe de uma menina, com cerca de 10 anos de idade, pediu que ela fosse ao Barranco de Badajos (Ilhas Canárias) buscar peras para poder preparar o almoço. Após várias horas de espera pela menina, os pais preocupados começaram a fazer buscas na redondeza, mas ninguém a encontrou. Décadas mais tarde, (algumas versões falam em 30 anos) a menina bate à porta dos pais com a mesma roupa, a mesma idade e segurando a cesta de peras que havia ido buscar. Aos pais espantados ela contou que havia ido buscar as frutas no Barranco, como ordenado, e chegando lá adormeceu ao pé da árvore. Logo, um ser muito alto e branco a acordou e pediu que ela o seguisse. A menina intuiu que devia obedecer sem sentir medo algum daquele ser, mas sim confiança. Ela e a criatura branca entraram por uma caverna onde existia uma longa escada pela qual eles desceram até um jardim subterrâneo. Neste jardim, flores e animais conviviam harmoniosamente. Após um tempo em deslumbramento

a menina lembrou da família. O ser, então, a acompanhou de volta à entrada da caverna onde despediram-se e ela voltou com as frutas, acreditando ter passado apenas algumas horas. Quando chegou em casa e bateu à porta, os pais surpreenderam-se. Para eles, a menina havia desaparecido ao buscar peras há mais de 30 anos.

*

A menina, autorizada pela mãe, sai sozinha para realizar uma tarefa. Sentindo-se independente e confiante ela se encanta com outro ser diferente dela. Encanta-se, mas ao pensar nos pais, retorna do sono que a levou ao subterrâneo. Quando volta, ela continua com a mesma imagem de há 30 anos atrás. Essa menina que retorna é como uma imagem fantasma. Congelada como em uma fotografia, ela não tem permissão de crescer.

Essa elipse temporal só a imagem fotográfica nos fornece. Esse fantasma da menina pode ser equiparado aos slides e álbuns de família. O que ficou congelado não pode ser alterado. A menina fantasma petrificada, impedida de crescer, entra em consonância com a imagem de meu irmão que fora congelado em imagem na infância e nunca se transformou em meu irmão mais velho pela negação da narrativa. Esse fantasma que tomou uma proporção tão gigantesca que vaza até hoje.

As experimentações com a imagem fotográfica permitem que realizemos trabalhos anacrônicos, em que passado e presente se interligam, criando mais de uma versão da história, ou um universo paralelo. A fotografia é um fantasma congelado no espaço-tempo que habita a pausa de uma casa.

Esta lenda foi outro dos motes que me levaram a fazer um doutorado sanduíche em Valência/Espanha no primeiro semestre de 2020. Como já citado no segundo capítulo, o fato de poder estar em outro país e casa por seis meses traziam novas possibilidades de se pensar a casa (fora da minha casa) e tudo mais que deriva dela ou a circunda. Uma das propostas de trabalho inicial era ir até o Barranco de Badajoz e lá pensar nos



Fig. 141 e 142: Estudos para o trabalho *Minha menina das peras*, 2020.



Fig. 143 e 144: Estudos para o trabalho *Minha menina das peras*, 2020.

efeitos de reflexão sobre a imagem/casa. Quem sabe fotografias, vídeos, desenhos, um texto, ou nada, mas eu desejava muito conhecer o local de origem desta fabulação. Após 45 dias em Valência, ainda conhecendo a cidade, a universidade e todas as incríveis possibilidades que se abriam, a Espanha entrou em Estado de alarme devido ao novo coronavírus como já referido. Os planos de viagem foram todos cancelados e congelada em casa comecei a pensar a lenda da menina a partir desse único lugar possível.

Durante o confinamento, pensei e desenhei imagens que gostaria de realizar da menina das peras que havia idealizado. Essa cidade sempre muito ruidosa estava em um silêncio mortal. Todas as vezes que andei pelas ruas desertas para ir ao mercado, pensava em como aquela cidade havia se tornado a personificação do Barranco de Badajoz. Congelada no silêncio e na não existência de habitantes pelas ruas, Valência parecia um cartão postal que respirava.

Devido ao respeito às rígidas e bem-vindas regras espanholas, não pude realizar a fotografia que idealizei de Clara em seu pelego vermelho nas ruas da cidade-fantasma.

Depois de 60 dias de *lockdown* total, em que as crianças não podiam nem ao menos descer as escadas do prédio, uma abertura por fases começou a ser feita em Valência. Os menores começaram a poder sair durante uma hora por dia, acompanhadas de um adulto, o que propiciou uma possibilidade de voltar a criar algo no espaço público. Apesar de não poder mais fotografar na cidade deserta, por voltar a ser habitada por faixas de horário, Valência me possibilitou fotografar espaços que antes eram muito povoados e que assim se mostravam mais tranquilos.

A *minha menina das peras* não poderia ser outra que não fosse Clara. A carcaça vermelha, agora acompanhada de botas pretas e fitas no cabelo, criavam para mim um figurino saído de uma fábula (ou de um filme de terror), e ao mesmo tempo, davam continuidade a narrativa antes construída no confinamento da casa. No meu pensamento, personagens de

histórias orais, como fábulas e lendas, que são passadas através dos anos de boca em boca, não possuem um rosto, sendo este formado a partir da imaginação de cada ouvinte.

A imagem estática da menina de costas e sem rosto gera uma percepção de beleza e ao mesmo tempo de mistério. Seu congelamento, que antes era apenas em imagem e narrativa, ganhou novas camadas ao ser feito no período pandêmico. Um período em que todos nós, globalmente, nos sentimos presos no tempo. Como a menina das peras da fábula espanhola, dormimos sob à sombra de uma árvore, e ainda não conseguimos retornar para casa.

*

As fábulas e os contos de fadas, narrados de geração em geração, nos ajudam a compreender a vida e seus medos. Por se tratarem na maioria das vezes de histórias aterrorizantes, a mãe - madrasta, a avó - lobo, esses seres fabulosos representam a dualidade e os tantos mistérios do mundo em que estamos inseridos. A partir de uma narrativa contada na segurança de nosso lar, aprendemos a enfrentar os medos na floresta e na cidade, a lutar para sobreviver sozinhos e descobrimos que precisamos crescer para enfrentar o que nos espera. Carl Gustav Jung no livro *Memórias, Sonhos e reflexões*, dá respaldo à afirmação de que a imaginação e a fabulação colaboram para a compreensão do mundo, e como elas são necessárias:

Infelizmente, o lado mítico do homem encontra-se hoje freqüentemente frustrado. O homem não sabe mais fabular. E com isso perde muito, pois é importante e salutar falar sobre aquilo que o espírito não pode apreender, tal como uma boa história de fantasmas, ao pé de uma lareira e fumando cachimbo (JUNG, 1986, p. 29).

“O que o espírito não pode apreender”. Reter. Parece que passamos a vida em busca desses verbos. Não nos conformamos com algo que não possamos apreender. Precisamos apresar experiências, memórias e

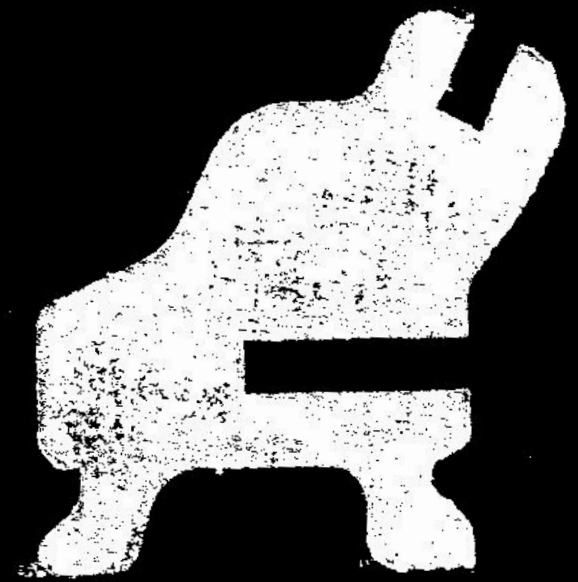


lembranças. Capturar cheiros, gostos e sons para que habitem na nossa casa-interior. O medo de esquecer é muito grande, mesmo sabendo que é impossível olvidarmos de certas coisas. Mas, por via das dúvidas, criamos maneiras certeiras de reter para que possamos esquecer. Para poder respirar. A fotografia é um desses artificios que inventamos para confinar nossos ecos, para quando necessário ou desejoso for, possamos conversar com aquela menina que não está mais lá.

Fig. 145: Luciane Bucksdricker, *Minha menina das peras*, 2020. Fotografia digital.
Colaboração: Clara Bucksdricker



Fig. 146: Luciane Bucksdricker, *Minha menina das peras*, 2020. Fotografia digital.
Colaboração: Clara Bucksdricker





ENTRELAÇAMENTO

substantivo masculino

1.

ato ou efeito de juntar(-se) [algo], enlaçando (a outra coisa ou entre si); entrançamento.

“entrelaçada: vi que eu e a casa éramos uma só”

2.

colocação (das mãos, dedos) uns entre os outros.

“entrelaçamos as mãos, eu e a casa”

3.

POR EXTENSÃO

conjunto, reunião de coisas ou pessoas ligadas ou muito próximas entre si, de modo que se misturem, se embaralhem.

“os habitantes da casa começaram a ficar parecidos de tão entrelaçado”

4.

POR METÁFORA

conjunto, união de pessoas, ideias, acontecimentos etc. vinculados, conexos ou relacionados.

“as casas em que morei estão todas entrelaçadas em minha memória”

Acordar não é de dentro
Acordar é ter saída

João Cabral de Melo Neto

Tudo isso deve ser considerado como dito
por um personagem de romance

(BARTHES, 1975, contracapa do livro
Roland Barthes por Roland Barthes).

Durante os quatro anos de doutorado, migrei por diversas casas para escrever essa tese. Não conscientemente, não foi minha intenção experimentar diversos lugares para que ela fosse escrita, mas por acaso¹ (?) fui levada a essa experimentação. Minha casa em Porto Alegre, a casa do namorado, a dos pais, inclusive em Florianópolis, a casa de Valência, e até uma emprestada por amigos.

No início dessa tese, citei o filósofo Tales de Mileto, que caiu em um buraco e precisou pensar numa maneira de sair dele. Como Tales, durante todo o percurso de mapeamento da casa, entendimento e até escavação para encontrar a saída desse buraco percorri muitos caminhos, cantos, casas e escolhi diferentes vias para seguir. Encarei a casa como um mapa. Sensível, afetivo e metafórico. Mas ao chegar ao final dessa tese fui acometida por vertigens. Tonturas que, literalmente, viraram meu mundo de ponta cabeça. Ao buscar um diagnóstico médico, descobri que minha vertigem era causada por cristais que se moviam pelo labirinto do ouvido, percorrendo caminhos que não deviam e, às vezes, ficando encurralados

[1] Sobre formas de acaso ver BUCKSDRICKER, Luciane Silva. *Sometimes the same sky: construção de uma cartografia*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135381>

em becos sem saída. A partir dessa revelação, uma nova imagem sobre a casa me veio à cabeça. Não era um mapa qualquer que eu estava percorrendo, era um mapa labiríntico. Um labirinto com becos sem saída, com percursos longos e outros tantos curtos, às vezes me obrigando a retornar, perdendo tempo, às vezes enxergando luzes e outras apenas escuridão. Parte desse epílogo foi escrito em meio a vertigem. O labirinto do ouvido é visto aqui como um labirinto corporificado, assim como a casa- corpo. O labirinto do ouvido é o labirinto² da casa.

Se caí em um buraco como Tales, creio ter levado junto, sem me dar conta, o fio de Ariadne. Novelo de fio dourado que serviu de guia para Teseu matar o Minotauro no labirinto e retornar. Afinal é preciso retornar. Mesmo que o desejo seja ficar perdido pelo labirinto da casa, pois são tantos cantos, armários, gavetas e baús para serem abertos. Mas o tempo é curto. Sempre vai ser. E os mistérios da casa são para sempre.

Com uma narração não linear, o texto dessa tese também se transformou em labirinto. Lugar de esconderijos, segredos, descobertas, preenchimento de lacunas e, muitas vezes, de realização da não possibilidade.

Jorge Luis Borges, escritor argentino, dominou como ninguém os caminhos de diversos labirintos. No conto *O Minotauro* discorre sobre uma casa construída para se perder, complementando sua fabulação com a afirmação de que uma casa monstruosa deve ter no centro um habitante monstruoso (cada casa tem o Minotauro que merece). Nesta casa - labiríntica, feita para se perder, desavisadamente, podemos encontrar o porão imaginando que chegamos ao sótão, e nele, sermos obrigados

[2] Labirinto: definido como toda construção que possua entradas incertas e difíceis para encontrar a saída. Compostos por caminhos que muitas vezes atrapalham a própria orientação espacial, pondo em dúvida, por isso, qual a saída certa. Caracterizado também por estruturas em desordenados encaixes, prejudicando sua compreensão.

Anatomia: o sistema de cavidades e canais que formam a orelha interna.

Figurado: o desencontro de situações vividas e não compreendidas e que desnorream o ser humano.

Fonte: <https://www.dicio.com.br/labirinto/>

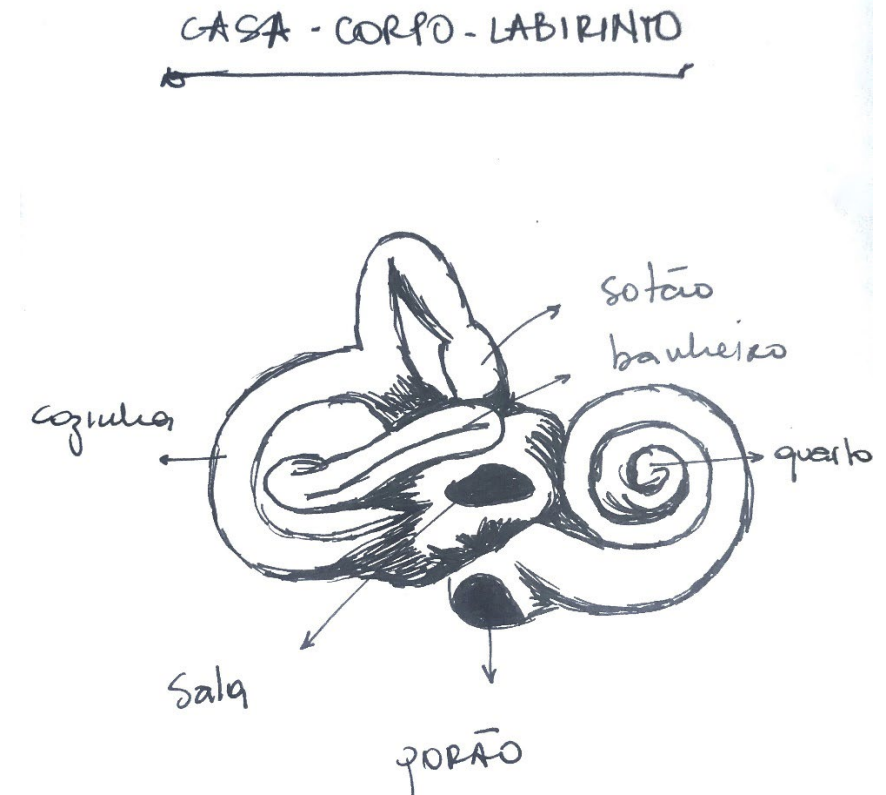


Fig. 146: Excerto de caderno de artista. *Casa-corpo-labirinto*, 2020.

a encarar os segredos guardados pelo Minotauro. Cada casa-labirinto³, possui no centro o seu próprio Minotauro.

É exatamente dentro desta casa-labirinto, repleta de segredos, lendas e fantasias que essa narrativa/tese procurou habitar. Texto e imagem, intrincadamente enredados em uma teia labiríntica, trabalharam em colaboração para narrar uma história de ausências e presenças, de vozes e ecos.

*

Os quatro anos de doutorado transcorreram numa relação entrelaçada com a casa e tudo que a ela era relacionado. Trabalhei com objetos, arquivos de fotografia de família, documentos e rastros que o passado, por descuido ou intenção, deixou chegar a mim. Dentro de casa, sobre a casa, buscando a casa (uma busca que nunca terá fim). Sabendo da carga emocional advinda desse material, me identifiquei como uma artista que trabalha com a *pós-memória* de que Marianne Hirsch, que procura desvendar pelos segredos de tantos corpos-casas uma narrativa velada. Como mencionado anteriormente, a supervalorizada verdade (se ela existe), não me interessava. Ficou muito claro que a fabulação e a imaginação

[3] Segundo Gilles A. Tiberguein, no texto *Cabana*, já citado no segundo capítulo dessa tese, assim como a cabana, o labirinto é um arquétipo arquitetural. Para fazer a aproximação entre esses dois arquétipos Tiberguein cita o livro *A cabana e o labirinto*, de Henri Gaudin, que infelizmente não foi encontrado por mim. Mas, repito aqui a citação que Tiberguein utilizou em seu texto para melhor exemplificação: “Dois modelos são apresentados: um labirinto e a Cabana original. O primeiro nunca é definido, já o segundo tem a precisão do conceito. No nível da imagem, passa-se de uma estrutura complicada, de uma confusão de salas e corredores, ao equilíbrio e regularidade da ordem antiga, ou seja, do labirinto à Cabana (...)” (GAUDIN apud TIBERGUEIN, 2003). Após essa citação, Tiberguein afirma que para ele é o labirinto que tem ‘precisão de conceito’, enquanto a cabana não seria definida. Creio que Tiberguein tem em mim uma aliada neste pensamento, a cabana pode ser muito mais labiríntica do que o próprio labirinto, fazendo com que facilmente nos percamos. Desta forma, nesta tese, percorremos da Cabana ao labirinto.

podem preencher as lacunas e construir identidades muito mais ricas, se bem criadas. Sendo assim, impossibilitada pelo encontro com o real, a criação se fez presente continuamente, não sendo necessário um ponto final. O desenho do mapa-labirinto, a sua cartografia afetiva de idas e vindas, e a produção artística decorrente desse processo é a melhor parte desse percurso.

Mas afinal, ¿cuánta casa necesitamos?

Minha avó materna morreu no ano 2001. Tive a oportunidade de conviver mais de 20 anos com uma mulher extraordinária. O que eu sabia dela? Que como avó, ela era incrível. Era viúva há muitos anos, mãe de cinco filhos. Zelava muito por sua família e era a cola que mantinha pessoas tão diferentes sobre o mesmo recinto. Cozinhava maravilhosamente bem. Mantinha um equilíbrio de vó, que variava entre ser severa e carinhosa. Era extremamente bagunceira e desordenada. Na sua casa, parecia faltar armários para guardar tudo que tinha, e ao mesmo tempo, ela não tinha quase nada.

Quando faleceu, de forma abrupta, a família se viu obrigada a entrar em sua casa para organizá-la, dividir e retirar as coisas para vender. E foi nesse “evento familiar” que muitas coisas para mim se tornaram claras sobre minha avó, ou melhor, que se abriram dúvidas ou possibilidades para saber quem era aquela mulher e o quanto eu realmente conhecia sobre ela.

Diante de novas informações, encontradas dentro de sua casa, em seus objetos e documentos, fiquei sem saber onde iniciava a sua verdadeira vida e quanto não passava de uma ficção que escolhi acreditar. Apesar de sua morte ter sido para mim um evento de extrema dor, de alguma maneira, após entendido o luto, sua vida ganhou mais camadas de significação e eu pude entender também um pouco mais da minha história.

Em meio ao caos da família, disputando e apropriando-se de seus objetos “inertes” (aqueles que não contam histórias pessoais) ou protocolares⁴ como chama a pesquisadora Ecléa Bosi, como televisores, videocassete, jogos de panela, comecei uma busca pessoal por aquilo que gostaria de guardar como lembrança da minha vó. Que objetos seriam esses passíveis de reter uma pessoa tão importante na minha vida?

A minha avó estava morta, mas eu passaria a conhecer uma outra mulher, a que ainda não era a minha avó, através dos objetos que escolheria para levar comigo. Tinha em mente que, se bem escolhidos, eles trariam a certeza de que a existência de uma pessoa reverbera no mundo mesmo depois de sua morte e que eu poderia ainda conhecê-la de muitas outras formas, a partir dos seus rastros e da relação que eu estabeleceria com eles.

Sentei-me na sua cama⁵, lugar esse que com o passar dos anos carrega a impressão do nosso corpo, e me pus a olhar para a mesa de cabeceira ao lado. Esse móvel-testemunha silenciosa que zelou durante anos o sono de minha avó e que, se pudesse, garante que me contaria muitas histórias. E foi ali, em cima dele, que achei minhas preciosidades e aquilo que, supostamente, simbolizava minha vó. Um colar que ela usava todos os dias e que eu tinha a memória de vê-lo em seu pescoço. Uma bijuteria barata, mas que eu sabia que ela adorava. Um papel rasgado com uma

[4] Os objetos protocolares são os objetos que a moda valoriza, não se enraízam nos interiores, têm garantia por um ano, não envelhecem com o dono, mas se deterioram (BOSI, 1995, p. 442).

[5] A cama, objeto simbólico e metafórico, no qual passamos uma grande parte da vida, símbolo de descanso, de prazer, de doença e morte. A cama onde se sonha também se tem pesadelos. A cama que guarda os prazeres, também secreta as noites de insônia, as dores, tristezas e lágrimas derramadas. A cama onde muitos nascem e muitos morrem.

anotação sem referências dizendo: “Os heróis nunca morrem” e um bilhete antigo de meu avô datado de 15 de abril de 1946.

Esse bilhete, pelo qual ela deveria ter muito apreço, pois estava guardado há mais de quarenta anos ao seu lado, trouxe à luz avós que eu não conhecia. Tudo que eu sabia do casamento deles era de como havia sido um inferno. De como ele, alcoólatra, maltratava sua esposa e filhos. De como seu suicídio havia marcado a família em um misto de alívio e horror. Mas essas histórias nunca foram comentadas pela minha vó, na verdade, ela nunca me falou dele. Tudo que eu sabia me foi dito pelas suas filhas, minha mãe e suas duas irmãs. Mas o bilhete me levou para uma outra época. A nota romântica falava de amor, de saudades e de esperança e do conforto que encontravam um nos braços do outro. Uma parte da história que nunca ouvi falar. Um objeto denúncia. Denúncia de outra época, de outras crenças e esperanças. Denúncia de que em algum momento a vida foi diferente. Denúncia de outro ponto de vista da história. Um objeto que colocou em xeque mais uma vez minhas certezas e que me abriu possibilidades de pensar novas narrativas para tantas histórias, inclusive as minhas. Minha avó havia me deixado uma pista que me levava a continuar procurando pelas camadas de história que uma vida carrega.

Durante uma disciplina do curso de Doutorado, me foi solicitado levar para a aula uma “imagem primordial”. Algo que estivesse alavancando meu processo de criação naquele momento de escrita da tese. Ao pensar que imagem seria essa, me lembrei do bilhete. Objeto de gatilho para muitas ideias. Objeto documento de trabalho, que me guiou por todo mapeamento afetivo da escrita e da produção artística dessa tese.

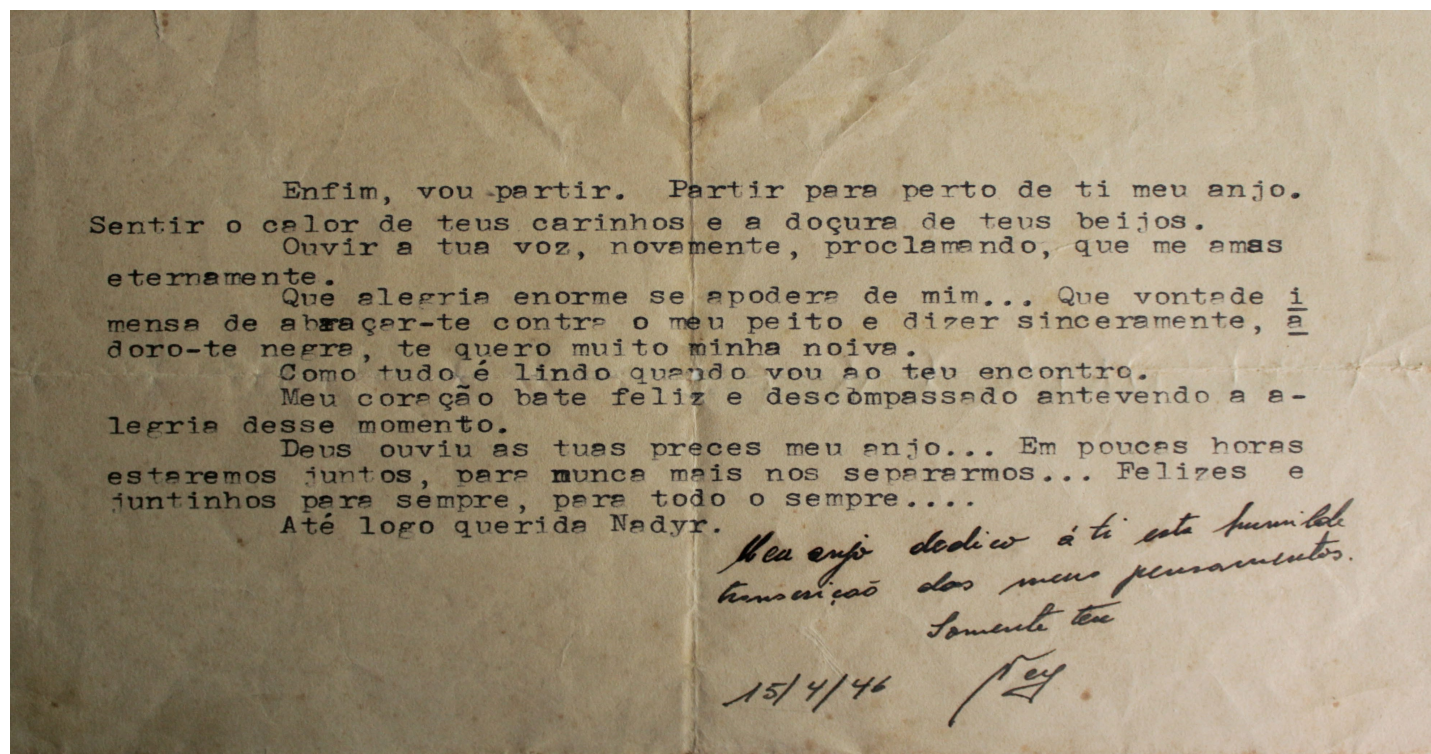


Fig. 147: Objeto - bilhete, 1946/2018. Documento de trabalho
Reprodução fotográfica. Acervo pessoal.

La carcasa foi o último trabalho criado por mim no período dessa tese. Ainda em Valência/Espanha, apenas algumas semanas antes de retornar ao Brasil, eu aproveitava a pequena abertura da cidade após a 1ª onda da pandemia referente ao Covid-19. O verão havia chegado. As cores na cidade, apesar do cansaço do confinamento, voltavam a brilhar. Apreciávamos a cidade após o entardecer, pois o calor durante o dia impedia nossa saída de casa. Com a abertura do comércio, pude voltar a pensar meus projetos de trabalho envolvendo mais materiais. Some-se a isso, a vontade de me despedir apropriadamente do lugar que tão bem me acolheu. A criação de um trabalho seria, para mim, a despedida ideal.

O esboço desenhado no caderno almejava criar um vídeo e fotografias da *minha menina das peras* agora liberta do congelamento, do frio e do confinamento. No rascunho, uma menina: minha filha Clara. Agora de posse de um novo vestido vermelho, mas com suas pesadas botas pretas de sempre, puxava um carrinho em forma de casa, ou levava para passear sua casa de estimação.

Consegui adquirir em uma loja de artigos diversos uma pequena casa de madeira, que parecia ter o tamanho exato da que eu havia imaginado. Para transformá-la em uma casa-carro, desmontei um brinquedo de plástico, que minha filha havia ganhado dentro de um ovo de Páscoa, e aproveitei suas rodinhas. Com percevejos instalei-as embaixo da pequena casa de madeira. A coleira foi improvisada com um pedaço de fone de ouvido que não funcionava mais. E assim, com muita gambiarra e vontade, o carro-casa, que logo passou a se chamar *La carcasa*, foi construído/a.

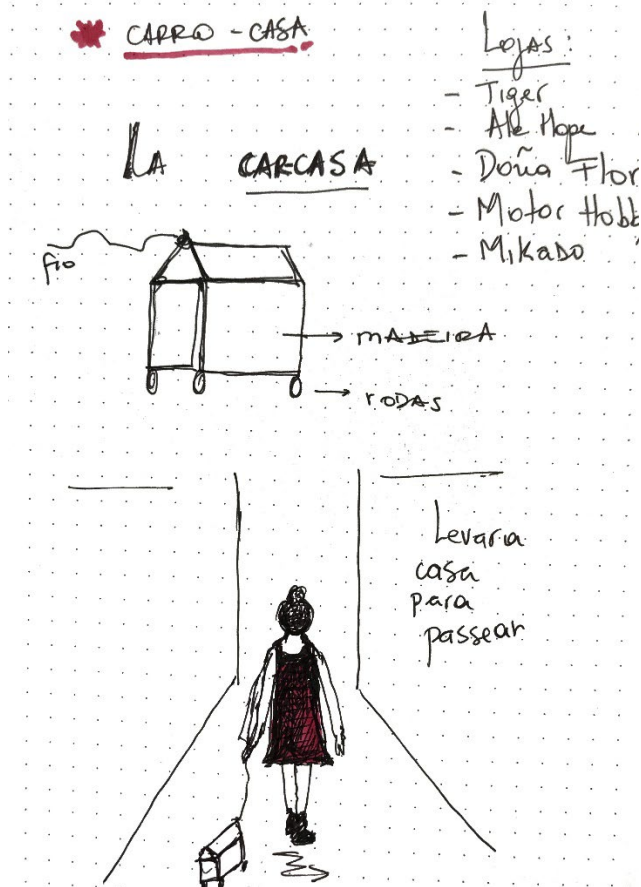


Fig. 148: Esboço para o trabalho *La carcasa*, 2020. Reprodução de caderno de artista.

Objeto pronto, figurino de verão, era chegada a hora de desbravarmos as ruas da cidade. Mas onde levar uma casa para passear?

Começamos pela nossa vizinhança. Registrando cenários que tanto nos acompanharam. Com ela exploramos os incríveis e coloridos grafites espalhadas por toda a cidade. Passeamos por *calles* queridas, luzes especiais, fomos aos nossos cafés, pegamos o metrô e a levamos à praia. Vimos o pôr do sol, jantamos no nosso lugar favorito. Ao final do último dia, Clara a usou como recipiente para brincar na areia da praia, pois, sem dúvida, uma casa-carro se presta a virar baldinho de areia de criança feliz na beira do mar.

La carcasa percorreu as ruas do Cabanyal, bairro histórico que já habitava meu imaginário e pesquisas antes mesmo de eu conhecê-lo. Passou em frente à casa simbiótica das irmãs Martí e do estúdio de Maribel Domènech, cumprimentou moradores de rua, que, curiosos, eram os únicos que tinham coragem de se aproximar daquelas imigrantes temporárias que puxavam uma mini casa-móvel.

Infelizmente, o vídeo não fez jus a toda a experiência cartografada (ao menos, não nesse momento). Mas as imagens fotográficas, essas que congelam a lembrança e que permitem o descanso da memória, retiveram um pouco de tudo (inclusive das ausências), e certamente serão gatilho para futuras lembranças.

La carcasa sugere que a “casa como pausa” ideal, possui rodinhas⁶. Para ser livre e utilizada da maneira como desejarmos. Para oscilar entre o nômade e o sedentário, conforme convir.

Pensando metaforicamente essas rodas, o *cuánto de casa necesitamos*, então, depende unicamente do tamanho de nossa imaginação, de

[6] Assim como a *Casa Movente* de Helene Sacco, citada no capítulo 2 dessa tese.



Fig. 149 e Fig. 150: Luciane Bucksdricker. *La carcasa*, 2020.
Fotografia digital. Colaboração: Clara Bucksdricker

quanto de memórias carregamos e de quanto estamos disponíveis a ser afetados e afetar o mundo.

Ao final desta tese – feliz e triste com esse até logo – separei em minha casa as fotografias feitas no doutorado, nas quais Clara figurava como minha personagem. Em frente a estes *objetos-fotografias*, completei mentalmente algumas das lacunas do meu álbum de família. Assim como a casa, o meu arquivo também possui rodas imaginárias - está sempre em movimento - afinal, “de certo modo, todos nós somos arquivo, arquivos vivos e encarnados” (Mark Gisbourne, 2008). Ou melhor, entrelaçados, entre vozes e ecos, em uma busca por quem somos e pelo mapa que queremos desvendar.



Fig. 151: Luciane Bucksdricker. *La carcasa*, 2020. Fotografia digital. Colaboração: Clara Bucksdricker

POSFÁCIO

O importante não é a casa onde moramos
Mas onde, em nós, a casa mora

Avô Mariano
(COUTO, 2003, p. 52)

A ETERNA CASA-PAUSA

Para meus pais e meu irmão

Há muitos verões houve uma casa. Não qualquer uma.

Uma casa-pausa que ocorria todos os anos durante dois meses. Havia a espera feliz para se chegar nela e a dor do até logo quando as águas de março fechando o verão chegavam e tínhamos que deixá-la.

Ela nasceu e cresceu com a gente. Foram em média trinta anos que tivemos o privilégio de tê-la em nossas vidas. Mas com certeza as nossas infâncias e adolescências juntas foram os anos mais especiais.

Hoje, após dez anos sem vê-la, o destino me fez ir ao seu encontro. Não posso negar que fiquei nervosa enquanto dirigia até ela. Provocar certas lembranças levam a um estado de nostalgia perigosa.

Cheguei.

Com alguma ansiedade percorri o seu entorno.

O supermercado da grande família Silva, o Sorvetão com negrinho, o mini da pizza de sardinha, o Meu

recanto. Passei em frente ao clube aonde fomos em tantas festas, tantos carnavais pulamos e ‘aprendemos’ a beber. Ele se transformou em um templo da Assembleia de Deus. Simbologia estranha dos tempos contemporâneos.

Enquanto me aproximava, notei que suas ruas estreitas parecem menores ainda agora. Hoje existem grades e muros protegendo e enclausurando casas, que nos dão uma sensação de confinamento público. Se vive uma vida mais voltada para dentro do que para fora, o oposto de antigamente.

Não há mais terrenos baldios. As crianças de hoje não devem mais caçar girinos nos lagos que se formam neles com a chuva. Mas será que ainda encontram casulos de lagarta e colocam-nas em um vidro para vê-las crescer? Será que ainda há grilos que cricrilam nas janelas embalando os sonos? E cigarras cantando em bando quando a chuva se aproxima? E o barulho do mar? Será que ainda se ouve daquela que costumava ser a minha janela?

O mar. Ah, aquele mar!

Essa casa guarda o homem sem unhas, a pimenta no buraco do

cachorro, o dorminhoco, a Uli no céu, o ronco da vó - eco, o primeiro beijo e único tapa na cara. Guarda jogo de vôlei, futebol, taco e canastra. Guarda o primeiro cigarro e o primeiro amor. Guarda as melhores festas de aniversário de uma época que nós, gente jovem reunida, achávamos que éramos diferentes dos nossos pais. E guarda, principalmente, um dos adeuses mais difíceis que tivemos que dar. Rua 2, número 69, a eterna casa-pausa.

*

LISTA DE IMAGENS

PRÓLOGO

Fig. 1: Luciane Bucksdricker, *(not) a clear air turbulence*, 2015, fotografia, 80x100cm.

1. PRECURSORES DO BURACO: CAINDO PARA DENTRO

Fig. 2: Luciane Bucksdricker, *Not equivalents*, 2015. Fotografia, 50x50 cm cada.

Fig. 3: Luciane Bucksdricker, *sobrepesos*, 2016, fotografia e objeto, 37x29 cm.

Fig. 4: Luciane Bucksdricker, *sobrepesos*, 2016, fotografia e objeto, 37x29 cm.

Fig.5: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia, 200x15 cm.

Fig. 6: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia (detalhe).

Fig. 7: Luciane Bucksdricker, *4,52 km*, 2017, fotografia do processo. Foto: Marcos Fioravante.

Fig. 8: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 90x90 cm.

Fig. 9: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 50x50 cm.

Fig. 10: Luciane Bucksdricker, *home*, 2017, fotografia com desenho impresso, 50x50 cm.

Fig. 11 e 12: Vista da exposição *E a casa caiu*. Porão do Paço Municipal/Porto Alegre, 2017.

Fig. 13: O incêndio-de-brinquedo da casa de bonecas. Fotografia de processo, 2017.

Fig. 14: Luciane Bucksdricker, *The burnt black house*, 2017, objeto.

Fig. 15: Mierle Ukeles, *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*, fotografias, 1973.

Fig. 16: Brigida Baltar, *Abrigo*, fotografias, 1996.

Fig. 17: Brigida Baltar, *Torre*, fotografias, 1996.

Fig. 18: Mapa da suposta Terra de Oz.

Fig. 19: Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Escadinha de madeira jacarandá e cama miniatura, dimensões variáveis.

Fig. 20: Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm.

Fig. 21: Rick Rodrigues, *Flores ser*, 2016. Bordado sobre lenço de algodão, 33 x33 cm.

Fig. 22: Rick Rodrigues. Foto geral da exposição *Tudo o que não invento é falso*, 2016.

Fig. 23: Rick Rodrigues, *Sem título*, 2016. Exposição *Tudo o que não invento é falso*, 2016.

Fig. 24 e 25: Rick Rodrigues, *Tudo o que não invento é falso*, 2016. Grafites coloridos para lapiseira 0,5 mm sobre papel creme, 21x15cm (cada).

Fig. 26: *Carte du pays de Tendre* (o mapa da terra da ternura) foi gravado por François Chaveua para o romance “Clerie” de Madeleine Scudery em 1665.

Fig. 27, 28, 29: Louise Bourgeois, Série de pinturas *Femme Maison* -1947. Óleo sobre tela, 91,5 x 35,5 cm cada.

Fig. 30: Louise Bourgeois, *Femme Maison* -1947. Gravura, 23.3 x 9.3 cm.

Fig. 31: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994. Mármore, 11.4 x 31.1 x 6.6 cm.

Fig. 32: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 2001. Tecido, s.d dimensões.

Fig. 33: Still do filme *O sétimo continente*, 1987, de Michael Haneke.

Fig. 34: Still do filme *O sétimo continente*, 1987, Michael Haneke.

Fig. 35: Cena final do filme *O sétimo Continente*, 1987 de Michael Haneke.

Fig. 36: Pedro G. Romero com colaboração de Israel Gálvan. *Archivo F.X.: La ciudad vacía: La Casa* (1999 - 2007), Vídeo.

Fig. 37: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Instalação.

Fig. 38: Luciane Bucksdricker. Detalhe instalação *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Gráfico de queda livre.

Fig. 39: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Instalação (detalhe).

Fig. 40: Luciane Bucksdricker. *I believe I can fly/MRUV*, 2017. Detalhe instalação.

Fig. 41: Luciane Bucksdricker, *sem título*, 2019. 60 x 200 cm. Monotipia sobre papel de parede.

2. SOB A SOMBRA DE OUTRAS CASAS

Fig. 42: Cabana de Thoreau reconstruída cerca perto de onde se localizava a original em Concord, Massachusetts, perto do pântano Walden.

Fig. 43: Vista da cabana de Heidegger.

Fig. 44: A cabana da escritora Virginia Woolf no quintal da *Monk's house* hoje em dia aberta para visitaçao.

Fig. 45: Marilice Corona. Fotografias de seus documentos de trabalho.

Fig. 46: Marilice Corona, *Falsas Mentiras*, 2002. acrílico sobre tela e brocado, díptico, 100x200cm.

Fig. 47 e 48: Helene Sacco. Imagem do desenho para a construção. Livro de Artista Diário de Construção, 2008. Fonte: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/16799>

Fig. 49: Helene Sacco. *Casa Movente*, 2011.

Fig. 50, 51 e 52: Luciane Bucksdricker. *meio hipotônico*, 2018. Fotografia.

Fig. 53: Fotografia de processo *meio hipotônico*, 2020. Fotografia: Marcos Fioravante.

Fig. 54: Isidro López-Aparício. Still de vídeo da produção de *Balsa de especulación humana*, 2019.

Fig. 55: Vista da exposição *Espelho* realizada na Pinacoteca Ruben Berta/Porto Alegre em 2017. Fotografia: Paula Krause.

Fig. 56: André Severo, *Sem título* (Vídeo IV), 2015.

Fig. 57: Luciane Bucksdricker. Frame do vídeo *meio hipotônico*, 2018.

Fig. 58: Luciane Bucksdricker. Frame do vídeo *escada-ponte-ilha*, 2019.

Fig. 59: Deslizamento de terra na Noruega

em 2020 que arrastou oito casas para o mar.

Fig. 60: Deslizamento de terra na Noruega em 2020 que arrastou oito casas para o mar.

Fig. 61: Marcos Fioravante, *c.u.t.*, 2017 carvão e pastel / papel.

Fig. 62: Betty Hennings representando a personagem Nora na peça *Casa de Bonecas* em Copenhague entre 1879 e 1880.

Fig. 63: Cena de montagem teatral da peça *Casa de Bonecas* na Alemanha.

Fig.64: Miriam Schapiro, *Dollhouse*, 1972.

Fig. 65: Hanne Darboven, *Leben, leben* (Life, living), 1997-98.

Fig. 66: Rachel Whiteread, *Place (Village)* (2006-2008)

Fig. 67: Stacey Steers, *Frame Night hunter*, 2011.

Fig. 68: Stacey Steers, *Night Hunter*, (instalação), 2014.

Fig. 69: Rochelle Costi, série *Desmedidas*, fotografia analógica, 2009.

Fig. 70: Rochelle Costi, série *Desmedidas*, fotografia analógica, 2009.

3. CASAS FORA DE CASA

Fig. 71, 72, 73 e 74: Luciane Bucksdricker. *Sem título I,II,III,IV*, 2020. Fotografia digital.

Fig. 75: Stills do vídeo *In*, 1975, de Letícia Parente.

Fig. 76: Francesca Woodman, 1977. Fotografia.

Figura 77 e 78: Maurizio Cattelan, *Sem título I e II*, 2007. Escultura.

Fig. 79, 80, 81: Luciane Bucksdricker. *Sem título I, II, III*, 2020. Fotografia digital.

Fig. 82: Luis Camnitzer, *Landscape as an attitude*, 1979. Fotografia.

Fig. 83 e 84: Em vermelho a imagem do local que seria afetado pelo projeto urbanístico.

Fig. 85: A primeira edição do *Portes Obertes* foi realizada entre os dias 10 e 17 de dezembro de 1998, com a participação de 196 artistas, num total de 160 projetos.

Fig. 86, 87, 88: Convocatórias “Portes Obertes”, 2009, 2010 e 2011.

Fig. 89: Última convocatória *Portes Obertes*, 2014: a arte de resistir.

Fig. 90 e 91: Maribel Domènech, *El Autorretrato*, 2001 e *casa Reina 135*, 2005. Instalação.

Fig. 92 e 93: Vista da exposição de Maribel Domènech apresenta no CCCC em 2020.

Fig. 94: Fotografia exposta no vitral do MuVIM (El museo valenciano de la ilustración y de la modernidade) em 2018.

Fig. 95: Antonia, Pepa e Lola junto ao cartaz da exposição *Portes Obertes* de 2004 na sacada de sua casa.

Fig. 96, 97, 98: *Las hermanas Martí, historia de una casa, historia de tres vidas*, 2005. Instalação de dimensões variáveis.

Fig. 99: Pedro Ortuño, *La reina, 135*, stills de vídeo.

4. OUTRAS CASAS, DIFERENTES PAUSAS

Fig. 100: Luciane Bucksdricker, *sem título*, 2018, fotografia.

Fig. 101: Luciane Bucksdricker, *O dono da caminha*, 2011, fotografia sobre ps, 1,20x200 cm.

Fig. 102 e 103: Luciane Bucksdricker, *O dono da caminha II e III*, 2011, fotografia digital.

Fig. 104: Ataque terrorista em 2017 na cidade de Mogadíscio, Somália.

Fig. 105 e 106: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-08. instalação. Tate Modern

Fig. 107: Doris Salcedo, *Shibboleth*, 2007-08. instalação. Tate Modern.

Fig. 108: Nadine Hattom, *Fetheya*, 2013. Fotografia/Backlight.

Fig. 109: Nadine Hattom, *Maysaa*, 2013. Fotografia/Backlight.

Fig. 110 e 111: *Teeter-Totter Wall*. Instalação, 2009.

Fig. 112: Policial militar turco no local onde apareceu o corpo de uma criança imigrante na praia de Bodrum, na Turquia.

Fig. 113: Still do filme *O Que Ficou Para Trás (His house)*, 2020.

Fig. 114: Still do filme *O Que Ficou Para Trás (His house)*, 2020.

Fig. 115: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2018. Instalação (fotografia e objetos). Dimensões variáveis. Exposição *Café com Sal*, 2018.

Fig. 116: Luciane Bucksdricker, *Domino Gratias*, 2018. Instalação. Fonte: catálogo exposição *Café com Sal*, 2018.

Fig. 117: Fotografia das mãos expostas no trabalho *Domino Gratias*, 2018/2019. À

esquerda a fotografia exposta na Planta Baja, e à direita, a exposta no porão em Porto Alegre e em Berlim.

Fig. 118: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.

Fig. 119: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Verein Berliner Künstler, Berlim. Fotografia: Yvonne de Andrés

Fig. 120: Luciane Bucksdricker, *Domino gratias*, 2019. Instalação. Exposição *Techne*. Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.

Fig. 121: Página do catálogo da exposição *Techne*, 2019 na Verein Berliner Künstler, Berlim.

5. A CASA SECRETA: SLIDES ESCONDIDOS NO PORÃO

Fig. 122: Fotografia retirada do livro *A invenção da solidão*, 2019, de Paul Auster.

Fig. 123: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018.

Fig. 124: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018.

Fig. 125: Lindokuhle Sobekwa. *I carry Her photo with me*, 2018.

Fig. 126: *The Hidden Mothers*.

Fig. 127: *The Hidden Mothers*.

Fig. 128: Boushra Yahya Almutawakel (1969), Iemen. *Mother, daughter and doll, The Hijab Series*, 2018.

Fig. 129 e 130: Luciane Bucksdricker. Primeira apresentação de *amígdala (cerebelosa)*, 2016.

Fig. 131: Luciane Bucksdricker, *Amígdala(cerebelosa)*, 2018, instalação. Foto: Bruno Tamboreno.

Fig. 132 e 133: Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

Fig. 134: Registro de *amígdala (cerebelosa)*, 2018 durante a Mostra de vídeos Audiovisual sem Destino.

Fig. 135: Rosângela Rennó. *Imagem de sobrevivência*, 2015. Instalação.

Fig. 136: Rosângela Rennó. *Imagem de sobrevivência*, 2015. Instalação (detalhe projeção).

Fig. 137: Vivan Sundaram, *Sisters Apart*, 2001 (Amrita, Simla, 1937; Indira, Simla, early 1940s.).

Fig. 138: Luciane Bucksdricker, *Amígdala (cerebelosa)*, 2018, instalação.

Fig. 139: Luciane Bucksdricker, *Que as coisas são como cadáveres abandonados no mundo*, 2019. Instalação (projeção slide adulterado e objeto em concreto). Exposição *Techne*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2019.

Fig. 140: Luciane Bucksdricker, *Que as coisas são como cadáveres abandonados no mundo*, 2019. Instalação (projeção slide adulterado e objeto em concreto). Exposição *Techne*, Porão do Paço Municipal de Porto Alegre, 2019.

Fig. 141 e 142: Estudos para o trabalho *Minha menina das peras*, 2020.

Fig. 143 e 144: Estudos para o trabalho *Minha menina das peras*, 2020.

Fig. 145: Luciane Bucksdricker, *Minha menina das peras*, 2020. Fotografia digital.

Fig. 146: Luciane Bucksdricker, *Minha menina das peras*, 2020. Fotografia digital.

EPÍLOGO

Fig. 147: Excerto de caderno de artista. *Casa-corpo-labirinto*, 2020.

Fig. 148: *Objeto - bilhete*, 1946/2018. Documento de trabalho. Reprodução fotográfica. Acervo pessoal.

Fig. 149: Esboço para o trabalho *La carcasa*, 2020. Reprodução de caderno de artista.

Fig. 150, 151 152: Luciane Bucksdricker. *La carcasa*, 2020. Fotografia digital.

*

Os desenhos, gravuras, carimbos e outros elementos que aparecem no decorrer desta tese são de autoria de Luciane Bucksdricker. Fazem parte dos cadernos de artista, arquivos, documentos de trabalho e/ou experimentações da artista.

REFERÊNCIAS

- ÁBALOS, Iñaki. **A boa-vida: Visita guiada às casas da modernidade**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2016.
- ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. **A casca e o núcleo**. São Paulo: Escuta, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. **Habitar e Construir**. Chão da feira. Novembro de 2019. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno96/> Acesso em: 12/09/2020.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Teoria Geral do Esquecimento**. Rio de Janeiro: Foz, 2012.
- ALCOCER, Atxu Amann. **El espacio doméstico: la mujer y la casa**. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- ARROYO, Emilio José Martínez. **Cabanyal Portes Obertes: se acabó,¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad**. kult-ur. issn: 2386-5458 - vol. 3, nº5, 2016 - pp. 143-154. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.6> Acesso em 10/08/2019.
- AUSTER, Paul. **A invenção da solidão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BALTAR, Brígida. **Alguns vídeos**. Revista um ponto e outro. N.7, MUSEU VICTOR MEIRELLES, 2009. Disponível em: <https://museuvictormeirelles.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/07/revista-numero-07-brigida-baltar-2.pdf>. Acesso em outubro de 2017.
- BARACHINI, Teresinha. **Maleabilidade: Impermanência explícita**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87679>

- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas: a segunda infância**. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2018.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara. Nota sobre a fotografia**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2013.
- _____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____. **Diário de luto**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BAUM, L. Frank. **O mágico de Oz**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- BELL, Quentin. **Virgínia Woolf – Uma biografia**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- BORGES, Jorge Luis. **Elogio da Sombra**. Tradução de Carlos Nejar e Alfredo Jacques. São Paulo: Globo, 2001.
- _____. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.
- BERENSTEIN JACQUES, Paola. **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- BIROLI, Flavia. **O público e o privado**. In: MIGUEL, Luis Felipe, BIROLI, Flavia *Feminismo e política: uma introdução*. São Paulo, Boitempo, 2014. p. 31- 46.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. **A ilusão biográfica**. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- BOURGEOIS, Louise. **Desconstrução do pai, Reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRUNO, Giuliana. **Public Intimacy: Architecture and the visual arts**. The MIT Press, 2007.

_____. **Atlas of emotion. Journeys in art, architecture, and film.** New York: Verso, 2007.

BUCKSDRICKER, Luciane Silva. **Sometimes the same sky: construção de uma cartografia.** Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/135381>

_____. **Memórias de uma mente com lembranças: o imaginário doméstico no trabalho de Rick Rodrigues.** Revista Estúdio, vol.10, no.25, Lisboa, mar. 2019.

Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582019000100017

_____. **E a casa caiu: potências e sutilezas em uma deriva entre quatro paredes.** In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3755-3764. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____BUCKSDRICKER_Luciane_Silva.pdf

_____. **Dollhouse: entre o abrigo e o exílio privado.** III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual: “Cartografías en Acción: Cruzando Visualidades”, UDELAR, Montevideo, Uruguai, 2019. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/78.pdf>

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência.** São Paulo: Edusp, 2012.

CARBONE, Helene Gomes Sacco. **Casa-Movente [A1]: diário de construção.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.

CATTANI, Icleia. **O desenho como abismo.** Revista Porto Arte, IA / UFRGS, Porto Alegre, v.13, n.23, 2005.

CHAUÍ, Marilena. **Laços do Desejo.** In Desejo NOVAES, Aauto (org.), São Paulo: Editora Schwarcz, pp. 19-67, 1990.

CHIRON, Eliane. **Ao 7º X: trivium com centauro, estrelas e dançarinas.** Revista Porto Arte, IA / UFRGS, nº 13, v. 7, novembro de 1996.

CLARKE, Donald. Michael Haneke: **‘I hope all my films are obscene’.** The Irish Times, 01 dec. 2017. Disponível em: <https://www.irishtimes.com/culture/film/michael-haneke-i-hope-all-my-films-are-obscene1.3308502#:~:text=%E2%80%9CI%20hope%20all%20my%20films,That's%20you%20told>. Acesso em: 26 fev. 2019.

CORONA, Marilice. **Meus documentos: a casa e o espaço da memória.** Panorama Crítico, nº 3, outubro /novembro 2009. Disponível em: www.panoramacritico.com.br/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf. Acesso em: 05/01/2021.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CUNHA, Eduardo Vieira da. **A imagem no campo da ficção.** Texto cedido pelo autor em disciplina do curso de doutorado e ainda não publicado, 2018.

DANZINGER, Leila. **Ano Novo.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.

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

_____. **Quando as imagens tocam o real.** Pós: Belo Horizonte, v.2, n.4, p. 204 – 219, Nov. 2012.

_____. **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: Editora 34, 2020.

DOUGLAS, Mary. **The idea of a home: a kind of space.** Social Research, vol. 58, Nº 1, 1991, pp. 287- 307.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 2001.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. **Devires Autobiográficos: a atualidade da escrita de si.** Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

EIGUER, Alberto. **O parentesco fantasmático.** São Paulo: Casa do psicólogo, 1995.

ENTLER, Ronaldo. **Para reler a câmara clara**. Revista Facom. Nº 16, 2006. Disponível em http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/ronaldo.pdf. Acesso em março de 2020.

FÉDIDA, Pierre. **Depressão**. São Paulo: Ed. Escuta, 1999.

FERREIRA, Carlos Alberto de Mattos. **Freud e a fantasia: os filtros do desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FLUECKINGER, Urs Peter. **¿Cuánta casa necesitamos? Thoreau, Le Corbusier y la cabaña sostenible**. Barcelona: Editoria Gustavo Gili: 2019

FOLZ, Rosana. **Industrialização da habitação mínima: discussão das primeiras experiências de arquitetos modernos – 1920-1930**. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo. Belo Horizonte, v. 12, n. 13, Dez 2005. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/issue/view/70> Acesso em: 13/09/2020.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmara de pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

_____. **O beijo de judas: fotografia e verdade**. São Paulo: Editora G. Gilli, 2010.

_____. **La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía**. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

FRANÇA, Cláudia. **No interior da casa: interpenetração de morada e trabalho como praxis da produção autorrepresentacional**. IN: CIRILLO, J; GIL, F.G.; GRANDO, A. (org). *Artistas, autoria e as práticas colaborativas: Poéticas da Criação*, 2013. Anais do Seminário Ibero-americano sobre o Processo de Criação, Vitória. São Paulo: Intermeios, 2013. ISBN: 978-85-64586-68-0. P.147-154.

_____. **Arquivando o cotidiano: por um mapeamento tátil da casa, lugar de trabalho**. In: 23º Encontro Nacional da ANPAP - Ecossistemas Artísticos, 2014, Belo Horizonte. Anais do 23º Encontro Nacional da ANPAP - Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014. p. 2704-2720.

FREUD, Sigmund. **O poeta e o fantasiar**. In *Arte, Literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, pg. 53-66, 2015.

_____. **O estranho**. 1919. Disponível em: <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/01/freud-sigmund-obras-completas-imago-vol-17-1917-1918.pdf>. Acesso em: 15/08/2018

_____. **O infamiliar**. Edição comemorativa bilingue (1919 – 2019). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019.

FUÃO, Fernando. **Construir, morar, pensar: Uma releitura de Construir, habitar, pensar (bauen, wohnen, denken) de Martin Heidegger**, 2015. Fonte: <http://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/19597/0> Acesso em: 22/05/2020

GAGNEBIN, Jeanne - Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: 2013.

GILMANN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. Tradução Diogo Henriques. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

GONÇALVES, Flávio. **Através**, In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/article/view/41369/26209> Acesso em: 05/11/2019.

GONZÁLEZ-SINDE, **Ana María Matute**. Disponível em: http://www.rae.es/sites/default/files/Entrevista_a_Ana_Maria_Matute.pdf. Acesso em: 08/11/2020

GISBOURNE, Mark. **Daniel Blaufuks: A Polifonia da Memória e a Dissonância do Arquivo**, 2008. Disponível em: <https://www.danielblaufuks.com/webmac/text/markport.html> Acesso em 12/02/2021.

HEIDEGGER, Martin. **Construir, habitar, pensar**, 1954. Disponível em: www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acesso em 31/01/2016.

HIRSCH, Marianne. **Family frames: photography, narrative and postmemory**. England: Harvard University Press, 1997.

_____. **The generation of postmemory.** Disponível em: https://warwick.ac.uk/fac/cross_fac/ehrc/events/memory/poetics_today-2008-hirsch-103-28.pdf. Acesso em: 07/2019.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas.** São Paulo: Editora Vereda, 2007.

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos e Reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

KASPER, Christian Pierre. **Habitar a rua.** Tese de doutorado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2006. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280488>. Acesso em: 6 ago. 2018.

LICHTENSTEIN, David. **Born in exile: There is no place like home.** *Psychoanalytic Psychology*, vol 26, 2009, 451-458. Disponível em: <http://psycnet.apa.org/record/2009-22330-008>. Acessado em: 15/08/2018.

LIPPARD, Lucy. **The lure of the local: senses of place in a multicentered society.** New York: The New Press, 1997.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem em volta do meu quarto.** São Paulo: Hedra, 2009.

MARQUES, Ana Martins e JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa: uma correspondência.** Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MAUGUE, Annelise. **A nova Eva e o velho Adão: identidades sexuais em crise.** In: DUBY, G.; PERROT, M. *História das mulheres no ocidente.* Porto: Afrontamento, 1991, v. 4.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e verdade: uma história de fantasmas.** Portugal: Assírio & Alvim, 2010.

_____(org.). **Fotogramas; ensaios sobre fotografia.** Coordenação e organização Margarida Medeiros. Document, Lisboa, 2016.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **Casa e lar: a essência da arquitetura.** *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 029.11, Vitruvius, out. 2002. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>. Acesso em 12/10/2010.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **L'image naturelle.** Paris: Le Nouveau Commerce, 1995.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2015.

MOURA, Marcos Fioravante. **quando a imagem recai sobre si mesma: nota sobre desenho.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2015.

NAGLER, Linda Fregni. **The Hidden Mother.** MACK: Nouveau Musée National de Monaco, 2013.

NASIO, J.D., **O livro da dor e do amor.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

NOCHLIN, Linda (autora), REILLY, Maura (Editora). **Women Artists: The Linda Nochlin Reader.** London: Thames & Hudson, 2015.

PALLASMAA, Juhani. **Habitar.** São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. **A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura.** In: NESBITT, Kate (Org). *Uma Nova Agenda para a arquitetura: Antologia Teórica 1965-1995.* São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **A imagem corporificada: Imaginação e imaginário na arquitetura.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

_____. **Os olhos da pele: a arquitetura dos sentidos.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

PARENTE, André (org.). **Preparações e Tarefas.** Letícia Parente/ textos de André Parente, Cláudio da Costa, Cristiana Tejo, Daniela Castro, Fernando Cocchiaralle, Kátia Maciel e Marisa Florido; organização André Parente. - São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Paço das Artes, 2007.

PERRY, Gill. **Playing at home: the house in contemporary art.** *Art Since the '80s.* London: Reaktion books Ltd, 2013.

PRADO, Adelia. **O coração disparado.** Rio de Janeiro, Record, 2006.

RANCIÉRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

REHBEIN, Mauro Pioli; CHATELARD, Daniela Scheinkman. **Transgeracionalidade psíquica: uma revisão de literatura**. *Fractal, Rev. Psicol.* [online]. 2013, vol.25, n.3, pp.563-583. ISSN 1984-0292. <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000300010>.

RILKE, Rainer Maria. **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac Editora, 2009.

SCEGO, Igiaba. **Minha casa é onde estou**. São Paulo: Editora Nós, 2018.

SCHENDEL, Mira. **No vazio do mundo**. Curadoria Sônia Salzstein; apresentação Carlos Eduardo Moreira Ferreira. São Paulo: Marca D'Água, 1996.

SCHULER, Donald. **Por uma filosofia do buraco**. Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade, Porto Alegre, n.03, Jul/Ago/Set 2007 Disponível em: www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço: habitar, fundar, distribuir, transformar**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

SERRES, Michel. **Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma**. In: *O tempo passa*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2013.

SHARR, Adam. **La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2018.

SILVA, Armando. **Álbun de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

SPERBER, Esther. **The poetics of home: between psychological and physical structures**. In: No place like home (march – june 2018). Museu Coleção Berardo. Catálogo de exposição.

STARACE, Giovanni. **Os Objetos e a vida: reflexões sobre as posses, as emoções, a memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

STEWART, Susan. **On Longing: Narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection**. USA: Duke University Press, 2001.

SWIFT, Jonathan. **Viagens de Gulliver**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Passagens desdobramentos entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Instituto de Artes, Porto Alegre, 2002.

_____. **Instalação: campo de relações**. 2004. Disponível em <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>. Acesso em 26/12/2017.

TIBERGHEN, Gilles A. **Cabanas**. Revista Concinitas. v.1, n.4, 2003. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/42766/0> Acesso em: 05/06/2020.

TISSERON, Serge. **O luto e o objeto recuperado em imagem**. In: *Le mystère de chambre claire: photographie*. Paris: 1988. Tradução: Eduardo Vieira da Cunha.

THOREAU, H. D. **Walden ou A vida nos bosques**. Porto Alegre: L&PM, 2010

TRACHTENBERG, Ana Rosa Chait... (et al). **Transgeracionalidade: de escravo a herdeiro: um destino entre gerações**. São Paulo: Caso do psicólogo, 2005.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Londrina: Eduel, 2013.

UKELES, Mierle. **Manifesto for Maintenance: A Conversation with Mierle Laderman Ukeles**. Disponível em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/draft-mierle-interview/> Data de acesso: outubro de 2017.

_____. **Mierle Laderman Ukeles: The Art of Work**. Disponível em: <http://redcert>.

com/culture/photography-culture/mierle-laderman-ukeles-maintenance-art-works-1969-1980/ Data de acesso: outubro de 2017.

VAN ALPHEN, Ernest. **Second generation testimony. The transmission of trauma and postmemory.** In: Poetics Today 27, 2006, p.437 – 488.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica.** Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WHEATLEY, Catherine. **Michael Haneke's cinema: the ethic of the image.** Nova York: Berghahn Books, 2009.

WOOLF, Virginia. **O tempo passa.** São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

_____. **Ao farol.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **Um teto todo seu.** São Paulo: Tordesilhas, 2014.

CATÁLOGOS

CAMNITZER, Luis. **Daros Museum,** Zurich, 2010. Disponível em: https://daros-latinoamerica.net/ebooks/LuisCamnitzer_exhcat/#146 Acesso em 13/11/2020.

DOMÈNECH, Maribel. **Acciones cotidiana.** Catálogo da exposição. CCCC/ Valência 2020. Disponível em: <https://www.consorcimuseus.gva.es/centro-del-carmen/publicaciones/maribel-domenech-acciones-cotidianas-1986-2020/?lang=es> Acesso em: 07/07/2020.

ELLES: Mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou. Catálogo de exposição. Edição 2013.

MULHERES RADICAIS: ARTE LATINO-AMERICANA, 1960-1985. Catálogo de exposição. São Paulo, 2018.

SEVERO, André. **Espelho.** Catálogo exposição. Porto Alegre, 2017. Disponível em: http://12fa1554-3562-c97b-b6ec96c002d1041b.filesusr.com/ugd/1ab625_2aa13bdf29c0430b84ffb57a49ed92eb.pdf

Boushra Almutawakel <http://muslima.globalfundforwomen.org/content/hijab-veil-series>, <https://www.boushraart.com/>

Design Museum <https://designmuseum.org/exhibitions/beazley-designs-of-the-year/transport/teeter-totter-wall>

Doris Salcedo. Depoimento da artista colombiana Doris Salcedo por ocasião da abertura da instalação Shibboleth na Tate Modern em Londres no ano de 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Rbe94YndcQA&feature=emb_rel_end&ab_channel=lalululaTV. Acesso em: 25/04/2021.

[watch?v=Rbe94YndcQA&feature=emb_rel_end&ab_channel=lalululaTV](https://www.youtube.com/watch?v=Rbe94YndcQA&feature=emb_rel_end&ab_channel=lalululaTV). Acesso em: 25/04/2021.

Elaine Tedesco <http://www.comum.com/elainetedesco/>

Helene Sacco <https://helenesacco.wordpress.com/>

Isidro López Aparício <https://www.isidrolopezaparicio.com/>

Lindokuhle Sobekwa <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/i-carry-her-photo-with-me/>

Marcos Fioravante <https://marcosfioravante.wixsite.com/marcosfioravante>

Nadine Hattom <https://nadinehattom.com/>, <https://medium.com/@michaeldooney/interview-nadine-hattom-f28e915cc9be>

Pedro Ortuño <https://www.pedro-ortuno.com/>

Rick Rodrigues <https://www.rickrodrigues.com/> Acesso em: 13/06/2018.

Rochelle Costi <https://rochellecosti.com/>

Rosângela Rennó <http://www.rosangelarenno.com.br/>

Stacey Steers <https://staceysteers.com/>

Womanhouse <http://www.womanhouse.net/>

FILMES E DOCUMENTÁRIOS

O sétimo continente. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1989. 104 min.

His house. Direção: Remi Weekes. Reino Unido, 2020. 1h 33min

Human Flow. Direção: Ai weiwei. Disponível em: <https://www.humanflow.com/>

PROJETO GRÁFICO

Amanda Teixeira
[Vinco estúdio]

CIP - Catalogação na Publicação

Bucksdricker, Luciane Silva

A casa secreta: uma cartografia afetiva do espaço doméstico / Luciane Silva Bucksdricker. -- 2021.

408 f.

Orientadora: Elaine Athayde Alves Tedesco.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. casa. 2. fotografia. 3. arte contemporânea. 4. cartografia. 5. memória. I. Tedesco, Elaine Athayde Alves, orient. II. Título.

