



ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN

Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha

Beatriz Filipa Lopes Roldão

Um Lugar Onde Cair:

Reflexões sobre a casa na arte contemporânea

Orientadores:

Prof. Rodrigo Silva & Prof.^a Catarina Pereira

Mestrado em Artes Plásticas

2021/2022

Beatriz Filipa Lopes Roldão

**Um Lugar Onde Cair:
Reflexões sobre a casa na arte contemporânea**

Este trabalho foi executado com o intuito de obter o grau de mestre em Artes Plásticas pela Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha

Orientadores:

Prof. Rodrigo Silva & Prof.^a Catarina Pereira

Caldas da Rainha

2021/2022

Sinopse

Como um espaço recorrente nas nossas vidas, a casa foi muitas vezes um objeto da literatura e da arte, ainda que o pensamento sobre ela tenha sido sempre mais marcado por visões pragmáticas ligadas às suas dimensões urbanas e arquitetônicas e menos às suas dimensões oníricas, psíquicas e emocionais. Esta investigação surgiu de um desejo de compreender melhor a vivência e conexão emocional que estabeleci com todos os espaços que já habitei e que me proporcionaram o abrigo para desencadear uma prática artística, sustentada nessa experiência autobiográfica da casa.

O ensaio que se segue pretende percorrer algumas das dimensões mnemônicas e emotivas pessoais na qual a ideia de casa se manifesta e materializa, sejam elas físicas ou metafóricas. Procuraremos, em diálogo com alguns autores que escreveram sobre a vivência da casa, mapear a transição e passagens da casa de espaço íntimo e de refúgio a espaço de opressão e inquietação, expondo a ambiguidade essencial e paradoxal que constitui a habitação da casa.

Palavras-Chave

Casa, espaço, refúgio, memória, ruína, entretenimento.

Abstract

As a recurrent space in our lives, the house has always been an object of literature and art, although the thinking about it has always been more marked by pragmatic visions linked to its urban and architectural dimensions and less to its oneiric, psychic and emotional dimensions. This research arose from a desire to better understand the experience and emotional connection I have established with all the spaces I have inhabited and which have provided me with the shelter to unleash an artistic practice, sustained by this autobiographical experience of the house.

The following essay intends to go through some of the personal mnemonic and emotional dimensions in which the idea of home manifests itself and materializes, be them physical or metaphorical. We will seek, in dialogue with some authors who have written about the experience of the house, to map the transition and passages of the house as a space of intimacy and refuge to one of oppression and restlessness, exposing the essential and paradoxical ambiguity that constitutes the dwelling of the house.

Keywords

House, space, refuge, memory, ruin, entertainment.

Índice:

1. Introdução	6
Lugar onde cair morto	6
2. Casa como espaço	9
2.1. Habitar, sentir.....	9
2.2. Máquina de viver.....	15
2.3. Construir, recordar	22
3. Casa como conceito.....	28
3.1. Assombramentos e desconstruções	28
3.2. Janela para o mundo.....	35
3.3. Visão, objeto.....	41
4. Casa como tema	47
4.1. Extração, reprodução.....	47
4.2. Demolir, erguer.....	57
5. (In)conclusão	79
Voltar para casa	79
Bibliografia.....	82
Índice de ilustrações	85

1. Introdução

Lugar onde cair morto

“A casa tem as suas fundações não no solo mas na alma daqueles que a habitam.”

Provérbio chinês

“Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, quer dizer: permanecer pacificado na liberdade de uma pertença livre, resguardar cada coisa para poder ser a sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo na pertença.”

Martin Heidegger

Quando ouvia alguém dizer, acerca de uma outra pessoa, “não tem onde cair morto” pensei que a expressão refletia uma falta de apoio emocional ou afetivo, uma privação de laços e conexões que o sustentem: uma *vulnerabilidade*, um *desamparo*. Uma pessoa cujos laços com outras são frágeis e que ao menor inconveniente se romperiam deixando uma das partes completamente desamparadas. Fui percebendo que a expressão seria afinal menos metafórica e muito material referindo-se tantas vezes à verdadeira ausência de espaço adquirido, de um *espaço que seja seu*. Se a expressão terá querido primeiro dizer o não ter espaço para se sepultar um defunto e uma impossibilidade económica de se fazer proprietário de tal espaço, hoje talvez ela queira mais dizer: não ter um *espaço (seu) para viver*. Assim, “não ter onde cair morto”, não tinha que ser uma metáfora para relações danosas mas para outra coisa, talvez mais anterior e mais fundamental.

Muito poderá ser dito sobre este conceito de adquirir um espaço que servirá para albergar o nosso corpo depois da nossa morte, mas muito mais extensa (e importante para todos nós) poderá ser a conversa sobre *o espaço que alberga o nosso corpo em vida*. *A casa é o lugar essencial* desse tal “lugar onde cair (morto)”: nenhum outro lugar poderá conter tanto da nossa existência, não só *nos objetos* que possuímos, colecionamos e empilhamos nela e que são o cenário *quotidiano* da vida. Mas também nas *experiências e vivências da intimidade* por ser, acima de tudo, *o lugar onde mais tempo de vida* teremos passado, nas inúmeras vezes em que nos proporcionou abrigo das condições meteorológicas mais agrestes

e da inospitalidade da noite. A casa que *habitamos* é o verdadeiro *espelho da nossa existência*, mesmo quando não estamos fisicamente nela.

Diz o filósofo Alain de Botton, que dedicou a tal tema um dos mais belos livros: “*o desejo de recordar une as nossas razões para construirmos para os vivos e para os mortos. Tal como erguemos túmulos, marcos e mausoléus em memória dos entes queridos que perdemos, também construímos e decoramos edifícios para estes nos ajudarem a recordar as partes importantes mas fugazes do nosso Eu. Os quadros e as cadeiras das nossas casas são os equivalentes – à escala do nosso próprio tempo e de acordo com as exigências do estilo de vida – dos gigantescos montes funerários do Paleolítico. Os nossos acessórios domésticos são, também, memoriais à identidade.*”¹.

O caranguejo-eremita, a tartaruga ou o caracol são animais que associamos à ideia de casa, porque a “casa” é parte do seu esqueleto: são *animais-casa*. Mas constatamos também, se quisermos olhar para o tema a partir da biologia, que os animais que não têm o privilégio de ser o seu próprio abrigo também não vivem sem adicionar ao seu corpo essa *proteção primeira* da casa: procuram esconderijos, cavam tocas ou constroem ninhos com extraordinários níveis de elaboração e detalhe. Diz-se que os pombos das cidades são particularmente maus a construir ninhos, provavelmente por não haver nas cidades uma abundância de predadores que ameacem os seus ovos eles podem desleixar-se na construção de abrigos. Também o humano, como a maioria dos animais, faz a sua casa a proteção de um ninho; como escreve Gaston Bachelard: “*na sua própria casa, na sala familiar, um sonhador de refúgio sonha com sua cabana, com o ninho, com os cantos onde gostaria de se encolher como um animal em sua toca.*”²

Se a nossa fisionomia fosse mais apta para enfrentar fenómenos meteorológicos e se percebêssemos que não há predadores a ameaçar a nossa existência, não construiríamos casas? Parece que sim, pois, como diz Bachelard, ela funda-se na nossa *necessidade psíquica de abrigo e recolhimento*: o nosso instinto de recolher e de nos protegermos da noite vem certamente dos nossos antepassados distantes que, antes do domínio da civilização sobre a terra, se teriam de esconder dos animais que tentavam caçar durante o dia. Aí, a descoberta do fogo acompanha a descoberta da primeira casa, já que o fogo proporciona segurança, luz

¹ Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3º ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote, p. 139.

² Bachelard, G. (1989). *A Poética do Espaço* (1º ed.). São Paulo: Martins Fontes, p. 47.

e calor e parece confundir-se com o lugar da casa: o *lugar-casa* é também onde fazemos o fogo acolhedor, de proteção e de aquecimento.

Muitas religiões têm divindades associadas à casa. Na mitologia grega, *Héstia* é a deusa do lar, da lareira (sendo esse exatamente o significado do seu nome), da família, da domesticidade e do estado e *Vesta* é a sua homóloga na mitologia romana. Ambas, *deusas da casa e do fogo*. No catolicismo não faltam santos padroeiros que salvaguardam pessoas, cidades e igrejas associados a lugares benfazejos e de auxílio, lugares onde se guardava fogo (das velas). O folclore mais pagão está repleto de *pequenas criaturas mágicas* que ora cuidam da casa e ajudam em tarefas da lida doméstica, ora destabilizam a ordem pregando partidas e espalhando o caos. As *pixies* (*pequenas fadas*, no folclore britânico) e os *goblins* (do folclore nórdico) são as criaturas fantásticas que perpetuam no tempo o *imaginário das casas* e dos *lugares de proteção* e que ainda hoje habitam as *topologias da memória coletiva* (e cada vez mais redescobertos no cinema e nas séries do fantástico, com grande sucesso planetário).

A crença nestas divindades, entidades ou espíritos do lugar (*genius loci*) aponta para o sempre soubemos intuitivamente sobre a casa: que é onde *esperamos* encontrar *refúgio*, como *um lugar onde nos podemos deixar cair*, sem defesas erguidas e aliviados, como um lugar onde pertencemos e onde podemos ser livres. Assim sendo, a casa não pode ser relegada a ser apenas uma construção física e material, seja um moderno edifício planejado e construído com todos os confortos ou uma gruta ou cabana habitada em tempos arcaicos. A *dualidade* da casa é a possível descoincidência ou incompatibilidade da sua expectativa como construção sólida e a sua *fragilidade* como elaboração afetiva e emoção vivida. Onde fica a casa que protege e proporciona segurança numa situação de guerra, de desastre natural, de acidente ou de assalto e roubo? Se for preciso abandonar o local para onde sempre gravitamos ao fim do dia para proteção, não pode uma casa ser outra coisa que não apenas o seu lugar físico: uma família, um amigo, uma pátria, uma crença ou uma outra qualquer ideia não palpável? Pode a casa psíquica transcender a casa material?

O que faz de um espaço verdadeiramente uma “casa”? Pergunta difícil, com muitas camadas de resposta. Porque é que elas nos fascinam tanto? O que vêm nelas os artistas, que as tornam tema e objeto das suas criações? E porque é que a casa é o destino final de cada migração - onde existe verdadeiramente enfim esse tal “lugar onde cair (morto)”?

2. Casa como espaço

2.1. Habitar, sentir

Sempre que tento recordar o som da campainha da casa da minha avó lembro-me de uma imagem que *sempre retorna*: o hall de entrada da casa, num dia de sol, perto das 16 horas da tarde. O som da campainha era o anúncio da chegada da minha mãe que saíra do trabalho e me vinha buscar, a mim e à minha irmã, para irmos para casa. Se me lembrar do som mas veja um tom mais alaranjado no *hall*, então, é porque é o meu pai que nos veio buscar e já passa das 17 horas.

Não sei se estas memórias não estão adulteradas. O *hall* de entrada da casa da minha avó era nesses tempos bem mais sombrio do que estas imagens fazem crer. Havia ao lado da casa uma outra de primeiro andar e um pinheiro que obstruíam por completo o sol poente para o rés-do-chão da casa. O pinheiro teve de ser cortado porque as suas raízes começavam a levantar os paralelos do passeio e a outra casa já não existe. Só deixou de existir já a minha avó não vivia na casa e eu já não passava lá os meus dias. Ter adulterado ou até romantizado memórias desta casa é uma coisa que às vezes me preocupa: não consigo ter a certeza se as imagens que projeto são reais, e se não forem, então, é porque agora falo de uma infância que na verdade não existiu. Como ensina Bachelard, “*a infância é certamente maior que a realidade*”³ e de certeza que as imagens que guardamos são as da nossa vivência emocional da casa que projetamos sobre a memória real da casa.

Encontrei algum sossego para esta preocupação com Gaston Bachelard. No seu livro “*A Poética do Espaço*”, fala-nos desta ideia de *manipularmos*, com o tempo, a memória dos espaços: “*evocando as lembranças da casa, adicionamos valores do sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida.*”⁴ Bachelard não quer caracterizar esta alteração das memórias como uma coisa negativa. Antes sublinha que, qualquer que seja a imagem da casa que uma memória nos sugere, seja a casa por inteiro ou uma secção em concreto, ora

³ Ibidem, p. 35.

⁴ Ibidem, p. 26.

focando-se num objeto ou omitindo a presença de um outro, ela é a verdadeira *representação inconsciente* da nossa *presença no espaço*: realça o que nos *cativou* ou *subjugou* mais ferozmente, o que teve um impacto mais profundo nas nossas vidas e *apagando ou elidindo* os acontecimentos que não nos afetaram tão duradouramente. Seja negativamente seja positivamente, é certo que, diz ele, “*a casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade.*”⁵

Eu sei que gostava de estar na casa da minha avó, e que por isso o som da campainha, apesar de ser o sinal que o tempo ali tinha acabado, era um som que eu simplesmente gostava de ouvir: chegavam os meus pais, chegava o regresso à *casa emocional primordial*, que é sempre simbolizada pelos pais e pela casa (ou casas, se mudarmos) da primeira infância. Haviam outros objetos que produziam sons que também me encantavam, como o de um relógio de pé imponente no fundo de um corredor escuro e estreito e o de um outro, muito mais pequeno, com palmeiras desenhadas sobre o vidro da porta, que ficava na sala do primeiro andar, também muito sombria (ambas divisões tinham um opressor papel de parede castanho nas paredes). E havia também o som estranho dos interruptores. Um corpo de imagens, intensas e obsessivas que retornam e assombram o meu trabalho até hoje.

O relógio de pé precisa de conserto. Já nem sempre toca todas as badaladas que devia para anunciar as horas, mas sempre que percebo que vai tocar, escuto atentamente essa sinfonia de badaladas. Tenho que parar e ouvi-lo com atenção: uma memória acústica essencial da casa formou-se aí. O outro, por ter um mecanismo eletrónico, quando deixou de funcionar, a sua melodia perdeu-se no silêncio. Quanto aos interruptores, apesar de me ter manifestado veementemente contra, os velhos interruptores da casa foram substituídos. Não havia como tentar explicar que não era um capricho meu: os interruptores dos anos 70 e 80 tinham uma sonoridade única, que os modernos interruptores dos anos 90 e atuais simplesmente não têm. Acho que deve ter a ver com o tom subliminar do som produzido pelo clique mas não tenho conhecimentos musicais que me ajudem a provar esta teoria: certo é que que soavam totalmente diferentes e formavam imagens da casa únicas e distintas. Detive-me neste exemplo porque tudo, mesmo o simples som de um interruptor numa casa,

⁵ Ibidem, p. 23.

compõem esse *corpo de imagens singular*, que faz de um espaço ou de um lugar uma memória de imagens.

Será estranho ter tanta afinidade emocional por coisas não palpáveis, detalhes tão anódinos? Ou será isto o incurável sentimento de saudade que nos ataca quando tomamos consciência do tempo que passou e que se perdeu para sempre? Quando se tenta definir a palavra “saudade”, a definição que surge é a do *sentimento de perda e de privação* quanto a algo: *ver-se na impossibilidade* de reproduzir os acontecimentos das memórias passadas no momento presente. Talvez seja o que acontece neste caso: já não posso *experienciar* estas melodias no lugar onde as costumava experienciar, ouvir a melodia do relógio de pé ou deparar-me com um interruptor com um clique estranhamente agradável, estar com aquelas pessoas naquele tempo. Memórias que proporcionam uma *sensação empática* originária: o despertar de uma lembrança querida que é reproduzida, não pode ser vivida como originalmente seria, só nos resta – tragicamente - romantizá-la? “Assim, abordando as *imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre a memória e a imaginação, podemos esperar transmitir toda a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove em graus de profundidade insuspeitados. Pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa.*”⁶ O fundo poético do espaço de uma casa é o seu *corpo de imagens*, que sobrevive como uma memória perdida, irremediavelmente perdida.

“*Vista intimamente, a mais humilde moradia, não é bela?*”⁷ pergunta Bachelard. Não se fala apenas dos objetos – muitos ou poucos, ricos ou pobres - que habitam a casa, mas sim das experiências de vida, da simples *humanidade* dos seus ocupantes e as sensações que esta nos proporciona. A noção de casa é infinitamente ampla, *elástica e plástica* como diz Bachelard, porque “*todo o espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.*”⁸ Um pouco mais à frente, numa longa e bela reflexão que achamos importante transcrever nas suas palavras, Bachelard diz algo essencial: “*o excesso de pitoresco de uma morada pode ocultar a sua intimidade. Isso é verdade na vida; e mais ainda no devaneio. As verdadeiras casas da lembrança, as casas aonde os nossos sonhos nos conduzem, as casas ricas de um fiel onirismo, rejeitam qualquer descrição. Descrevê-las seria mandar*

⁶ Ibidem, p. 26.

⁷ Ibidem, p. 24.

⁸ Ibidem, p. 25.

*visitá-las. Do presente pode-se talvez dizer tudo; mas do passado! A casa primordial e oniricamente definitiva deve guardar sua penumbra. Ela pertence à literatura em profundidade, isto é, à poesia; e não à literatura eloquente, que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade. Tudo o que devo dizer da casa da minha infância é justamente o que preciso para me colocar em situação de onirismo, para me situar no limiar de um devaneio em que vou repousar no meu passado. Posso então esperar que minha página contenha algumas sonoridades verdadeiras, ou seja, uma voz tão longínqua em mim mesmo que será a voz que todos ouvem quando escutam o fundo da memória, o limite da memória, além talvez da memória, no campo do imemorial.”⁹A casa primordial conservará sempre as suas sombras e as suas brumas: ela pertence ao imemorial, ao fundo poético das imagens, onde uma voz única e ancestral nos fala. Ela é uma *intimidade indescritível e intransmissível*. Será daqui que parte o meu trabalho artístico?*

Com estas palavras, não posso evitar perguntar: será a memória de uma casa ainda mais poderosa que a própria casa? Não será ela um abrigo ainda mais “imemorial” e mais “íntimo” que o abrigo de cimento ou pedra que protege do vento e da chuva? Procuramos abrigo numa casa porque sabemos que ela é, verdadeiramente, proporcionadora de um abrigo afetivo, ancorado nas memórias emocionais mais íntimas e anteriores que temos, que são como que um autêntico espaço de sonho e devaneio. Como diz Bachelard, “*por consequência, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos têm valores de onirismo (...) Não é mais em sua positividade que a casa é verdadeiramente "vivida", não é só na hora presente que se reconhecem os seus benefícios. O verdadeiro bem-estar tem um passado. Todo um passado vem viver, pelo sonho, numa casa nova.*”¹⁰

“Casa” é, então, uma qualquer “construção” que tenha como fim ser *habitada*. O que é, como mostra Heidegger no seu célebre ensaio “*Construir, Habitar, Pensar*”, sinónimo de refúgio e abrigo, de pertença onde nos sentimos livres na nossa essência. A “casa” por mais (ou menos) “convencional” que seja, é o espaço onde encontramos um conforto e uma *segurança emocional primária*, além ou aquém de toda a casa real. A particularidade da “casa” como forma de habitar o mundo pode ir, no limite, até não precisar de ser uma construção física: quantas vezes o refúgio que procuramos não é físico, pode ser um momento de devaneio ou fuga que nos permita sonhar livremente. Como nos diz Bachelard

⁹ Ibidem, p. 32.

¹⁰ Ibidem, p. 25.

sobre essa função emotiva primordial da “casa”: “*se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz.*”¹¹.

A opinião de Bachelard parece ser secundada até pela opinião de alguém que olha para a casa como um objeto arquitetônico formal e abstrato, o famoso designer Le Corbusier. Na retórica do seu funcionalismo e racionalismo, dirá algo muito, muito semelhante: para ele uma casa tem por objetivo: “*1. Proporcionar abrigo do calor, do frio, da chuva, dos ladrões e dos bisbilhoteiros. 2. Ser um recetáculo de luz e de sol. 3. Ter um certo número de divisões adequadas para cozinhar, trabalhar e para a vida pessoal.*”¹² (Le Corbusier, citado por de Botton. op.cit, p. 64). Bachelard acrescentaria: e para o devaneio do sonhador. Apesar de Le Corbusier ser um pouco menos romântico na sua definição de casa, é evidente que ao projetar casas ele tem preocupações não só funcionais mas também estéticas. No entanto, ao ler a sua lista de critérios podemos fazer algumas perguntas provocadoras: “*ser um recetáculo de luz e de sol*” é a função mais importante? É de certeza uma característica agradável para ter num espaço, no entanto, se uma casa também proporciona abrigo, não poderá um *bunker* ou um espaço como uma gruta ser considerado uma casa? E se “*ter um certo número de divisões adequadas para cozinhar, trabalhar e para a vida pessoal.*“, implica que um estúdio ou um T0 não possam ingressar a lista do que é uma casa? Ele próprio o tentou num dos seus projetos mais célebres, o “Modulor”. A sua descrição parece *higienizar e homogeneizar* a definição de “casa”, transformando-a num conceito que possa ser fabricado, reproduzido e vendido, como um protótipo repetível otimizado, inerte e amorfo.

A maneira como um artista ou um pensador *trabalha a casa* pode ser eventualmente mais cativante que a maneira como um arquiteto (ou alguém que faça projetos de casas) o faz. Claro que há extraordinários arquitetos que fizeram fantásticas casas, mas arriscaria dizer que os artistas demonstram ter mais *conexão* com o tal *corpo de imagens* que os arquitetos, mais preocupados com o contentor material. Não é de estranhar: um arquiteto terá sempre de apresentar uma casa como um espaço físico concreto que possa ser viável funcionalmente mas também habitável (com conforto estético, acolhedora, etc). Mas os artistas, que não constroem casas (ainda bem?), tem o estranho privilégio de poder trabalhar

¹¹ Ibidem, p. 26.

¹² Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3º ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote, p.64.

sobre todas as subtilezas do *corpo de imagens* das memórias da casa. Como escreve Gill Perry, naquela que parece ser a investigação mais exaustiva explicitamente sobre “as casas” na arte contemporânea, o livro *Playing at Home: The House in Contemporary Art*, “o conceito de “casa” carrega uma pesada bagagem ideológica, examinável em algumas das suas diferenças culturais, de gênero e manifestações artísticas (...). O peso da tal bagagem provou ser uma inspiração para diversos artistas (que trabalham transversalmente e dentro de diversas culturas) que se envolveram com o tema da casa e da vida doméstica (...). Alguns exploram a casa como um lugar ideológico formativo (...), e outros trabalham sobre a sua temática afetiva e possibilidades metafóricas oferecendo ambíguos traços de vida familiar e histórias pessoais.”¹³

Mas para além dessa carga ideológica, cultural, dessa bagagem da memória coletiva, ecoa a pergunta mais essencial de Bachelard: “através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida?”¹⁴: a resposta é incerta, mesmo que sejamos tentados a responder afirmativamente, talvez tal não seja inteiramente concretizável. Parece haver abundantes tentativas de artistas e pensadores que encontraram refúgio na “casa”, que tentam descrever a fantasia ou a imaginação acerca dessa noção de abrigo e que tentam pôr a descoberto as imagens da intimidade, que refletem as múltiplas dimensões de refúgio que só a “casa” pode ilustrar, mas as suas tentativas serão sempre parciais e se “(...) pretendemos mostrar que a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem”¹⁵, a essência viva da casa, o que faz uma construção ou de uma edificação *uma casa* é muito de objetivar e de descrever.

¹³ “The concept of ‘home’ carries heavy ideological baggage, examinable in some of its different cultural, gendered and artistic manifestations and re-presentations (...) the weight of that baggage has proved inspirational to many artists (working across and within different cultures) who have engaged with the themes of the house and everyday life (...). While some have explored the house as a formative ideological site (...), others have also engaged with its affective and metaphorical possibilities, offering ambiguous traces of family lives and personal histories”. Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books, p. 220-221.

¹⁴ Bachelard, G. (1989). *A Poética do Espaço* (1º ed.). São Paulo: Martins Fontes, p. 23.

¹⁵ *Ibidem*, p. 26.

2.2. Máquina de viver

Quando se fala de casas, é inevitável que a reflexão seja reconduzida para uma discussão sobre as suas características arquitetónicas, especialmente as mais básicas: a disposição das suas janelas, as suas áreas, as suas divisões definidas, as tipologias, os usos, as dimensões. Converteu-se a essência de habitar na habitabilidade funcional. A modernização da indústria da construção deu lugar a uma maior liberdade estética na construção, já que até ao século XX, como refere Alain de Botton, *“dentro de um certo raio, as casas eram construídas uniformemente com um determinado material autóctone, que dava o seu lugar a outro na margem oposta de um rio para lá de uma cordilheira. (...) Na maior parte das regiões as casas continuaram a ser construídas como sempre tinham sido, utilizando os materiais que tinham em redor, com ausência de constrangimentos estéticos e com o orgulho modesto do seu proprietário por poder acima de tudo possuir um abrigo.”*¹⁶

Se pensarmos nos espaços à nossa volta, provavelmente chegaremos à conclusão que quase todas as casas que conhecemos são muito parecidas em termos arquitetónicos. Parecidas, mas todas com histórias e memórias diferentes, apesar dessa homogeneidade, o seu habitar era sempre diferenciado. Contudo, as construções de casas mais marcantes obedeciam a um referencial idealizado: *“Durante mais de mil anos, descontínuos, na história do Ocidente, um edifício belo era sinónimo de um edifício clássico, uma estrutura com um frontão de templo, colunas decoradas, proporções repetidas e uma fachada simétrica.”*¹⁷ Pórtico, frontão, arco, coluna, tudo palavras que podem apenas ser sinónimo de uma construção excepcional, palavras do léxico dos templos e dos palácios, que não são comumente usadas para descrever características de *casas banais*. Pergunta Alain de Botton: *“o que é um edifício belo? Ser moderno é encarar esta pergunta como sendo difícil e de resposta talvez impossível, já que a própria noção de beleza se tornou um conceito que parece condenado a desencadear discussões infantis e infrutíferas. Como é que alguém pode afirmar saber o que é interessante? Como pode alguém decidir entre as pretensões de diversos estilos em competição ou defender uma determinada opção perante os gostos contraditórios dos outros? A criação da beleza, outrora encarada como a tarefa principal*

¹⁶ Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3ª ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote, p. 38-40.

¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

do arquiteto, evaporou-se, silenciosamente, da discussão profissional e passou para um confuso imperativo particular.”¹⁸

Ao visitarmos uma casa é possível que esteja habitada e a visita nos seja feita por uma pessoa amiga. Como julgamos conhecer os ocupantes/habitantes, não teremos problemas em projetar a vida no espaço e compreender as suas narrativas e imagens. Mas essa compreensão excede qualquer explicação técnica ou descritiva. Mesmo que a casa que visitamos não esteja habitada, talvez nos encontremos face a face com *os restos de uma vida passada* ou com uma *encenação* que nos é *exibida* e que a nossa mente irá visualizar e imaginar com determinadas narrativas – dando corpo às imagens, dando vida aos restos materiais, imaginando *habitação vivida* e projetando uma *vida habitada*. Até nos perguntamos: como é seríamos nós, como é que seria nossa vida, se fossemos nós a habitar aquele espaço? Uma visita ao lado de um palavroso agente imobiliário, que irá sempre repegar em todos os nossos comentários, validando ou refutando as nossas apreensões quanto ao espaço ou à disposição apresentada, então pode tornar-se mesmo num estranho filme em que nos projetamos imaginando cenas da nossa vida ali. Estas experiências são menos enriquecedoras que uma visita mais livre e despreocupada. Estas visitas a espaços, não deixam tempo para encontrarmos neles conforto, porque o conforto precisa de tempo e de uma forma de habitar materializada em objetos muito própria: um conjunto de *relações* e de ligações, talvez. “*O que procuramos numa obra arquitetónica não está, afinal, muito longe do que procuramos num amigo*”¹⁹ assinala Alain de Botton, que temos vindo a citar.

Há algo fascinante acerca da oportunidade “moderna” (se assim se pode chamar) de podermos, hoje, visitar espaços de residência aristocrática que sempre estiveram fora do alcance dos nossos antepassados, mas agora vivem como recetáculos de arte, exibindo e metamorfoseando-se eles próprios em arte. Museus, casas-museus, palácios e palacetes são das casas mais interessantes por estarem habitadas infinitamente por vidas narradas e projetadas pelas suas paredes, recantos, objetos em exposição como se aqueles que por elas vagueiam, observando-as, se fizessem bisbilhoteiros perscrutadores da vida alheia, das vidas inacessíveis daqueles que julgávamos terem tido vidas interessantes. Um exemplo popular: o Palácio do Louvre, que começou como uma fortaleza medieval entre o séc. XII e XIII; no

¹⁸ Ibidem, p. 32.

¹⁹ Ibidem, p. 98.

séc. XVI é a principal residência dos reis de França e no séc. XVIII é convertido no Museu do Louvre. Parece inacreditável mas aquilo foi a “casa” de alguém. Seria verdadeiramente habitável? Existem claro edifícios construídos com o intuito de serem museus e albergar coleções, mas há algo fascinante e estranho na transformação de um espaço cuja função muda de fortaleza para espaço privado e mais tarde para espaço público.



Fig. 1 - Museu do Louvre

Foto por Charlie Red.

Podemos supor que em vidas passadas não teríamos sido as pessoas importantes que habitaram as tais casas gloriosas, agora abertas ao público. E mesmo que tivéssemos sido os pajens ou os criados, estaríamos certamente relegados a utilizar as escadarias menos vistosas, mais estreitas e íngremes no fundo da casa, concebidas para ocultar a presença de tais trabalhadores, a pernoitar nos quartos do sótão onde não havia papel de parede luxuoso e nunca poderíamos disfrutar da abundância e elegância do ambiente em que os aristocratas deambulavam e que prevaleceu, com variáveis graus de autenticidade e encenação, até ao momento presente.

Mas também podemos deplorar a perda do espaço doméstico das pessoas comuns, já que a construção mais frágil não sobreviveu ao passar do tempo ou foi absorvida por projetos mais tardios. Os castelos medievais, com as suas muralhas, ameias, fossos e pontes levadiças que protegiam de cruzadas, de invasões e de inimigos foram ao longo dos séculos substituídos ou anexados por castelos menos furtivos, mais vistosos construídos para exibir a riqueza da família que os podia encomendar e muitos desses continuam erguidos pela simples condição de serem considerados belos. Mas sobreviveram. Já as casa das pessoas comuns, da esmagadora maioria da população, essas foram destruídas: tal como foram as

memórias e os objetos das vidas comuns que aí habitaram. “*Subentendia-se que a essência da grande arquitetura reside no que é funcionalmente desnecessário*”²⁰, apenas tem de sobreviver ao tempo, para ser olhado, como uma falsa imagem de falsa vida. Assim as casas mais exuberantes subsistiram, enquanto as mais simples e as verdadeiramente habitadas foram esquecidas, destruídas ou constantemente substituídas por outras, sem grandes remorsos acerca da perda da sua historicidade, dos seus *corpos de imagens* ou das memórias habitadas que nela outrora aconteceram.

Ter uma casa opulenta e extravagante, cheia de divisões e cheia de espaços diferentes, não é uma capacidade para a grande maioria das pessoas comuns. Para contrariar esta opulência, que não estava ao alcance de todos e que não é exatamente o mais imprescindível para uma verdadeira habitação, no início do séc. XX surge o modernismo arquitetónico, que rapidamente se torna popular e desejável. “*Orientado por um sistema de valores concebido por engenheiros, o modernismo afirmava ter dado uma resposta definitiva à questão da beleza na arquitetura: o objetivo de uma casa não era ser bela – era ser funcional*”²¹, acessível à grande maioria da população e contendo a custo aceitável as comodidades que apenas as “boas casas” da população mais favorecida podiam possuir. Se não poderiam ainda ter uma casa de sonho, a democratização da habitação permitiria pelo menos uma casa onde sonhar.

O modernismo prometia ignorar a ostentação de estilos anteriores e focar-se na função dos espaços: “*os engenheiros tinham assentado num método aparentemente imbatível de avaliar o bom senso de um projeto. Sentiram-se capazes de declarar confiantemente que uma estrutura era correta e honesta na medida em que desempenhava as suas funções mecânicas de forma eficiente, e falsa e imoral na medida em que estivesse sobrecarregada de pilares que não fossem de suporte, de estátuas decorativas, de frescos e de talhas.*”²² Assim sendo, a casa modernista, como mostra Inaki Aballos em “*La Buena Vida – Las Casas de la Modernidad*”, era equiparada a “*uma máquina de viver*” cujo objetivo era ser habitada fazendo uso do que era apenas estritamente necessário à sua funcionalidade e rejeitando qualquer pormenor estético que não fosse simultaneamente

²⁰ Ibidem, p. 57.

²¹ Ibidem, p. 69.

²² Ibidem, p. 57.

estrutural. Mas esse sonho puramente funcional também estava assombrado por contradições e paradoxos, que o habitar (psíquico) coloca ao construir (material).

Le Corbusier, um dos grandes nomes associados ao movimento, é celebrado pelas suas conquistas no ramo da arquitetura e a sua “ideologia funcionalista” ainda é usada hoje. Paradoxalmente, a verdade é que muitas das casas modernistas projetadas por Le Corbusier tinham detalhes que eram absolutos desastres técnicos. Ele não tinha formação em arquitetura e talvez por isso lhe faltassem conceitos de construção mais convencionais. A verdade é que todas as suas casas são objetos fascinantes.



Fig. 2 - Le Corbusier, Villa Savoye, 1928

Foto por Montse Zamorano

Uma das casas que construiu em Poissy (perto de Paris, França) no ano de 1929, a famosa Villa Savoye, tinha um telhado plano que ele “impingiu” à família que encomendara a casa. O *arquitecto*, conta de Botton, terá argumentado que tal detalhe seria mais barato, mais fácil de construir e que seria perfeito para praticar desporto e fugir à humidade do piso térreo, no entanto, o clima do local não era indicado para tal construção. Ao fim de pouco tempo, este “erro” causava graves infiltrações no 1º andar da casa, chovia na casa de banho por causa de uma claraboia instalada incorretamente e a humidade tornou-se um problema tão grave que o filho do casal, cujo quarto foi especialmente massacrado pelo excesso de humidade, desenvolveu um grave caso de pneumonia (e acabou por passar muito tempo num sanatório a recuperar). Madame Savoye concluía, apenas 8 anos mais tarde, que a casa era

“*simplesmente inabitável*”. A família ameaçou processar o “*arquiteto*” e o caso só não chegou à justiça francesa porque a família viu-se obrigada a fugir de Paris para escapar à escalada da Segunda Guerra Mundial.

Durante a Guerra, a casa seria ocupada alternadamente por ambas tropas dos aliados e alemãs, a família não voltaria à casa depois do conflito e no ano de 1958 o imóvel acabaria expropriado pelo governo local. Em 1965 foi considerado Monumento Histórico, mas permaneceria abandonado até que uma profunda ação de restauro entre 1985 e 1997 recuperou o espaço e o abriu ao público.

A história do falhanço técnico de Le Corbusier não é no entanto apenas um anedótico aspeto definidor das contradições do modernismo. Na sua tentativa de negar completamente a herança arquitetónica anterior e de construir um modelo que fosse um marco do futuro, ele acabou por cometer erros como todos os que querem projetar um futuro cortando com a memória. Le Corbusier ignora intencionalmente a história inerente a todos os espaços e objetos e espera somente, ao introduzir escassíssimos objetos na casa, ocasionando inintencionalmente que os seus ocupantes se tentem relacionar com um espaço varrido de *relações com outros*. Contrapõe de Botton, que nós “*pedimos a quase todos os edifícios não apenas que façam uma determinada coisa bem, mas que também tenham um certo aspeto, que contribuam para um determinado ambiente: de religiosidade, erudição, rusticidade, modernidade, comércio ou domesticidade. Podemos exigir que eles gerem um sentimento de segurança, exaltação, harmonia ou contenção. Podemos esperar que eles nos liguem ao passado ou se ergam como um símbolo do futuro; (...) que nos liguem a outros, finalmente.*”²³

A Villa Savoye não falhou nenhum destes objetivos. Era uma casa sólida (em termos estruturais) e os sentimentos de harmonia e contenção eram espelhados no seu interior pela escolha cuidada (mas eventualmente não muito apropriada) dos materiais utilizados; a simplicidade ou a ausência da decoração nas suas divisões eram uma libertação emocional. Um sentimento de *exaltação de um habitar liberto da memória e do tempo* era refletido no exterior insólito da casa: “*na verdade, os arquitetos do movimento modernista, tal como todos os seus antecessores, queriam que as suas casas falassem. Só não do século XIX. Nem dos privilégios e da vida aristocrática. Nem da Idade Média ou da Roma Antiga. Queriam,*

²³ Ibidem, p. 69-70.

sim, que as suas casas falassem do futuro, com a sua promessa de velocidade, tecnologia, democracia e ciência.”²⁴.

*“Há edifícios que nos parecem agressivos não porque violam uma preferência visual particular e misteriosa, mas porque entram em conflito com aquilo que entendemos ser um sentido de existência correto, o que ajuda a explicar a gravidade e a violência com que as discussões sobre a arquitetura adequada tendem a desenrolar-se.”*²⁵ Não há uma resposta certa para a maneira “correta” de construir uma casa. A solução pode estar talvez indissociavelmente ligada com saber olhar o passado, perceber os materiais e as técnicas de construção antigas da região onde pretendemos construir e adaptá-las ao gosto atual, assegurando que a função principal – a de proteger dos ameaçadores elementos externos – é uma prioridade da estrutura. Pessoalmente – mas é apenas uma característica de gosto, admita-se - não consigo gostar de espaços minimalistas e não consigo apreciar uma casa modernista como aprecio uma velha casa aristocrática. Nunca soube bem como explicar este meu juízo arbitrário, mas há uma passagem de de Botton que me traz alguma pacificação sobre a questão: *“esta separação nítida entre a controversa questão do aspeto e a mais objetiva questão do desempenho sempre dependeu de uma distinção ilusória. Embora possamos a princípio associar a palavra “funcional” ao facto de nos proporcionar um abrigo físico, afinal é pouco provável que respeitemos um edifício que nada faz além de nos permitir mantermo-nos secos e quentes.”*²⁶ A experiência estética e emocional do espaço são duas variáveis essenciais à arquitetura porque as casas precisam de acolher um corpo de imagens e memórias, precisam de cumprir a sua função poética.

²⁴ Ibidem, p. 70.

²⁵ Ibidem, pp 81-84

²⁶ Ibidem, p. 69

2.3. Construir, recordar

Falámos antes sobre ideais funcionais, estéticos e arquitetónicos de uma casa. Não abordámos o valor monetário que acaba por lhe ser associado: o mercado imobiliário e a sua bolha especulativa, que é hoje um tópico muito relevante. Aproximámo-nos da maneira como uma casa ecoa as memórias de um alguém singular ou de uma história de família - ou de uma *exemplaridade simbólica essencial* numa história. Será possível que uma casa simbolize uma certa forma de habitar e de viver num determinado tempo? Que tipo de ativação simbólica pode ser feita a uma casa para ficar associada a tal *memória de um acontecimento*? Vamos de seguida falar um pouco de um exemplo que nos tocou e que achamos que pode iluminar algumas dimensões do que estamos a procurar aqui pensar.

Falemos de uma casa onde habitou Rosa Parks, a famosa ativista dos direitos dos afro-americanos, que ficou conhecida pela sua determinação em não atribuir o seu lugar num autocarro a uma pessoa branca, apesar da lei da altura a obrigar a fazê-lo. Este ato de rebelião levou-a a ser presa por “desobediência civil”, mas incitou e simbolizou a revolta dos afro-americanos que lutaram a partir daí com renovado empenho pelos seus direitos. Descobrimos que esta casa, que devia estar em South Deacon Street, Detroit a ser celebrada como um marco histórico, talvez até servindo como uma casa-museu retratando a vida de Rosa Parks e louvando a luta dos afro-americanos, esteve afinal a fazer uma bizarra “*tournée*” pela Europa.

A história desta casa desperta com um novo capítulo aquando da morte de Rosa Parks, em 2005. A casa permaneceria abandonada até 2008, quando a crise financeira da altura abalou fortemente o mercado imobiliário e a cidade de Detroit avançou a ideia de demolir o imóvel. Esteticamente, a casa não é particularmente fantástica: foi construída de simples ripas de madeira e espelha as dificuldades económicas atravessadas pela família que chegou a juntar cerca de 18 pessoas debaixo do mesmo teto. Mas, seguramente a singularidade de ter sido ocupada por Rosa Parks deveria ter sido suficiente para salvaguardar a casa? Esta não foi a realidade e Rhea McCauley, sobrinha da falecida Parks, acabou por comprar o imóvel à cidade de Detroit, em 2008, por 500\$ para evitar a sua demolição.

Esta compra foi feita com o objetivo de preservar o imóvel e a história a ele associada, no entanto apoio faltou para ajudar o caso. McCauley acabou por doar a casa ao artista plástico Ryan Mendoza (n.1971) que em 2016 a tirou do seu lugar original, desmontando-a, em 18 dias com a ajuda de voluntários, e voltando a construí-la no quintal da sua casa particular em Wedding, Berlim, onde podia ser vista.



Fig. 3 - Ryan Mendoza, Rosa Parks' House, 2017

Foto por Fabia Mendoza

Não é possível visitar o interior da casa, pois apenas a estrutura exterior foi devidamente montada, estando em falta o chão, as portas e a escadaria original, mas ao vê-la do exterior é possível ver as luzes acesas que foram instaladas dentro da casa e ouvir gravações áudio de Rosa Parks.

Desde 2017, (ano em que a casa é pela primeira vez mostrada, oficialmente, ao público, alemão) a intenção do artista foi de a retornar aos Estados Unidos, para que lá ela pudesse viver como um testemunho dos feitos de Parks em oposição aos vários monumentos que continuam erguidos na América que glorificam a Confederação do Sul, escravagista e suprematista como sabemos. *“Existem 1500 monumentos da Confederação, o que é absurdo.*

*Só existem 76 monumentos do Movimento dos Direitos Civis. Que este seja o 77º.*²⁷ disse Mendoza numa entrevista sobre o assunto. Atualmente a casa ainda se encontra na Europa, tendo em 2020 estado em exibição no Palácio Real de Nápoles, desconhecendo-se o posterior percurso.

McCauley e Mendoza depositam as culpas da situação em que se encontra a casa, seja o seu distanciamento ao sítio onde deveria estar ou a má conservação da mesma, na cidade de Detroit por nunca ter demonstrado interesse em manter o imóvel. A cidade nega culpas no caso. Ao mesmo tempo, o Instituto Rosa e Raymond Parks (que detêm os direitos de imagem de Rosa Parks) mostra-se contra a mostra da casa na América e acusa McCauley de tentar enriquecer com a situação (apesar de todas as exposições da casa serem grátis) e facilitando até a narrativa que Parks nunca sequer habitou a casa e que por isso é apenas uma casa sem interesse – que também não é verdade, desmentido pela própria McCauley que viveu na casa com Rosa Parks em 1957. Toda esta disputa sobre a casa prova exatamente o que McCauley e Mendoza suspeitavam. McCauley diz em entrevista: *“Claro que isto é sobre racismo. Não se trata apenas da história, isto é sobre o racismo hoje. É o sul, é Detroit, é a América, são as mulheres, é o mundo.”*²⁸

Este ato, de *relocalizar a casa*, evoca conversações sobre migrações e deslocações forçadas, que habitualmente têm motivações económicas, de insegurança, guerra ou outras. A casa de Rosa Parks vê-se destinada a *“migrar”* por razões de ideologia e significado, encontrando apenas a sua valorização na Europa. Há algo a dizer sobre a maneira como esta casa pode ser vista e entendida apesar do seu distanciamento ao lugar de origem onde a sua presença seria ainda mais expressiva. Diz Mendoza, em entrevista com a CNN: *“As coisas ganham valor quando são simbólicas. Então, claro, como o chão sobre o qual ela caminhou.*

²⁷ “There are 1,500 monuments to the Confederacy [in the United States], which is absurd. There are 76 monuments to the civil rights movement. Let this be the 77th.” Holmes, H. (26 de setembro de 2020). Rosa Parks’ House Is on View in Italy, and Its Return to the US Is Uncertain. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de Observer: <https://observer.com/2020/09/rosa-parks-house-italy-naples-civil-rights-monument/>

²⁸ “Of course this is about racism. And it's not just about history, it's about racism today. It's the south, it's Detroit, it's America, it's women, it's the world.” Gunter, J. (23 de março de 2018). Rosa Parks house: Dispute threatens bitter end to homecoming. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de BBC: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-43492073>

*Temos que nos perguntar – é irrelevante ou é valioso? Agora mesmo na América, esta casa e o chão sobre o qual ela caminhou, parecem irrelevantes.”*²⁹

Talvez por entendermos que estamos perante a verdadeira casa onde morou Rosa Parks, uma reprodução fiel da casa instalada num qualquer outro sítio não teria o mesmo impacto. Uma reprodução da casa não chegaria sequer a ganhar valor por ser “simbólica” como adianta Mendoza, o simbolismo só existe por ser o verdadeiro *veículo vivo* dessa história, no território onde essa história ainda vive: o racismo não morreu e as figuras que fizeram o corpo de imagens dessa história estão vivas. Não é possível copiar uma “aura” dos objetos, como lembra “*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*” de Walter Benjamin mas a aura desta casa está em ser símbolo de uma história que precisa de memórias para a materializar. Alain de Botton, que no seu livro “*A Arquitetura da Felicidade*” fala, a certa altura, de uma terrível viagem que fez e que pode ser representativa desta dificuldade de articular a memória e as casas.

O autor visitou a “Holanda”... Reservou um quarto num famoso “Hotel de L’Europe”. Tudo à sua volta era o idealmente espectável da Holanda com os seus edifícios em tijolo vermelho, lojas de queijo, moinhos de vento e campos de túlipas. Tudo era uma imagem perfeita da Holanda, tirando um grande pormenor: ele não se encontrava na Holanda. “*A minha infelicidade devia ter algo que ver com o facto de, ao contrário de certas aparências eu não estar na Holanda mas sim no Japão, a quarenta minutos de Nagasáqui de comboio, num parque temático de cerca de 62 km chamado Aldeia Holandesa de Huis Tem Bosch. (...) Os japoneses, (...), tinham sido meticulosos na sua construção, preocupando-se com a autenticidade. (...) Todavia, o rigor histórico só contribuíra para tornar o local mais estranho e desolador.*”³⁰ Onde começa a memória falsa e acaba memória verdadeira? O que é realmente “*fazer memória*”?

Não há nada de imoral em apresentar a casa de Rosa Parks na Europa. Não só porque serve para discutir tópicos como o racismo e a xenofobia mas também porque a Europa ainda enfrenta o seu passado colonial e este tipo de confrontos com as memórias e com as histórias

²⁹“Things become important when they are symbolic. So, of course the floor that she walked on. You have to ask yourself -- Is this something that is worthless or is it priceless? And right now in America, this house and the floor she walked, seems worthless.” Shubert, A. (11 de abril de 2017). Rosa Parks' Detroit home rebuilt in Berlin. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de CNN: <http://edition.cnn.com/style/article/saving-rosa-parks-home-ryan-mendoza/index.html>

³⁰ Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3ª ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote. P. 248

são de extrema importância. Mas tal como esta experiência de Botton nos exemplifica, a verdadeira imersão no tema só é real quando estamos no espaço onde essas memórias tiveram uma vida. Por isso, por muito que possamos aprender sobre Rosa Parks e o Movimento dos Direitos Civis através da sua casa em viagem pela Europa, é talvez mais essencial e decisivo que esta se encontrasse na América, de volta em Detroit (ou noutros estados do sul). *“Edifícios não devem apenas harmonizar as partes que os constituem: devem também ser coerentes com o local onde se inserem. Devem falar-nos dos valores significativos e das características dos seus próprios locais e épocas. Refletir o seu contexto cultural pode ser tão importante para a missão de um edifício como a de corresponder à sua missão meteorológica.”*³¹

A casa da South Deacon Street, número 2672, Detroit, perdeu o seu estatuto como casa assim que surgiu a ideia de a demolir, uma decisão que a caracterizou como imóvel sem relevância e imprópria para ser habitada. Ela só ganhou um novo estatuto quando passou para as mãos do artista Ryan Mendoza, aí tornou-se “arte”: esperava o artista que ela pudesse evoluir uma vez mais e tornar-se “monumento”. Não há como saber se este último desejo é alcançável, mas esperemos que esteja mais próxima de se tornar um monumento do que a voltar a ser uma casa decrépita. A casa é hoje ambigualmente uma obra do artista, ele próprio também um migrante, nascido na América, mas emigrado na Europa, ele leva uma casa consigo de volta ao país que o acolheu e, tal casa acaba por representar mais que a luta dos afro-americanos, tem uma mensagem mais abrangente no tema das migrações: o que faz dela relevante num debate público global. Lembremos que uma em cada trinta pessoas não vive no país em que nasceu³², de acordo com o relatório de imigração de 2020 e que há largas dezenas de milhões de deslocados em todo o mundo, muitos alvo de racismo e sem lugar onde cair (mortos).

“As casas normalmente posicionam os seus ocupantes em confronto com histórias e memórias passadas da sua comunidade, da sua família íntima ou dos desconhecidos anteriores proprietários. Quando os artistas se apropriam de uma casa existente e a transformam numa escultórica “obra de arte”, a evocação literal e metafórica de fantasmas

³¹ Ibidem, p. 248 – 249.

³² *World Migration Report 2020*. (2020). Obtido em 2 de agosto de 2022, de International Organization of Migrations: <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/>

pode sugerir narrativas interessantes, para ambos o artista e o observador”³³, lembra Gill Perry. As casas e as memórias que transportam, as conservações encenadas ou autênticas, são o *veículo vivo de um corpo de imagens* que nos confrontam conosco próprios.

Uma casa pode evoluir de um espaço pessoal para um espaço público: é fundamental criar relação com as memórias coletivas através da *singularidade das memórias individuais* de uma casa, de que são sempre feitas as coletivas. A casa como espelho individual da memória coletiva e enquanto objeto na arte contemporânea é explorada por muitos artistas, afirma Farah Karapetian (ela própria artista plástica que trabalha com pessoas marginalizadas e é emigrante nos Estados Unidos): “*cada uma (casa) aborda questões de propriedade imobiliária, gentrificação e justiça social, questionam a legitimidade dos valores normativos e sistemas de autoridade e atacam a santidade das atitudes culturais em relação ao espaço privado, enquanto permanecem muito próximas da arquitetura vernácula e objetividade do lar.*”³⁴

As obras de arte, sejam elas memórias íntimas, casas particulares ou representações de casas imaginárias, traduzem um sentimento de *refúgio e abrigo das memórias* que esperamos de uma casa real. Mas se podemos encontrar refúgio e abrigo numa casa que não podemos verdadeiramente habitar, como uma casa-museu ou uma casa transformada em objeto artístico, quais são os elementos definidores da “casa” onde podemos encontrar refúgio e abrigo?

³³ “Houses often bring their occupants into confrontation with past histories and memories of their own communities, with their intimate families or unknown previous owners. When artists appropriate existing houses and transform them into sculptural 'art works', the evocation of literal and metaphorical ghosts can suggest enticing narratives, for both the artist and the viewer.” Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books, p.143.

³⁴ “Each addresses issues of real estate, gentrification, and social justice, questions the legitimacy of normative values and systems of authority, and attacks the sanctity of cultural attitudes towards private space, while staying very close to the vernacular architecture and objecthood of the home.” Karapetian, F. (09 de outubro de 2017). *The House in and as Contemporary Art*. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de Los Angeles Review of Books: <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/house-contemporary-art/>

3. Casa como conceito

3.1. Assombramentos e desconstruções

Há um movimento designado *Urbex (Urban Exploration)* que nos interessou. A ideia desse movimento é a ação de explorar de forma detalhada e respeitadora, de forma a documentar um local abandonado, habitualmente por meio da fotografia. Os mais comuns tipos de edifícios para explorar são hospitais e hospícios, laboratórios, fábricas, centros comerciais, hotéis e casas representativas da altura ou contexto em que foram construídas. Claro que é supostamente uma atividade que é ilegal, por causa do crime de invasão de propriedade. Mas a publicação dos resultados da exploração não o é necessariamente e é deste detalhe que os exploradores tiram partido.

As motivações das explorações são diversas: as mais populares parecem ser a procura de uma aventura de transgressão, o encontro com a história e a memória, as histórias das arquiteturas dos espaços, ou mesmo, para alguns, o paranormal. Em todos haverá talvez a experiência estética que um espaço marcado pela decadência e pela ruína, motivo de consolação e deleite desde o romantismo. É a experiência que a permanência no seu ambiente em ruína que exala qualidades insubstituíveis e irreproduzíveis. “ *A estética é compreendida não somente como a teoria da beleza, mas a teoria da qualidade das sensações.*”³⁵, diz Sigmund Freud, numa afirmação que podemos ler também como a importância da vivência singular e única de um espaço; a ambiguidade e singularidade de experiências nele vividas são ações que procuram memórias e sensações únicas, e não são a mera procura pelo belo.

Quando presenciados com uma imagem ou situação, inconscientemente, comparamo-la com as outras análogas com as quais já nos deparamos. A memória tem um funcionamento essencialmente *associativo e por analogismo*, como Freud bem sabia. Visitar um espaço abandonado quando temos uma certa familiaridade com o equivalente ou semelhante mas em estado não abandonado, cheio de pessoas, sons, movimento, propicia

³⁵ “(...) aesthetics is understood to mean not merely the theory of beauty but the theory of the qualities of feeling.” Freud, S. (1919). *The Uncanny* (1^o ed.). Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. P. 219

uma certa melancolia no espetador e essa *melancolia* dá lugar à *inquietação*. “*É em diálogo com a dor que muitas coisas belas adquirem o seu valor*”³⁶, lembra várias vezes Alain de Botton. Não é que estas construções não fossem belas antes da sua decadência, mas é a sua decadência, a sua qualidade de memórias e de corpos de imagens que elevou o seu fator de unicidade e singularidade. A existência de grandes espaços decadentes é até cada vez mais escassa, devido à demolição de construções para reabilitação e regeneração urbana. Admirar espaços em ruína inspira um suspiro melancólico porque a dor da ruína continua a aguçar o prazer na sua beleza. “*A familiaridade com o sofrimento acaba por ser um dos invulgares pré-requisitos para a apreciação da arquitetura e das ruínas. Além de todos os outros requisitos, poderemos precisar de estar um pouco tristes antes que os edifícios nos possam impressionar devidamente.*”³⁷ Esta tristeza sentida pelo espetador certamente é aguçada pelo declínio do espaço que intensifica talvez a qualidade e força do corpo de imagens da memória.

A melancolia que surge em nós ao depararmo-nos com uma ruína pode estar relacionada com o confronto com a nossa própria mortalidade, um deleite mórbido, um prazer retirado de uma possibilidade que nos causa sofrimento. Nas palavras de Freud, “*não é caso para surpresa que o primitivo medo da morte ainda seja tão forte entre nós e sempre tão pronto a emergir à menor provocação.*”³⁸ Poderíamos afirmar que um dos primeiros temores que sempre assombrou as sociedades foi a morte e a vida depois da morte. Sem saber ao certo que implicações lhe estavam associadas, cada cultura desenvolveu a sua arte e arquitetura funerária e os seus rituais, muitos deles com a intenção comum de preparar o defunto para uma vida que se seguia à que deixavam, fazendo-o acompanhar por alguns dos seus objetos pessoais e de bens que seriam alegadamente necessários para a etapa que se seguia. Corpos de imagens da memória das casas habitadas, podemos sublinhar e enfatizar. Estes rituais têm na sua base atenuar o inquietante que se dá no seio do familiar: saber que uma pessoa partiria da sua vida terrena para uma outra, com todas as comodidades, terá sido uma ideia tranquilizadora em civilizações ao longo dos tempos. Vai para o país dos mortos mas lá também terá *abrigo e refúgio* proporcionada pelos restos da sua casa terrestre, nos

³⁶ Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3º ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote. P. 26

³⁷ *Ibidem*, p. 26

³⁸ “(...) it is no matter for surprise that the primitive fear of the dead is still so strong within us and always ready to come to the surface on any provocation.” Freud, S. (1919). *The Uncanny* (1º ed.). Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis. P. 242

corpos de imagens e nas suas memórias de objetos e cenários que viajarão também ao seu lado.

Quando teorizou sobre o inquietante, Jentsch, de acordo com Freud, “atribuí o principal fator da produção do sentimento de inquietação à incerteza intelectual; então o inquietante seria sempre, por assim dizer, algo com o qual não se sabe lidar.”³⁹ Diante da morte (quer seja física, como a de um ser vivo ou “metafórica”, como a de um espaço que se torna numa ruína), é difícil não surgir uma *sensação vertiginosa de impotência*: a nossa condição humana torna-nos muito pequenos e praticamente inúteis diante uma situação que não podemos conhecer ou antecipar. “Jentsch acredita que uma situação particularmente favorável para despertar uma sensação inquietante é criada quando existe incerteza intelectual acerca da imobilidade ou não de um objeto e quando um objeto inanimado se torna muito parecido com um animado.”⁴⁰ Quando estas palavras surgem, no texto de Freud, elas referem-se particularmente a bonecas, figuras de cera e autómatos, objetos criados para simular características e feições humanas, no entanto, elas podiam também ser estendidas para enquadrar não só todo o tipo de objetos, mas também espaços; a conexão seria simples atendendo ao léxico da palavra que originou o termo. O surgimento do animado no inanimado ou do estranho no familiar ou do desconhecido no conhecido são a questão central.

O conceito de “estranheza inquietante” (“estranho familiar”, uma tradução mais próxima do termo original alemão - *unheimlich*) é explorado imagetivamente por Sigmund Freud. Ele recorre a diversos dicionários e até a vários idiomas tentando encontrar uma maneira universal de o explicar, acabando por lamentar: “os dicionários que consultamos não nos dizem nada de novo, talvez seja porque falamos uma língua estrangeira. Certamente, ficamos com a impressão que muitas línguas não têm uma palavra particular para esta categoria do que é assustador no familiar.”⁴¹ Não encontrando um consenso nas línguas estrangeiras ele volta à língua alemã e à palavra que origina o termo: “*heimlich*”, assim

³⁹ “He ascribes the essential factor in the production of the feeling of uncanniness to intellectual uncertainty; so that the uncanny would always, as it were, be something one does not know one's way about in.” Ibidem, p. 221

⁴⁰ “Jentsch believes that a particularly favourable condition for awakening uncanny feelings is created when there is intellectual uncertainty whether an object is alive or not, and when an inanimate object becomes too much like an animate one.” Ibidem, p. 233

⁴¹ “But the dictionaries that we consult tell us nothing new, perhaps only because we ourselves speak a language that is foreign. Indeed, we get an impression that many languages are without a word for this particular shade of what is frightening in the familiar.” Ibidem, p. 221

definido no “Wörterbuch der Deutschen Sprache” (1860) de Daniel Sanders: “*Heimlich*, adj.: I. Também *heimlich*, *heimelig*, que pertence à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, confortável, caseiro, etc.”⁴² (Sanders citado por Freud *op.cit.* p. 222). A particularidade desta palavra é que “*Heimlich* é uma palavra cujo significado se torna ambivalente até coincidir com o seu oposto, *unheimlich*.”⁴³, diz Freud. “A palavra *unheimlich* é então o oposto de *heimlich* (caseiro) ou *heimisch* (nativo) – o oposto do que é familiar, somos levados a concluir que o que é “inquietante” é assustador precisamente porque não é conhecido ou familiar. Naturalmente nem tudo o que é novo e estranho é assustador, no entanto, a relação não pode ser invertida. Podemos apenas dizer que o que é singular pode mais facilmente tornar-se assustador e inquietante; algumas coisas novas são assustadoras, mas não todas. Algo tem de ser acrescentado ao que é singular e estranho para o tornar inquietante.”⁴⁴ A estranheza inquietante só se dá e só surge do íntimo do familiar. E é íntimo o que está no corpo de imagens da casa, nas memórias da vida habitada.

Freud conclui que o termo não é reservado apenas objetos ou situações: “Também chamamos pessoas vivas de inquietantes, normalmente fazemo-lo porque lhes queremos atribuir motivações maldosas.”⁴⁵. E refere uma teoria de Schelling: “De acordo com ele, tudo que é inquietante deveria ter permanecido escondido e em segredo, mas surgiu à luz.”⁴⁶ Esta é uma questão essencial do texto de Freud e fundamental para compreender o corpo de imagens da memória que a vida familiar, habitada na casa, veicula. O secretismo que envolve uma pessoa dita “inquietante” é o frente a frente com variáveis que destabilizam o estritamente espectável pelo seu espectador (e o mesmo se aplica no exemplo da ruína). O inesperado surge no que o espectador não estava à espera. Para além de não ser habitual

⁴² “*Heimlich*, adj., subst. *Heimlichkeit* (pl. *Heimlichkeiten*): I. Also *heimlich*, *heimelig*, belonging to the house, not strange, familiar, tame, intimate, friendly, etc.” *Ibidem*, p. 222

⁴³ “Thus *heimlich* is a word the meaning of which develops in the direction of ambivalence, until it finally coincides with its opposite, *unheimlich*.” *Ibidem*, p. 226

⁴⁴ “The German word “*unheimlich*” is obviously the opposite of “*heimlich*” (“homely”), “*heimisch*” (“native”)—the opposite of what is familiar; and we are tempted to conclude that what is ‘un-canny’ is frightening precisely because it is not known and familiar. Naturally not everything that is new and unfamiliar is frightening, however; the relation is not capable of inversion. We can only say that what is novel can easily become frightening and uncanny; some new things are frightening but not by any means all. Something has to be added to what is novel and unfamiliar in order to make it uncanny.” *Ibidem*, p. 220-221

⁴⁵ “We can also speak of a living person as uncanny, and we do so when we ascribe evil intentions to him.” *Ibidem*, p. 243

⁴⁶ “According to him, everything is *unheimlich* that ought to have remained secret and hidden but has come to light.” *Ibidem*, p. 225

estarmos confortáveis num espaço decrepito, que nos parece sempre *assombrado*, suspeitamos sempre que as tais “*motivações maldosas*” que referia Freud sejam aquilo que motiva a falta de abrigo ou refúgio, o desconforto gélido, que um espaço sem vida habitada proporciona.

“*Ora podemos descobrir o significado que acabou cunhado no termo “estranheza inquietante” ao longo da sua história; ou podemos colecionar todas as propriedades de pessoas, coisas, sensações, experiências e situações que possam levantar em nós a sensação de estranha inquietação, e daí deduzir a natureza do inquietante a partir do que todas elas têm em comum. Eu direi que ambas trajetórias levam a um resultado comum: o “inquietante” é a categoria do assustador que nos conduz a algo que já conhecemos, que já nos foi familiar.*”⁴⁷ Esta “familiaridade” *assombrada* pode surgir numa certa sensação de “*déjà vu*”: já vimos ou já conhecemos isto, noutro tempo e noutro lugar. A *repetição deslocada* de um elemento poderá também ser um importante fator a considerar no que toca ao *desencadear da estranheza inquietante*: “*o fator de repetição da mesma coisa não será para todos uma fonte de inquietação. Pelo que tenho observado, este fenómeno, quando conjugado com certas condições e certas circunstâncias, desperta uma sensação de inquietação, que, fará lembrar a sensação de impotência experienciada em sonhos.*”⁴⁸. A sensação de impotência está relacionada com o encarar de uma situação fora do nosso controlo, é recorrente no convívio com a ruína. Mas sobretudo é a *repetição e a deslocação* que são as dinamizadoras da estranheza inquietante. “*Consideramos que isto é inquietante. E a menos que um homem esteja completamente à prova de superstições, ele tentará atribuir um significado secreto a esta persistente repetição (...).*”⁴⁹ Por isso, tantas vezes, a figura mais perturbadora da repetição é o “*duplo*”, *tornando-se numa visão de horrores (...)*”⁵⁰. A *repetição deslocada*,

⁴⁷ “Either we can find out what meaning has come to be attached to the word 'un-canny' in the course of its history; or we can collect all those properties of persons, things, sense-impressions, experiences and situations which arouse in us the feeling of uncanniness, and then infer the unknown nature of the uncanny from what all these examples have in common. I will say at once that both courses lead to the same result: the uncanny is that class of the frightening which leads back to what is known of old and long familiar.” Ibidem, p. 220

⁴⁸ “The factor of the repetition of the same thing will perhaps not appeal to everyone as a source of uncanny feeling. From what I have observed, this phenomenon does undoubtedly, subject to certain conditions and combined with certain circumstances, arouse an uncanny feeling, which, furthermore, recalls the sense of helplessness experienced in some dream-states.” Ibidem, p. 236-237

⁴⁹ “We do feel this to be uncanny. And unless a man is utterly hardened and proof against the lure of superstition, he will be tempted to ascribe a secret meaning to this (...)” Ibidem, p. 238.

⁵⁰ “The “double” becoming a thing of terror (...)” Ibidem, p. 236.

o duplo fantasmático, o corpo de imagens são a *assombração* que temos, interminável, de *desconstruir*.

A recente pandemia fez crescer o interesse e a discussão do conceito de *espaço liminar*, na sua versão ansiogénica. A ideia de um espaço vazio que nos é estranhamente familiar, que conhecemos em tempos cheio de vida e agora vemo-los vazio. *Kenopsia*, *esvaziamento*, é um termo que define esta experiência, do grego “kenosis” que significa “vazio” e “opsia” que significa “ver”. Nestes casos, não se fala propriamente de ruínas, o abandono não é o abandono físico que levou à decadência. Estes espaços ainda estavam a ser vividos, habitados e cuidados. O abandono foi forçado às pessoas que os frequentavam, que o deixaram de fazer por proibição ou receio, tornando-os mais vazios e inquietantes (tudo parece ter normalizado entretanto, mas mantém-se a ainda algum *unheimlich* latente). Quando não estão cheios de vida, tornam-se mais evidentes nestes espaços os pequenos detalhes dos candeeiros ou das prateleiras, dos ladrilhos no chão ou das portas, nos restos de objetos deixados, nas imagens abandonadas, os corpos de imagens que sempre habitaram o espaço têm agora uma existência mais inquietante e provocam um renovado sentimento de estranheza. A nossa existência parece mais assombrada, por presságios desconhecidos, que temos de desconstruir nas nossas memórias assombradas. “*Todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro,*”⁵¹, escreve Bachelard, numa das suas memoráveis reflexões.

Não será necessário reiterar que esta década está, até agora, repleta de *acontecimentos inquietantes*, não pela sua *repetibilidade deslocada*, mas pela sua incongruência – pela sua *inquietante estranheza*. Talvez estejamos todos no estado de espírito ideal para apreciar a força mnemónica da casa que agora reconhecemos no seu devido valor. E olhamos a ruína, fazendo ainda mais sentido, como diz Alain de Botton: “*talvez seja quando as nossas vidas se encontram num momento mais problemático que estamos provavelmente mais recetíveis às coisas belas. Os nossos momentos de abatimento dão à arquitetura e à arte uma maior abertura porque é nesses momentos que a nossa*

⁵¹ Bachelard, G. (1989). *A Poética do Espaço* (1ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, p. 29.

necessidade das suas qualidades ideais está no auge.”⁵² O que explica também a multiplicação de renovações de casas que o período de confinamento proporcionou, o aumento das deslocações para o campo e o crescimento do mercado imobiliário, fruto de pessoas que perceberam que o espaço que habitavam não lhes proporcionava, afinal, as experiências que realmente desejavam que a sua casa lhes desse. Mas se tudo o que é estranhamente familiar nos inquieta e se a estranheza surge no seu do familiar, será que podemos contar com o que é simplesmente familiar, concentrando-nos nas nossas próprias casas e na interioridade que elas proporcionam? Que respostas existem para contrariar o inquietante nas nossas vidas?

⁵² Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3ª ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote, p.167.

3.2. Janela para o mundo

A casa, por não ter de ser simplesmente um edifício tradicionalmente conotado como “casa”, pode ser um barco, uma autocaravana ou uma tenda, talvez. É um conceito mais abstrato cheio de *projeções oníricas e fantasmáticas*, que pode ter muitas desmaterializações. Se pensarmos na casa como um reflexo e refúgio da nossa pessoa, aí o objeto que mais se enquadraria neste requisito podia ser o nosso guarda-roupa e os nossos objetos, com todas as roupas que usamos para nos definir e os objetos que povoam o nosso espaço, tornando-o nosso. No entanto, hoje as nossas casas mais do que povoadas de objetos estão invadidas de imagens.

Um dispositivo específico e fascinante, que há décadas entrou nas nossas vidas, tornou-se o centro das casas e das imagens que nelas ecoam. Talvez não nos reflita tão fielmente como as confissões que escreveríamos num diário, nosso confidente, ou as roupas do nosso dia-a-dia, mas é um objeto que tomou um papel principal na vida quotidiana: a *televisão*. Esta, só recentemente encontrou um rival com a generalização da *internet* e dos *smartphones*. Sendo que a televisão atual que pode ser conectada à internet, ficando com uma capacidade de reprodução e difusão inesgotável, tornando-se ainda mais incontestavelmente a grande produtora de *estranheza inquietante*.

Apesar de desejarmos abrigo e refúgio na casa, não queremos que a casa seja um abrigo completamente hermético e fechado ao mundo. Desejamos *aberturas*, passagens, comunicações, pequenas *frechas*, que nos permitam observar a suposta realidade que é construída à nossa volta. A casa tem aberturas físicas, como as janelas e as claraboias que nos proporcionam luz e a vista desinibida de uma extensão imediatamente à nossa volta. Mas as grandes aberturas hoje não são as da paisagem ou das vistas: é a televisão que nos oferece as imagens de um *corpo de imagens*, real ou ficcionado, à nossa escolha e permanentemente disponível para se confundir com as nossas memórias.

Não há mais nenhum proporcionador de experiências que pudesse tão eficazmente mostrar-nos o suposto real. A televisão tornou-se a “*janela para o mundo*”: mostra-nos muito mais do que acontece na pequena área que ocupamos e observamos das nossas janelas, mostra-nos toda a *estranheza inquietante* à solta no mundo. Com um noticiário ou um

documentário sobre uma temática, com entretenimento histriónico, consegue dar-nos a ilusão de realidade sobre porções construídas da realidade. Ou, pelo contrário, ofuscá-la e dissipá-la, retirando-a do nosso alcance com episódios ficcionados, que contêm alguns fragmentos mínimos do que é talvez real. A televisão e o *smartphone*, e especialmente o *entretenimento*, proporcionam-nos literalmente uma *escolha* sobre a maneira como queremos visualizar e encarar o mundo. Domesticam-no e por isso são uma fonte de conforto, um refúgio e um abrigo da incerteza da realidade. A televisão tornou-se a nossa casa e é doravante diante e dentro dela e do seu corpo de imagens que se passa toda a estranheza inquietante.

Com o passar os anos, interessei-me cada vez menos pela televisão. Nunca me tinha debruçado o tempo suficiente sobre ela para ponderar sobre a sua estranha utilidade até ter encontrado o livro “*Entretenimento e Paixão na História do Ocidente*” de Byung-Chul Han. Nele, num capítulo com o nome “Serenidade com o Mundo”, ele cita e comenta alguns excertos de entrevistas a Robert Rauschenberg. (1925 – 2008). Este é um artista americano que começou o seu percurso artístico no final dos anos 40 e desenvolveu inúmeros trabalhos que combinam pintura abstrata e objetos concretos recorrendo a meios de reprodução de imagem mecânicos.

Nos excertos compreendidos neste capítulo, o artista fala do ato de se refugiar na sua própria casa e de mesmo assim, a partir dela, conseguir inspiração para as suas obras, sem ter que recorrer a pintar os seus pesadelos, o seu corpo de imagens doloroso. “*Rauschenberg considera criticamente os artistas que não pintam senão os seus pesadelos, que se limitam a habitar e a enfeitar a sua interioridade*”⁵³, diz-nos. O artista diz explicitamente que faz arte a partir das coisas mais importantes da sua casa: as janelas que tem sempre abertas e a televisão, que tem sempre ligada. “*Não quero que a minha personalidade se torne nítida na imagem. Por isso, tenho sempre a televisão ligada. E as janelas abertas.*”⁵⁴, diz Robert Rauschenberg, citado por Han. E Han, em diálogo com o testemunho dele, diz: “*a televisão des-interioriza o eu, desvia-o para o mundo. Des-apaixona o eu. É, por assim dizer, um instrumento de uma distração original. O eu distrai-se de si mesmo e a sua atenção é desviada para o mundo. (...) A arte é uma distração que desvia a nossa atenção*

⁵³Han, B.-C. (2019). *Entretenimento e Paixão na História do Ocidente* (1º ed.). Lisboa: Relógio d'Água Editores, p.123.

⁵⁴ Ibidem, p. 122.

expressamente para o mundo. As janelas abertas devem contrariar a submersão monádica na interioridade sem mundo. A arte não tem de surgir necessariamente de uma vida que se não distraia e que tenha presente a morte”⁵⁵.



Fig. 4 - Robert Rauschenberg,
Buffalo II, 1964.

Óleo e tinta de serigrafia sobre tela,
243.8 x 183.8 cm

Para Rauschenberg, a única maneira de representar a vida de forma fiel é ao estarmos o menos possível focados em nós próprios. É uma visão extrema: o contrário absoluto da interioridade e da intimidade. É por isso que lhe agrada tanto a televisão, a imersão numa outra existência faz-nos vacilar da tendência de dar prioridade à nossa interioridade: *“parece-me que, quando trabalho, olho à minha volta e observo o que me rodeia. Se absorvi alguma coisa, toquei alguma coisa, então, alguma coisa começa.”⁵⁶. (Robert Rauschenberg citado por Han). Os pesadelos são uma espécie de autofechamento nas nossas inquietações. É por isso que Rauschenberg vê a representação da interioridade na arte com desprezo; se existe todo um imenso universo que podemos observar porquê contentarmo-nos com a nossa interioridade? *“Para Rauschenberg, a arte não se define fora do mundo, “fora do âmbito**

⁵⁵ Ibidem, p. 123

⁵⁶ Ibidem, p. 123

imane e puramente mundano”. *A sua arte é uma arte de imanência. Não se afasta do mundo.* ⁵⁷ Uma arte contrária à inquietante estranheza da interioridade ou apenas uma outra variante dela?

Não acho incorreto afirmar que, muito provavelmente, toda a gente tem um tipo de entretenimento para o qual se vira num momento de tensão: uma qualquer história que nos proporcione uma distração, um momento de escapismo da realidade em que estamos presos. É nesta vertente que *o entretenimento se torna casa*, por proporcionar uma oportunidade de nos escondermos da verdade das nossas vidas, admitamo-lo.

Histórias como “O Feiticeiro de Oz”, o livro de L. Frank Baum, editado em 1901 e posteriormente adaptado ao cinema, onde Judy Garland representa a protagonista Dorothy Gale, é um bom exemplo de uma *metáfora da casa numa forma de entretenimento*. O filme termina com um irónico anúncio da heroína: “*There’s no place like home.*” (“Não há lugar como a nossa casa.”). “*Feito em 1939, o filme parece reforçar a superioridade da “casa”, segurança e o sentimento de pertença, em vez do abandono e ao mesmo tempo é uma espetacular celebração da fuga da familiaridade vulgar da casa.*”⁵⁸



Fig. 5 - Judy Garland interpretando Dorothy Gale em “O Feiticeiro de Oz”, 1939

⁵⁷ Ibidem, p. 121

⁵⁸ “Made in 1939, the film seems to reinforce the superiority of 'home', safety and belonging over going away, yet at the same time it is a spectacular celebration of escape from the dull familiarity of home.” Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1^o ed.). Londres: Reaktion Books, p. 7.

Na história a protagonista embarca numa *aventura de regresso a casa*. Num ambiente filmado a cores para o qual foi transportada, para no fim regressar à sua suposta casa original e família, filmada sem cor. A história parece perguntar-nos se não teria sido possível para Dorothy ter escolhido uma “nova casa” ou uma outra casa. “*Será que as fantasias imaginativas e o “escapismo” são inadvertidamente opostas ao conforto de uma casa segura? Ou será que a casa é onde a fazemos?*”⁵⁹ pergunta Gill Perry a propósito do filme. Queremos aqui sublinhar que hoje as fantasias do entretenimento e o escapismo do entretenimento, mais do que mera *alienação*, são *corpos de imagens da casa*: um refúgio dentro de um refúgio, abrigos dentro do abrigo.

“*Um bom entretenimento é um dos meios que alguém procura para esquecer a ausência de Deus*”⁶⁰. É com esta frase arrebatadora que Byung-Chul Han começa o capítulo “Serenidade com o Mundo”. Sugiro que troquemos a palavra “entretenimento” pela palavra “arte” e reescrevamos a frase como: “A boa arte é um dos meios que alguém procura para esquecer a ausência de Deus.” Han aprovaria a mudança. Aliás, ele cita Theodor Adorno que diz: “*a diversão, totalmente desinibida, não seria somente o contrário da arte, mas também o extremo que a toca*”.⁶¹ Neste momento, é indispensável talvez considerar que arte e entretenimento adquiriram significados permutáveis: são quase sinónimos, em alguns casos. O que os distingue essencialmente? Sim, sabemos que são diferentes, claro, mas há sinais óbvios de estranhas hibridações. Ambos sofrem de uma “*desinibição teológica*”, diz Han. E o entretenimento, especialmente, ao sofrer desta condição acaba por “*tocar a arte*” pensa ele; daí ambos serem a *fuga compensatória* da “ausência de Deus”. Se a arte é muitas vezes uma forma de refúgio do ambiente em que viemos a habitar, então o entretenimento, esse indubitavelmente também o é.

Podemos colocar esta pergunta: se estas ações têm como objetivo esquecer a ausência de Deus, *a procura de abrigo* é uma delas? Somos ensinados pela religião que Deus nos protegerá, mas se *construímos abrigos* é porque na verdade somos céticos sobre a eficácia dessa proteção, pelo menos. Então, o que nos resta senão encher a vida de barulho que cancele o silêncio ensurdecador desta ideia *inquietante* que a nossa própria proteção depende

⁵⁹ “Are imaginative fantasy and 'escape' inevitably opposed to the secure comforts of home? Or is home anywhere that you make it?” Ibidem, p. 8.

⁶⁰ Han, B.-C. (2019). *Entretenimento e Paixão na História do Ocidente* (1º ed.). Lisboa: Relógio d'Água Editores. P. 119

⁶¹ Ibidem, p. 120

afinal somente de nós próprios? Se Deus está ausente, o que mais resta senão encher a terra de escapatórias para o inquietante: é preciso fazer mais arte, entretenimento e com isso multiplicar interminavelmente o inquietante. *“Em quase todas as divisões há uma televisão que está ligada vinte e quatro horas por dia. (...) Simplesmente, tenho necessidade delas. Se todas se avariassem, viria a ser como a morte. Eu ficaria isolado de tudo. Então já só me restaria a arte.”*⁶² (Robert Rauschenberg citado por Han). Aí se revelaria o mais inquietante por debaixo do inquietante: o silêncio ensurdecador da nossa solidão.

Para Rauschenberg, a arte é a sua ferramenta, ao lado da televisão, para camuflar o zumbido da vida que o inquieta lá fora. Se perdesse o seu contacto com a representação do real que a televisão lhe proporciona, então poderia refugiar-se na arte mas, sem a absorção da vista pelas janelas do mundo, qual seria então a temática das obras de Rauschenberg? Estaria ele no limite de ceder e pintar a sua interioridade, representada pelos seus pesadelos? Faria sentido representá-los? Se o seu medo é a morte, que se aproxima cada vez mais rápido, com o fechar da sua janela para o mundo, ficaria entregue ao seu medo? *“A dor, o medo e a solidão não são as únicas forças que movem a produção de formas artísticas”*⁶³ informamos Han.

⁶² Ibidem, p. 125

⁶³ Ibidem, p. 121

3.3. Visão, objeto

O exemplo de Robert Rauschenberg, trazido pelo filósofo Byung Chul-Han, é inquietante. Na sua arte, não retrata a casa como um espaço concreto, mas ela é o sítio de refúgio, aberto para o mundo, onde consegue inspiração para a sua arte. Muitos são os artistas que representam a casa, mais ou menos concreta, nas suas obras. Gill Perry, no seu livro intitulado *“Playing at Home: The House in Contemporary Art”*, faz uma extensa recolha e análise de artistas cujas obras remetem para a representação da casa e a casa como tema na arte a partir dos anos 80, especialmente na Europa e América do Norte.

Tentando definir “casa”, Gill Perry garante *“para simplificar, a “casa” é normalmente um lugar ou um sítio onde habitamos; mas também é uma ideia de “espacialidade imaginária”(...)”*⁶⁴, que é representada tanto na pintura como na escultura, esta última fortemente representada nos movimentos de vanguarda e no ready-made, com a apropriação de objetos “domésticos” para representar a casa tornando-se uma prática comum. Durante séculos, a casa, e especialmente a domesticidade, era vista como o tema das artistas mulheres. Representada maioritariamente na pintura por quartos, salas de estar ou jantar, terraços e jardins, estes espaços considerados “femininos” predominavam na pintura feita por mulheres. Por oposição, teatros, cafés e bordéis eram temas “masculinos” e populares entre os artistas homens. O paradigma mudou por volta dos anos 60 quando os movimentos dos direitos das mulheres, civis e antiguerra faziam mais furor. O questionamento sobre os papéis de género e a emancipação das mulheres quebraram o padrão até aí instalado e muitas migraram para práticas até então dominadas por homens. A instalação, por exemplo, começou a ter muitas representantes entre as mulheres.

“A casa e as associadas ideias de “casa” são temas populares na representação visual da parte final do século vinte e início do século vinte e um. Elas estão repletas de clichés culturais e significados contraditórios, e têm inspirado uma enorme variedade de formas imaginativas, críticas e até brincalhonas de experimentação por artistas que trabalham numa variedade de culturas. Estas reinterpretações são em parte uma resposta

⁶⁴ “Put simply, “home” is usually a site or place where we live; but it is also an idea or “spatial imaginary”. “Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books, p. 13.

*para a ubiquidade do tema nas nossas vidas diárias. Uma casa normalmente refere-se a um qualquer espaço construído ou edifício onde permanecemos. A maior parte de nós habita numa espécie de casa ou numa parte de uma casa. Imagens de casas renovadas ou de invejáveis casas de “sonho” enchem páginas de revistas por todo o mundo, e o tema lidera uma indústria de publicação lucrativa.”*⁶⁵ Há imagens da casa em permanência nas revistas e nos interiores onde decorrem incontáveis séries e filmes. Estamos tantas vezes a olhar para interiores de casas e não nos damos conta disso. Assombram o nosso *corpo de imagens*.

*“A nossa relação com o “lar” e o seu correlato material, a casa, pode revelar uma complexa geografia cultural na qual categorias estabelecidas de género, sexualidade, etnia, raça e estatuto social se podem sobrepor e interagir. E é através destas relações que normalmente distinguimos a ideia de “lar” da ideia de casa.”*⁶⁶ “Lar” é a palavra que usamos para definir um espaço que nos traz conforto e no qual encontramos refúgio, a casa é apenas uma hipotética edificação onde procuramos o anterior. Nem todas as casas são lares, ainda que seja o “lar” aquilo que buscamos nas casas que habitamos. O “lar” será então o espaço onde podemos *expor a nossa intimidade*: é um espaço concreto que habitamos em liberdade e que nos proporciona o recolhimento e reserva do secreto. O “lar” é uma experiência que dificilmente pode ser convertido em arte, lidando a arte muito mais com tudo o que atravessa e perturba esse suposto lugar de intimidade. Como tal, a “casa” é um objeto na arte, mas o “lar” não é. Como diz Gill Perry dos exemplos trabalhados, *“as arquiteturas aqui exploradas são raramente funcionais, e são mais habitualmente utilizadas como lugares de memória, histórias familiares, comentário social, problemas ambientais, humor ou confusão espacial”*⁶⁷.

⁶⁵ “The house and the associated idea of “home” are popular themes in visual representation in the late twentieth century and the early twenty-first. They are rich in cultural clichés and contradictory meanings, and have inspired a remarkable range of imaginative, critical and often playful forms of experimentation by contemporary artists working in a variety of cultures. Such re-workings are in part a response to the ubiquity of the theme within our everyday lives. A house usually denotes any constructed space or building in which we dwell. Most of us inhabit some sort of house or part of a house. Images of home improvements or desirable “dream” houses fill the pages of magazines worldwide, and the subject drives a lucrative global publishing industry.” Ibidem, p. 9

⁶⁶ “Our relationships with “home” and its material correlate, the house, can reveal complex cultural geographies in which established categories of gender, sexuality, ethnicity, race, class and social status can overlap and interact. And it is through these relationships that we usually distinguish an idea of 'home' from that of the house.” Ibidem, p. 10

⁶⁷ “The architectures that I explore are rarely functional, and are more often deployed as sites of memory, family histories, social comment, environmental issues, humour and spatial confusion.” Ibidem, p. 10

*“Portas e janelas normalmente significam vãos que separam sítios íntimos e protegidos do exterior. No entanto, expor uma casa, ou parte de uma casa, para ser vista num espaço de galeria é pedir que essas dimensões sejam confundidas, desfocando a diferença entre público e privado”*⁶⁸, escreve Gill Perry. Tratar problemas públicos e da memória colectiva através da intimidade e do privado é uma das dimensões estruturantes da casa na arte contemporânea. A abundância de interpretações contemporâneas e diferentes da casa é um importante passo para uma maior diversificação de pontos de vista sobre o habitar contemporâneo e as suas dimensões fantasmáticas. Tornou-se a “casa” num tema representativo das experiências históricas e sociais marginais e não apenas da representação dominante da casa burguesa, aquela associada a muita da especulação histórica daqueles que puderam dar-se ao luxo de debater o tema do conforto das suas casas abastadas.

Diásporas, nomadismo e histórias de transnacionalidade podem agora ser consideradas em conversações sobre a casa: *“Mais recentemente, mais diversas, fragmentadas e transnacionais noções de casa têm sido apresentadas. Tais análises reconhecem o número de pessoas sem precedentes que migram pelas fronteiras nacionais como refugiados políticos e económicos para quem a “casa” possa talvez ser uma felicidade temporária, ou uma fantasia não realizada. Debates sobre pertença e o problema de não se ter casa são habituais em discussões sobre a casa.”*⁶⁹ Sempre ouvi dizer que a única maneira de ascender à “classe média” era através de se fazer proprietário de um imóvel que servisse de casa própria.

A casa continua a ser uma importante peça no jogo económico, social e político do capitalismo. Serve também de ferramenta de segregação: por exemplo, nos Estados Unidos da América, depois da Guerra Civil estados como o do Alabama definiram que os afro-americanos só teriam o direito de votar se fossem proprietários de terreno ou casa própria. Ou quando casas de pessoas mais desfavorecidas são destruídas para serem substituídas por casas luxuosas destinadas a mais elevadas classes sociais, nas operações de gentrificação.

⁶⁸ “Doors and windows usually signify thresholds that separate intimate, sheltered spaces from the outside. However, to position a house, or part of a house, for viewing in a gallery space is to invite those thresholds to be confused, blurring the boundaries between public and private.” Ibidem, p. 25-26.

⁶⁹ “More recently, some more diverse, fragmented and transnational notions of home have been posited. Such analyses acknowledge the unprecedented numbers of people migrating across national borders as political and economic refugees for whom “home” may be a moveable feast, or an unfulfilled fantasy. Associated debates about belonging and problems of “homelessness” are now commonplace in the discourse on home.” Ibidem, p. 12.

Esta alienação de pessoas de perfil económico mais baixo ao serem afastados ou impossibilitados de terem um casa ou lar decente, é infelizmente um caso que se repete e não pode hoje permanecer impune. Muitos artistas que viram neste triste acontecimento uma injustiça social profunda, partiram a denunciá-la, trabalhando sobre ela. *“Confrontados com o que tem sido descrito como “uma crise global de todos os dias” demonstrada por padrões migratórios, habitação insegura e pobreza urbana nas últimas décadas, muitos artistas têm procurado imaginativamente como falar de tais temas.”*⁷⁰

Pode-se mencionar como exemplo Seneca Village, uma aldeia que surgiu em 1825, onde habitavam cerca de 225 residentes, dois terços eram afro-americanos, que eram proprietários de terras e ergueram pouso na parte central de Manhattan, Nova Iorque. Quando surgiu a ideia de construir um parque de extraordinárias dimensões no coração de Manhattan, o Central Park - o primeiro deste tipo na América - a sua localização iria ocupar toda a extensão de Seneca Village e em 1857 já todos os residentes teriam abandonado as suas casas. Foram compensados pelas terras que possuíam, que foram compradas pelo governo, mas muitos argumentaram que as terras foram subvalorizadas, uma queixa que continua comum em casos equivalentes mais recentes.

Já conhecia o caso, mas não há muito tempo li num livro de banda desenhada (X-Men nº1 de 2021) uma história de um grupo de super-heróis que instalava a sua nova base em Nova Iorque, no Central Park e chamava à zona Seneca Garden, dizendo que era do direito de todos disfrutar daquele lugar que passava a funcionar como a moradia Nova-iorquina daqueles heróis - que empunhavam outra nacionalidade. Esta era uma clara referência à real história da privação do direito de habitação imposto aos afro-americanos que haviam habitado aquele espaço e uma narrativa utópica sobre devolver às pessoas o espaço que lhes foi retirado. As histórias de casas e do direito ao lar permanecem muito tempo na memória coletiva, pois essas formas de injustiça representam um ataque à dignidade humana e aos direitos fundamentais.

⁷⁰ “Confronted with what has been described as a “global crisis of the everyday” demonstrated in migratory patterns, insecure housing and urban poverty of the last few decades, many artists have sought imaginatively to open up such themes.” Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books, p. 221.

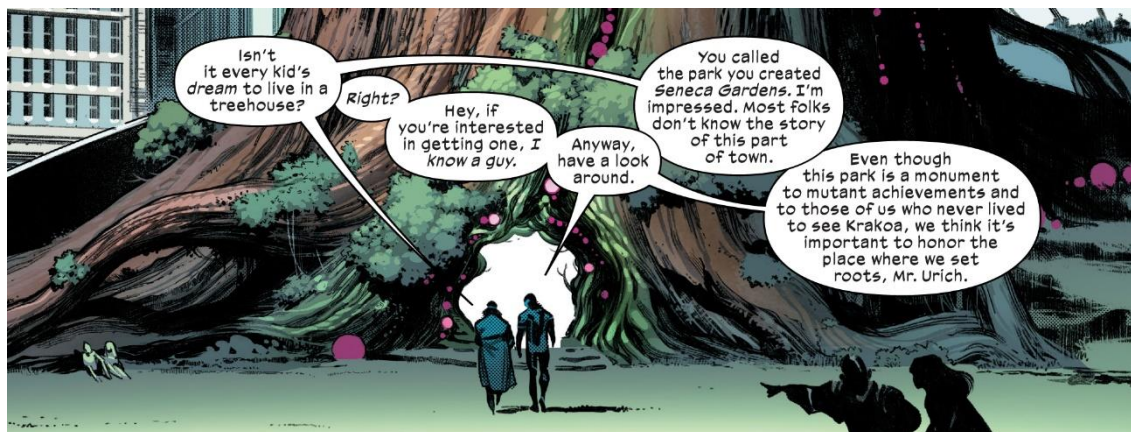


Fig. 6 - Alusão a *Seneca Village* numa vinheta de *X-Men* nº1 (Volume 6), p. 9

Texto de Gerry Dungan, arte de Pepe Larraz, colorida por Marte Garcia, letrista Clayton Cowles e designer Tom Muller

Podemos talvez dizer que periodicamente reservas indígenas ganham batalhas contra os governos dos seus países e recuperam as suas terras. Ou que países em guerra recuperam territórios ocupados por tropas inimigas, provando que é possível voltar a ser dono de uma “casa” perdida, de um país perdido, de um território roubado. É um tipo de batalha que continuará para todo o sempre, sempre com a mesma história: as das vítimas de um grupo de pessoas com mais poder que as viram como não merecedoras de viver na sua casa, de se situar em lugar que outros pretendem explorar. É uma velha história de abuso de poder, ganância e usurpação de direitos de igualdade e justiça social.

Este exemplo literário exigia uma empatia do leitor quanto à situação das personagens, e talvez essa missão fosse alcançada mesmo no caso de o leitor desconhecer a história da aldeia original que dá nome a este novo lugar. Esta empatia do leitor quanto às personagens é âncora no imaginário da “casa” perdida. Não é preciso que o leitor seja um deslocado do seu lugar de nascimento/pertença para poder simpatizar com a ideia de se instalar num novo lugar e o declarar como um refúgio para qualquer pessoa que o procure. Esta é afinal uma ideia associada à inocência de em criança procurarmos amigos para se juntarem a nós na nossa brincadeira de imaginar casas e lugares. Evocar algo inerente à infância parece ser a chave para a conexão entre o artista e o público, e claro o objeto e o público: *“A provocação visual de um artista só pode decorrer num espaço na qual a audiência dele/dela possa brincar com ele/ela – para se envolver nos confusos códigos*

*visuais ou materiais, reconhecendo o processo criativo e o jogo envolvido.”*⁷¹ Esta experiência implica disponibilidade por parte do espectador, mas também uma certa pista sobre o modo oportuno de o fazer. *“Quando é recontextualizada em recentes instalações artísticas, filme ou fotografia, a casa consegue voar, colidir, explodir, cair, partir-se em dois, virar-se do avesso, encolher, viajar sobre rodas, migrar, metamorfosear-se e servir tanto de recreio como de palco.”*⁷²

Mantemos esta última frase em mente, e usemo-la para explorar concretas obras de artistas que fizeram uso do tema e suas nuances.

⁷¹ “The artist's visual teasing can only take place within spaces in which her/his audience is able to play with her/ him - to actively engage with the confusing visual or material codes, acknowledging the creative processes and games involved.” Ibidem, p. 23.

⁷² “When reconceived in recent installation art, film or photography, the house can fly, collide, explode, fall, break in half, turn inside-out, shrink, travel on wheels, migrate, metamorphose and act as both playground and stage.” Ibidem, p. 221.

4. Casa como tema

4.1. Extração, reprodução

Chegámos à reta final da dissertação, parte em que surge alguma introspeção sobre o meu próprio trabalho, mas antes de falarmos um pouco sobre o trabalho de projeto que acompanha esta tese, façamos uma brevíssima viagem a algumas fontes de inspiração no trabalho de outros artistas para o meu próprio trabalho. Destaco estas obras porque representam particularidades da temática que também me interessam e por isso as caracterizo como importantes auxílios para a compreensão do meu próprio trabalho. Os seus temas gerais são a *perda da domesticidade* e a casa como *objeto não-arquitetónico*.



Fig. 7 - Yinka Shonibare, The Victorian Philanthropist's Parlour, 1996-97.

Tecido de algodão impresso, mobília, tapete e adereços, 259.1 × 487.7 × 530 cm

Foto por Yinka Shonibare

Começo por destacar a obra *“The Victorian Philanthropist’s Parlour”* do artista londrino de descendência nigeriana Yinka Shonibare. (n.1962) A sua presença como encenação pretende criticar a obsessão com a recriação da ostentação da vida aristocrática. O “palco” que nos constrói, uma réplica de um salão de uma casa vitoriana, pergunta-nos se queremos envolver-nos na sua reprodução de mobília requintada, lareira e tecidos sumptuosos e vê-la como apenas uma ilustração mais ou menos fiel da época vitoriana, onde o papel de parede é o elemento chave e o facto de a personagem principal da impressão ser negra, o que seria invulgar para a época: *“as repetitivas e imitativas características do papel de parede são desde sempre sinais decorativos dos interiores burgueses da casa Vitoriana, refletindo os seus valores de sistemas, afluência e gosto estético.”*⁷³



Fig. 8 - Promenor “The Victorian Philanthropist’s Parlour”

Foto por Yinka Shonibare

Por outro lado, podemos não querer ignorar os painéis de contraplacado que erguem a sala e vê-la como uma farsa. Estão em causa questões de colonialismo e racismo, temáticas das quais o conforto da casa pode oferecer abrigo ilusório, mas esta obra recusa-se a ser esse

⁷³ “The repetitive and imitative characteristics of wallpaper have long been decorative signifiers of the bourgeois interiors of Victorian ‘home-makers’, reflecting their value systems, affluence and aesthetic tastes.” Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1^o ed.). Londres: Reaktion Books. P. 214

abrigo: ela denuncia-as e pergunta ao espetador se aceita ver-se perante tais acusações e mesmo assim escolher ignorá-las.

Esta obra não nos fala de arquitetura, nem de decoração de interiores. O seu aspeto estético é importante para a sua compreensão mas o seu valor vem de renunciar à noção de casa como um refúgio onde possamos esquecer o mundo. Este espaço obriga-nos a encarar uma certa realidade com a qual habitualmente não somos confrontados, o que torna a sua mostra perante o público londrino um ato tão audaz. Diz Shonibare sobre a sua obra: “*O meu trabalho comenta o poder, ou a destruição do poder, eu costumo usar noções de excesso de maneira a representar o poder – desconstruindo coisas através disso.*”⁷⁴.

Se por um momento pensámos que os objetos que adereçam o espaço são os que nos remetem à ideia de casa, devemos observar a obra “*Excision*” (2012) de Leyla Cárdenas. (n.1975) Se na obra anterior o recheio da divisão estava intacto e seria possível mapear uma possível vida doméstica (ignorando, claro, o facto de a “casa” do exemplo anterior rejeitar ser uma fonte de refúgio), a obra de Leyla Cárdenas impede-nos de o fazer. Esta “casa” não consegue assegurar nenhum dos seus objetivos básicos: não servirá de refúgio nem proporcionará conforto e o ato de mapear uma passada vida doméstica é mais complicado pela permanência de todo o vazio existente entre os objetos. Esta extração, que podia ser descrita como “arqueológica”, de 12 cm de uma sala de uma casa, é tudo o que resta do edifício original que acabou demolido. A fração arquitetónica da fachada do edifício original é menos importante que o que sobrou de objetos do quotidiano: sabemos identificá-los como sendo oriundos de uma casa, mas de “casa”, não resta aqui nada da sua função original.

⁷⁴ “My work comments on power, or the deconstruction of power, and I tend to use notions of excess as a way to represent that power—deconstructing things within that.” Shonibare, Y. (18 de março de 2017). *Prejudice at Home: A Parlour, a Library, and a Room*. (J. Cohan, Entrevistador) Obtido de <https://www.jamescohan.com/attachment/en/599f12405a4091c6048b4568/TextOneColumnWithFile/599f12d05a4091c6048b7684>



Fig. 9 - Leyla Cárdenas, Excision, 2012.

Gesso, papel de parede, tinta, mobília de madeira e aço, 4500 x 3200 x 12 cm

Foto por Sebastiano Pellion

A intenção desta obra poderá estar mais próxima do confronto com a mortalidade. O que sobra da vida que se perdeu? Neste caso, pouco mais que uns restos esqueléticos de uma cadeira e uma mesa, uma porção de uma coluna decorada e algum material isolante e papel de parede. São precisos cabos para erguer a estrutura o que a torna, também, numa espécie de encenação de despedida à domesticidade perdida no ato de “fatiar” a sala e destruir a casa na qual ela se inseria.

Por oposição a este grande vazio da obra de Cárdenas, consideremos a famosa “House” (1993-4) de Rachel Whiteread, (n.1963) um colosso de cimento feito a partir do molde de uma casa cujo interior foi cheio de cimento e as paredes exteriores retiradas posteriormente. Esta escultura é um monumento à perda do espaço doméstico, a um modo de vida que se perde e representa até uma dupla perda: no sentido individual, de uma casa que deixa de poder ser habitada e proporcionar abrigo e, no sentido coletivo, pois esta escultura acabou demolida. O anúncio da sua demolição surge no dia em que lhe é atribuído um prémio de excelência e em 11 semanas “House” passa a ser apenas uma memória da ideia de casa, duplamente ameaçada.



Fig. 10 - Rachel Whiteread, House, 1993-4.

Cimento, dimensões desconhecidas.

Foto por Simon Edney

Curiosamente, “ao contrário da crença popular, nem todos os vestígios físicos da lendária e contenciosa House de Rachel Whiteread (n.1963) em Bow, Leste de Londres (1993-4) se perderam. Desde 1994, a artista tem produzido diversas edições limitadas de um dos puxadores originais da casa, em alumínio e borracha, (...).”⁷⁵ Muitos elogios e

⁷⁵ “Contrary to popular belief, all physical traces of the legendary and contentious House by Rachel Whiteread (b. 1963) in Bow, East London (1993-4), have not been lost (illus. 13). Since 1994, she has produced several

críticas foram direcionadas a esta obra, espelhado no desempenho da autora que no mesmo ano foi nomeada para ambos Turner Prize e pior artista britânico. Mesmo na sua curta vida, de 80 dias, inicialmente esperados 90, “House” desencadeia conversações sobre arquitetura, domesticidade e até sobre a reabilitação urbana do espaço onde estava inserida, algo que aconteceu após a sua demolição, por isso talvez seja possível argumentar que esta casa acabou por beneficiar uma comunidade após a sua perda.

Por outro lado, já no domínio da pintura, destaco a obra do brasileiro Alan Fontes (n.1980) e em especial a sua série “Desconstruções” (começada em 2013). Para desenvolver esta série o artista faz uso de num extenso historial fotográfico anterior, recolhido de jornais, revistas e fazendo uso também da Internet.

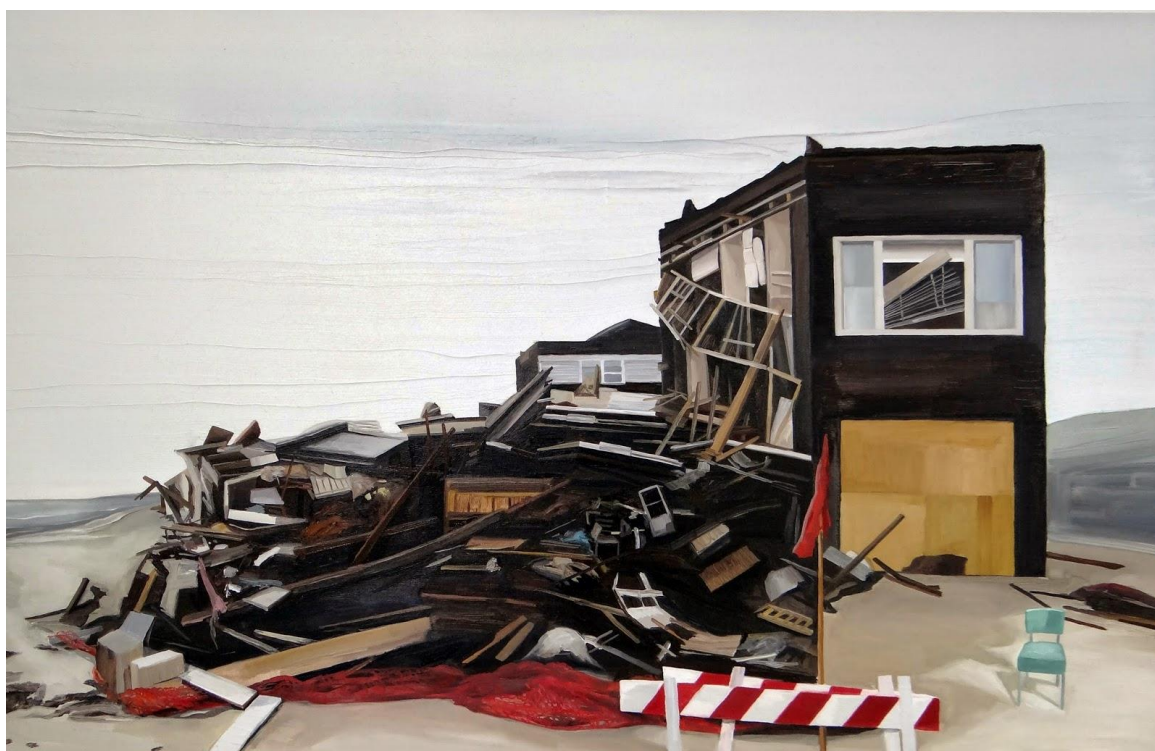


Fig. 11 - Alan Fontes, Desconstruções nº 9, 2014.

Óleo e encaustica sobre tela, 58 x 88 cm

As imagens recolhidas, que ele transporta para a tela, retratam casas arrasadas por conflitos armados ou por fenómenos naturais extremos como terremotos, furacões, derrocadas, etc. em várias partes do mundo. As imagens são seleccionadas tendo em conta

limited editions of one of the original doorknobs, in aluminium and rubber, (...).”Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books. P. 42

que uma parte arquitetônica da casa esteja ainda reconhecível e a partir daí, Fontes exerce o seu direito de as tornar o mais inquietantes possível, conjugando um número de objetos insólitos à imagem inicial.



Fig. 12 - Alan Fontes, Desconstruções nº 6, 2014.

Óleo e encaustica sobre tela, 150 x 170 cm

Esta série propõe “*uma reflexão sobre a unidade da casa enquanto invólucro do corpo e sua desmaterialização como evento simbólico e universal.*”⁷⁶ Falamos da vida que habitou aquela casa mas que já não o pode fazer. “*Mesmo compreendendo que inevitavelmente quando tratamos da casa estamos tratando de arquitetura, esse aspeto*

⁷⁶ Fontes, A. (2015). *O Livro do Vento*. Obtido em 1 de agosto de 2022, de Alan Fontes: https://e4d26637-8e52-4a31-b9e8-380507559638.filesusr.com/ugd/efe980_8173faf4d22441c78f28568e17590ed7.pdf

torna-se relativamente secundário quando a casa é vista como um símbolo de invólucro de memórias equivalente ao corpo.”⁷⁷

Tudo é posto em causa nestas obras de Alan Fontes, não só a história da casa que desconhecemos, mas também a ideia de segurança que a casa normalmente nos proporciona já que experienciamos uma sensação de impotência perante o acontecimento: não há nada que possamos fazer para alterar esta casa que falhou o seu principal objetivo de ser refúgio e espaço para a domesticidade. A tragédia representada nestas obras é ainda maior, marcada pelos objetos que sobram; podíamos estar diante de uma casa devoluta que ruiu por causa de um fenómeno extremo, mas o facto de presenciarmos objetos do quotidiano faz-nos perceber que esta era uma casa até recentemente habitada e que perdeu essa habitabilidade repentinamente.

Se é possível falar da casa tanto através do seu vazio como do seu pleno, é provavelmente também possível falar da casa na sua presença e ausência – através das obras que falam do seu falhanço como conceito.



Fig. 13 - Edward Hopper, Automat, 1927.

Óleo sobre tela, 71.4 cm × 91.4 cm

⁷⁷ Fontes, A. (2014). *Nota de Processo*. Obtido em 1 de agosto de 2022, de Alan Fontes: https://e4d26637-8e52-4a31-b9e8-380507559638.filesusr.com/ugd/efe980_8173faf4d22441c78f28568e17590ed7.pdf

Tomemos o exemplo de Edward Hopper (1882-1967) pintor do séc. XX que se manteve fiel ao tema da tristeza que aliena a vida em geral. As suas pinturas emanam um enorme sentimento de incerteza, talvez até de presságio de que algo terrível vai acontecer, que uma tristeza profunda se abate e pressente sobre as personagens da pintura (e muito em breve invadirá até o espectador). As suas pinturas melancólicas surgem sobre espaços, normalmente até bem iluminados, que se tornam sombrios através do peso infligido pelas personagens que se mantêm imóveis e pensativas, incapazes de mudar a sua condição.

Hopper tem um grande histórico de pinturas nas quais personagens são representadas como as figuras principais da cena. Nelas, as personagens emanam um sentimento de desilusão e de vivência infrutífera contagiante. Mas esta desilusão, Hopper consegue fazê-la representar até na ausência de personagens ou quando elas são elementos secundários da composição e não as conseguimos ler com precisão, representando apenas o espaço, utilizando um tipo de iluminação misteriosa.



Fig. 14 - Edward Hopper, House at Dusk, 1935.

Óleo sobre tela, 92,71 × 127 cm

A perda de segurança no espaço doméstico como espaço de refúgio ilustra-se pela destruição e pela ruína. A mais imediata vem pelo meio físico, atacando a estrutura da casa. No caso das pinturas de Hopper, a insegurança do espaço não está ligada à sua física inabilidade de promover abrigo, mas à incapacidade da pessoa que o habita de se sentir segura e confortável nele. Estes espaços representam relações ameaçadas e o fracasso da casa como espaço doméstico ilustrado por espaços iluminados, bem cuidados, mas que se tornaram prisões, mais do que abrigos.

As personagens que habitam os espaços representados não sabem como se abstrair, estão presas no presente eterno das obras. Não há passado nem futuro para elas, a casa não lhes proporciona conforto ou esperança de uma mudança de lugar e muito menos lhes proporciona abrigo o seu próprio corpo, talvez. Casa também é corpo, mas estes espaços cuidados e iluminados não se refletem nas feições das personagens, presas em si próprias.

Estas foram as temáticas que mais ocuparam a minha mente durante a duração do mestrado e que ecoam na minha própria produção artística. Muitas destas obras ocupam-se da extração e reprodução de elementos originais de uma casa, o que conseguimos mapear como uma operação recorrente neste tema. Afirmaríamos mesmo que é quase uma inevitabilidade ao trabalhar o tema, no caso de a intenção ser tratar o próprio tema da casa e não tê-la apenas como fundo. Mas é também possível fazer ecoar a realidade da casa pela representação alegórica das vidas dos seus ocupantes, numa tentativa menos óbvia de explorar o tema. Ambas as situações me interessaram no meu trabalho.

4.2. Demolir, erguer

Devo agora dizer algumas palavras acerca da escolha do tema “casa” na minha própria produção artística. O tema terá surgido de uma forma bastante orgânica e intuitiva. Se o tivesse que mapear retrospectivamente essa origem diria que começou a ter uma maior importância para mim no verão de 2019, quando a minha família decidiu que era necessário fazer remodelações na casa da minha avó para que esta permanecesse habitável. Depois de passar um verão a fazer triagem de todos os objetos que habitavam a casa e de me ter sido dada imensa confiança na escolha dos novos materiais da remodelação, senti que estava mais conectada àquela casa que nunca. Apesar de nos termos desfeito de inúmeros objetos que sempre habitaram aquela casa, percebi que não eram eles que ditavam a história do espaço: era o próprio espaço que evoluía, com uma nova vida nas divisões remodeladas e redecoradas. Mesmo que fosse agora mais complicado visualizar a casa como ela tinha sido em tempos, posso agora encontrar conforto ao saber que não há nada de errado com romantizar as memórias do espaço.

Mas estas preocupações eram coisas que eu simplesmente ainda não sabia como comunicar, nem como as transpor de forma gráfica, por isso vagueei por vários meses à procura de um outro tema de trabalho, já que não conseguia ilustrar este apropriadamente. Um novo entendimento desenhou-se em Março de 2020, presa em casa por “duas semanas”, diziam. Sempre fui cética quanto a esse número, que me pareceu demasiado prometededor, iríamos ficar por casa por muito mais tempo - sentia eu - e estava correta. Felizmente, a quarentena ia no seu princípio e eu tinha encontrado algo que estranhamente me chamava a atenção e ia certamente fazer-me companhia nos tempos sem precedentes que se avizinhavam: restauro de castelos.

Acredito que já todos perdemos algum momento a ver uma renovação de uma casa, é um género de programa bastante popular. Mas a ideia de restaurar uma coisa muito mais grandiosa e que requer muito mais rigor cativou-me imediatamente. Aprender a história, que às vezes se estende por meia dezena de séculos, aprender sobre a escolha de materiais e sobre o que eles dizem sobre a época e sobre o seu comprador, todos os cantos de um castelo estão envolvidos em mistério e história. Logo comecei a pensar sobre a maneira como habitamos o espaço e o que ele significa para nós, fiz uma série de pinturas que representavam isso

mesmo. Contudo as personagens que viviam esses espaços estavam presas neles, não pareciam ter possibilidade de se evadirem. Representavam o momento em que a casa realmente era proporcionadora de refúgio, mas por imposição do perigo de contágio dos tempos assustadores onde estávamos encerrados, não porque o indivíduo o procurava; muito à maneira das pinturas de Hopper.

Não vi grande sucesso na minha série de pinturas. E já que procurava um destino diferente das personagens entediadas que tinha vindo a pintar, pensei que talvez fosse essencial procurar uma maior conexão com o espectador. Pensei que conseguiria atingir maior carga de interesse se construísse um objeto de 3 dimensões, que obrigasse o espetador a observá-lo com maior detalhe – mesmo que fosse só ao andar à sua volta. No cubo que criei era possível ver duas encenações diferentes onde a ideia era explorar a representação de duas personagens, recorrendo somente aos espaços que habitavam, apresentados nas suas faces opostas. O objeto que resultou foi também um fracasso. Na minha tentativa de retirar a presença da personagem do espaço, não deixei ao espetador qualquer pista que ancorasse o objeto e a minha escultura de objetos brancos sobre branco não só era pouco fotogénica como quase indecifrável.

Após este segundo fracasso voltei a duvidar da minha habilidade de fazer representar a experiência da casa na sua ambiguidade. Sabia só que queria dar um passo atrás e fazer uso do papel outra vez, em vez da madeira que tinha usado. Gosto de trabalhar em papel. Sempre gostei. Em pequena adorava especialmente bonecas recortáveis acompanhadas por mudas de roupa em papel e de fazer as minhas próprias para habitarem um livro *pop-up* que tinha que se desdobrava numa enorme casa de bonecas. Hoje, gosto especialmente de livros de artista e da possibilidade de errar e agarrar uma folha nova e recomeçar, sem remorsos, nem grandes prejuízos. Com isto em mente, o natural foi avançar com a ideia de trabalhar o *pop-up*: uma maneira eficiente de trabalhar papel, de forma tridimensional e escultórica.

Inspirada pela maneira como os salões de castelos eram adornados com papéis de parede tipo *chinoiserie* ou *toile*, ambos aglomerando elementos e construindo uma narrativa com eles, surgiu-me a ideia de introduzir elementos de cor através da ideia do papel de parede. Podia usar um método de impressão, um carimbo, para fazer repetir um padrão nas “paredes” do objeto que iria construir. Por trabalhar numa escala pequena, percebi logo que apesar de serem a minha fonte de inspiração, não seria possível para mim reproduzir padrões elaborados nas minhas peças. Por isso decidi-me por formas geométricas simples. Só ainda

não sabia, à data, que objeto iria construir e esta questão era uma enorme fonte de ansiedade. Até que um dia acordei de um sonho no qual um cientista colocava um cadáver no meu armário para estudar a decomposição de corpos humanos.



Fig. 15 - Papel de parede chinoiserie



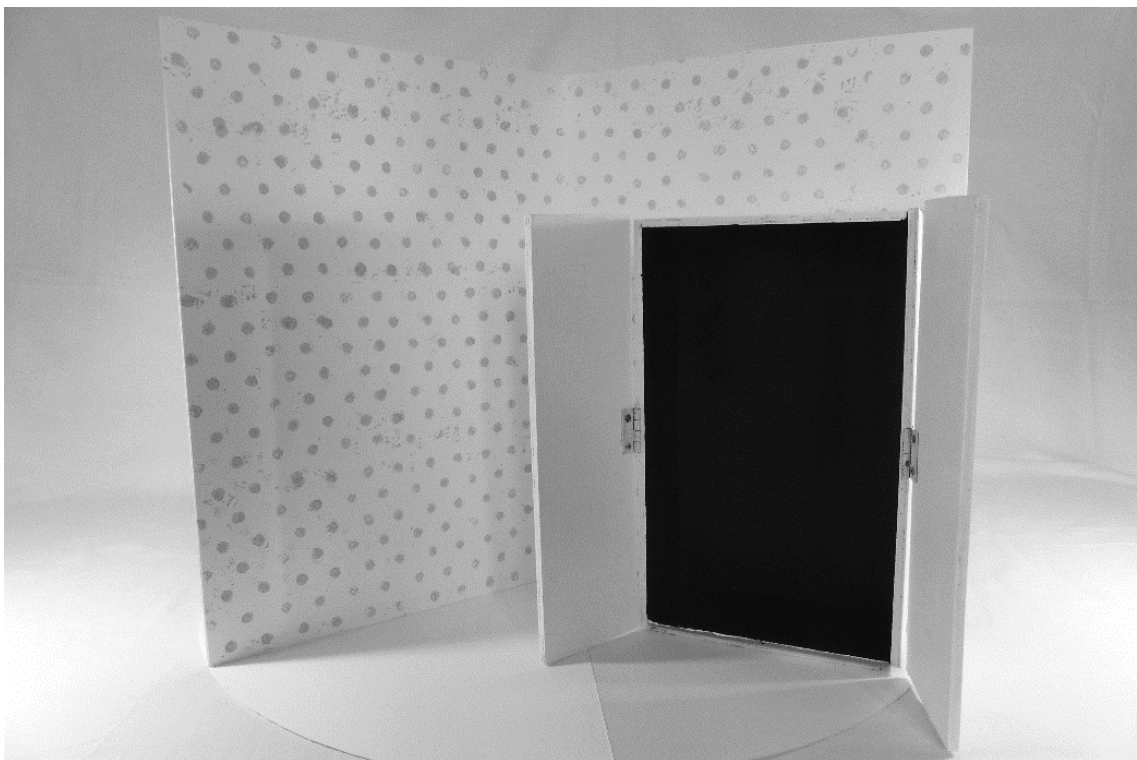
Fig. 16 – Toile de Jouy

A ação do sonho passava-se numa versão da casa da minha avó, que no sonho era a casa onde morava e o quarto que era o dela era agora o meu. Todos os seus elementos estavam corretamente representados, desde as cortinas na janela, à cadeira solitária que ficava a um canto e à localização do quarto no fundo de um corredor estreito e escuro. Acho que uma das vezes em que entrei no quarto o armário estava no sítio errado, num sítio onde taparia a janela se ali estivesse, mas num outro instante vi-o no local correto, 3 portas de armário de cada lado da cama que criavam uma espécie de alcova.

Não haveria nada de especial neste sonho se não fosse por esta estranha ocorrência que definiu o seu enredo macabro. Se o tivesse que descrever, diria que na sua trama eu tentava lidar com o facto de o meu “quarto” se tornar o local final de repouso para alguém. Perguntava-me se seria desrespeitoso sequer ponderar recolher os meus bens que podiam ainda estar no armário e quando o decidi fazer dar-me de caras com o cadáver e por último decidir que é melhor abandonar o quarto em pânico por não saber lidar com a situação.

Soube logo ao acordar que ia precisar de expressar esta experiência de alguma maneira e não era ao representar “John” (esse era o nome que alguém no sonho usava para se referir ao cadáver), cuja imortalidade (ou pelo menos a esperança de vida aumentada) chegava por poder agora viver assombrando a minha mente. Senti necessidade de materializar os objetos que povoavam o sonho e estes tornaram-se as personagens principais da peça que construí: a base em que assentam os objetos é um livro em carrossel com uma base circular dividido em 3 espaços equivalentes com 120° de amplitude e 25 cm de raio cada um. As “paredes” dos espaços, com 35 cm de altura, foram adornadas com padrões repetitivos e distintos a cada espaço e cada um tem um objeto do sonho que lhe é atribuído. O armário que eu represento, pintado de preto no interior e vazio, aquele que no sonho não pertencia ao quarto e albergava o cadáver, uma cadeira solitária no seu espaço e a terceira secção representa a cama e a alcova em que o verdadeiro armário do quarto a envolve, estes 2 ilustrando particularmente o abandono do quarto que sou levada a fazer.

Chamei à peça “there’s a cadavre in my closet” (há um cadáver no meu armário), a pequena referência à história do sonho, que ofereço ao espetador que se depara com ela.



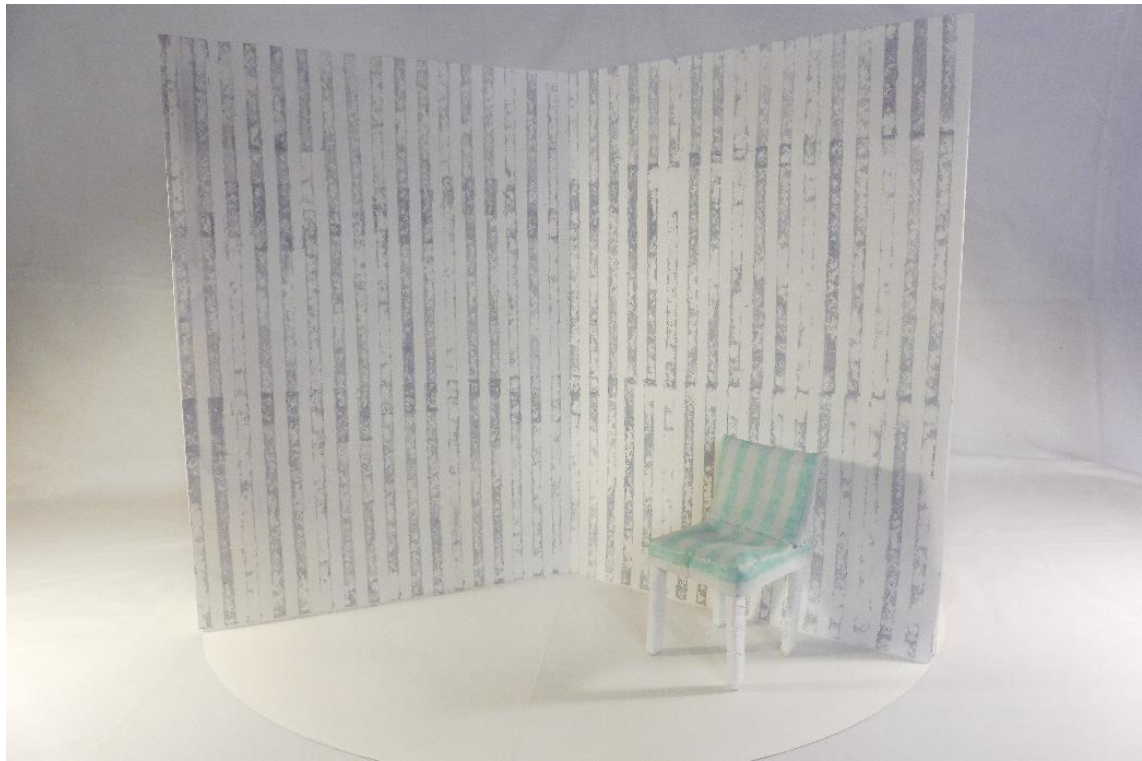


Fig. 17, 18 e 19 - Beatriz Roldão, there's a cadavre in my closet, 2021.

Papel, madeira, tecido de algodão e tinta acrílica, 35 x 50 x 50 cm

Não sei se consigo realmente ilustrar uma história somente utilizando elementos do espaço. Preciso de contar com o espectador que observa a obra e tenta dela tirar sentido. Sem dar ao espectador acesso à narrativa ou uma explicação sobre a importância dos objetos, ele vê apenas uma espécie de casa vazia e a ausência da presença humana. Temos acesso à casa como refúgio e esconderijo e logo vemos que esse conceito está fraturado pelo abandono da sua domesticidade: um vazio sem caracterização e pela escassez de elementos para habitar o espaço. No momento em que o espectador vê a obra, ele torna-se personagem nela, ao lado dos outros objetos. Mas não aprende mais sobre a história representada. Pode apenas ele próprio projetar uma narrativa para o espaço, lembrando os que já presenciou na sua vida ou vaguear na superfície, sem poder mapear uma vida para aquele vácuo.

Radiante de finalmente ter algo mais ou menos bem-sucedido, sabia que queria continuar a noção de fazer habitar um lugar por reproduções de mobília relacionadas com a casa. Com uma pequena mudança que era para mim crucial: não queria que as peças fossem representações dos meus pesadelos (penso muito nas palavras de Rauschenberg); também não gosto de partilhar assim tanto da minha intimidade, apesar de se poder argumentar que o objeto não contém nenhuma narrativa e que se não se tem acesso ao enredo do sonho que serviu de inspiração à sua criação. Enquanto procurava inspiração para começar o extenso trabalho de desenvolver uma série coerente, que seria a tal a acompanhar esta dissertação, virei-me para o entretenimento e encontrei num livro uma frase que me inspirou.

“Don’t call it a “husk” when I’m in it...”, (Não lhe chames de “casca” quando estou nela...). Li a frase num livro de banda desenhada, a frase estava escrita foneticamente, para lembrar ao leitor que a personagem que a dizia tem sotaque escocês e o tipo de letra usado, em contraste com o de outros balões de fala, mostra que a personagem não está confortável na situação e evita discutir o tema.



Fig. 20 - *Don't call it a husk when I'm in it.*

X-Factor 2. (26 de agosto de 2020). X-Factor Vol.4, p. 2

Texto de Leah Williams, arte de David Baldéon, colorida por Israel Silva, letrista Joe Caramagna e designer Tom Muller

A frase não é de grande importância na história, a cena é prontamente interrompida e a conversa não se desenvolve mais. Mesmo assim o seu significado teve impacto em mim. A interjeição surge como retórica ao desprezo com que um dos companheiros da personagem se referia ao seu corpo, chamando-lhe “uma casca” (“a husk”). Na história, esse desprezo quanto ao corpo da personagem surgia pela possibilidade de criar uma cópia exata do corpo original para o qual a sua consciência poderia ser transferida para evitar a extinção da consciência original. Se esta cópia era tão exata que para poder ser a personagem só lhe faltava a consciência dela, então, talvez fosse mesmo “uma casca”, um espaço vazio pronto a ser habitado. Assim, o corpo original era descartável: “uma casca” que podia ser substituída. A cópia, uma vez habitada, ascenderia à designação de corpo original e passava conseqüentemente a ser descartável no momento em que fosse feita uma nova cópia para o substituir.

A comparação não agrada à personagem. “*Don't call it a "husk" when I'm in it*” revela que a personagem percebe que o corpo que ocupa não está vazio, não é uma mera casca porque é habitado por ele. É a sua “casa”. Mas ao mesmo tempo, se considerarmos que as suas vivências moldaram o seu corpo, mesmo sem memórias ou consciência, a cópia do seu corpo alegadamente também viveu toda a sua vida e está conseqüentemente moldado por ela.

“Casa também é corpo”, foi o que fui repetindo a mim própria para justificar a escolha do nome para a série. Antes de me ter decidido pelo título, estava convencida que ia criar uma espécie de aparato dividido em 3 níveis hexagonais com 5 aberturas cada, e cada uma dessas aberturas seria representativa de uma divisão de uma casa. Fui construindo em cartão e pano várias miniaturas que iam ingressar os tais espaços mas com o passar do tempo ia adiando a construção da estrutura até ao momento em que já não fazia sentido construí-la. Já não acreditava na casa como refúgio e a culpada da minha descrença era a situação inesperada de guerra que estávamos a viver na Europa.

Não fazia sentido construir uma sólida casa de madeira, se na verdade “casa” é um conceito tão frágil, tão facilmente ameaçado. Senti-me incapaz de representar o tema, uma vez mais, mas quando olhei a anterior obra ela fez, para mim, sentido, como nunca antes. É preciso usar materiais frágeis quando se fala da casa: não vale a pena tentar construir um monumento à vida que não possa ele mesmo viver, envelhecer, ser danificado e reparado. Todas as casas têm paredes de papel, frágeis o suficientes para serem derrubadas,

translúcidas que chegue para se poder ver a vida que nelas vai e compactas o suficiente para poderem ser desmontadas e erguidas noutros lugares.

Uma vez, alguém me disse que a maneira como trabalhamos é um reflexo da nossa personalidade. Esta pessoa iria certamente notar que a minha insistência em fazer objetos que se rebatem completamente e que possam por isso ser guardados mais facilmente é reflexo disso mesmo: do meu gosto por livros e do meu medo de ocupar demasiado espaço ou de dar muito nas vistas. Mas assim é a minha vivência com a casa: desejo um lugar resguardado onde não seja alvo do olhar de outras pessoas.

Quando penso em criar um objeto artístico, penso sempre na maneira como este será recebido pelo potencial público. Por isso, estranhamente, digo que sempre tive duas produções paralelas, para pessoas diferentes, para públicos diferentes. Uma delas digo que agradaria ao meu eu de há uns anos; a outra, não lhe agradaria de todo. Normalmente, a primeira, é uma prática de desenho e a outra é uma prática escultórica, talvez por isso consiga ser mais livre através da escultura – onde não crio objetos para serem criticados por alguém, que na verdade (já) não existe. Mas mesmo na escultura, gosto de limitações, não sei trabalhar sem um objetivo concreto e por isso tenha tanta da minha inspiração a vir do entretenimento que consumo. Não me imagino a criar sem ler banda desenhada e às vezes quando me debato com o tal “bloqueio artístico” digo que preciso que saiam livros novos para poder ver e ler coisas novas. A paixão pela banda desenhada não nomeou apenas a série que acompanha a dissertação. Na verdade, pensei em 9 personagens diferentes, nas suas personalidades e como representá-las, para criar as 9 peças que constituem a série. O número 9, também não é em vão, representa o número de personagens que associo à tal frase “Dont’ call it a husk when I’m in it”.

O papel é o material utilizado em todas as estruturas, expostas em cima de uma base de vidro 30 x 30 cm. Estas “casas” foram feitas para ser observadas, afinal de contas. Cada objeto representa uma ou mais divisões da casa, resumidas pela presença de alguns objetos habituais de tais espaços. Para alguns deles temos vistas desimpedidas; outros estão ofuscados ora por fios que delimitam a área ou por celofane colorido que distorce a realidade, barrando a passagem sem obstáculos aos tais espaços. Às vezes somos confrontados com um bloqueio mais proeminente, mais físico e opaco. Ocasionalmente, nestes dispositivos de restrição, temos pequenas aberturas que nos dão a oportunidade de “bisbilhotar”, espreitar um espaço mais restrito, investigar um novo ambiente.

Utilizei 24 carimbos diferentes entre as 9 esculturas e as minhas principais inspirações para eles foram formas geométricas e a azulejaria ornamental. Nem sempre penso no esquema de cores que vou empregar nos objetos, gosto da experiência de misturar cores sem um objetivo em mente e escolher aquela que me faça recordar alguma coisa. Às vezes acabo numa cor que associo a objetos ou a espaços que vi em sonhos, apesar de não os querer fazer representar de maneira muito expressiva. Os sonhos estão repletos de coisas que vale a pena aproveitar na produção artística. Podemos descartar os seus enredos e focarmo-nos nos seus ambientes e atmosferas. Outras vezes, acabo com uma cor que sei reconhecer como uma cor com a qual já vivi, associada a objetos ou a espaços específicos.

Estas casas, apesar de terem poucas “paredes” exteriores a guardar as suas intimidades, não expõem a história de nenhuma das personagens. Sem revelar quem inspira cada ambiente, o espetador não terá como saber. Sobre-lhe o mistério e o desejo de ele mesmo tentar habitar aqueles espaços que vê e escolher o que melhor o representa ou o que mais reflita a sua própria maneira de viver. Camas, cadeiras, mesas, sofás são objetos com os quais lidamos desde sempre, por isso nem precisam de mais informação ou contexto. São eles mesmos que contextualizam cada espaço, definindo-os. Cabe ao espetador decidir se nestas simulações que construí, os objetos também definem os espaços ou se ele pode atribuir a cada peça a sua própria história de intimidade. Quero que o espetador possa deambular em torno da obra e decidir por si, sem a minha intervenção excessiva. Sem esquecer que na verdade o objeto não representa um espaço sem caracterização, não está vazio. Não é uma casca porque é habitado pela personagem que a inspira, porque eu a habito também, assim como faz o espetador no momento em que se projeta nelas.

São estas representações que traçam uma aproximação entre mim, a personagem, e o espetador. É ao olhá-las que passamos a ter algo em comum: somos então habitantes universais daqueles espaços e eles são momentaneamente a nossa noção de casa.

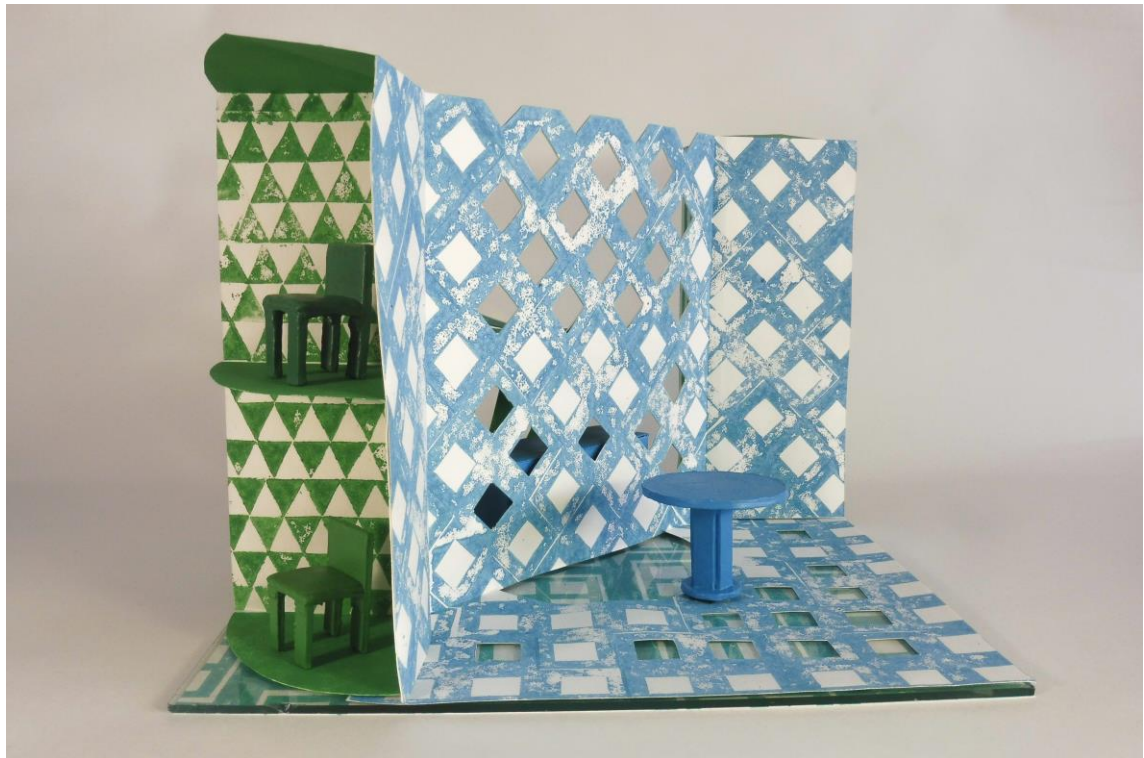


Fig. 21 e 22 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it n°1, 2022
Papel, vidro, cartão, tinta acrílica e impressão sobre tecido, 21 x 30 x 30 cm





Fig. 23, 24 e 25 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº2, 2022

Papel, vidro, cartão, tinta acrílica e impressão sobre tecido, 25 x 30 x 30 cm



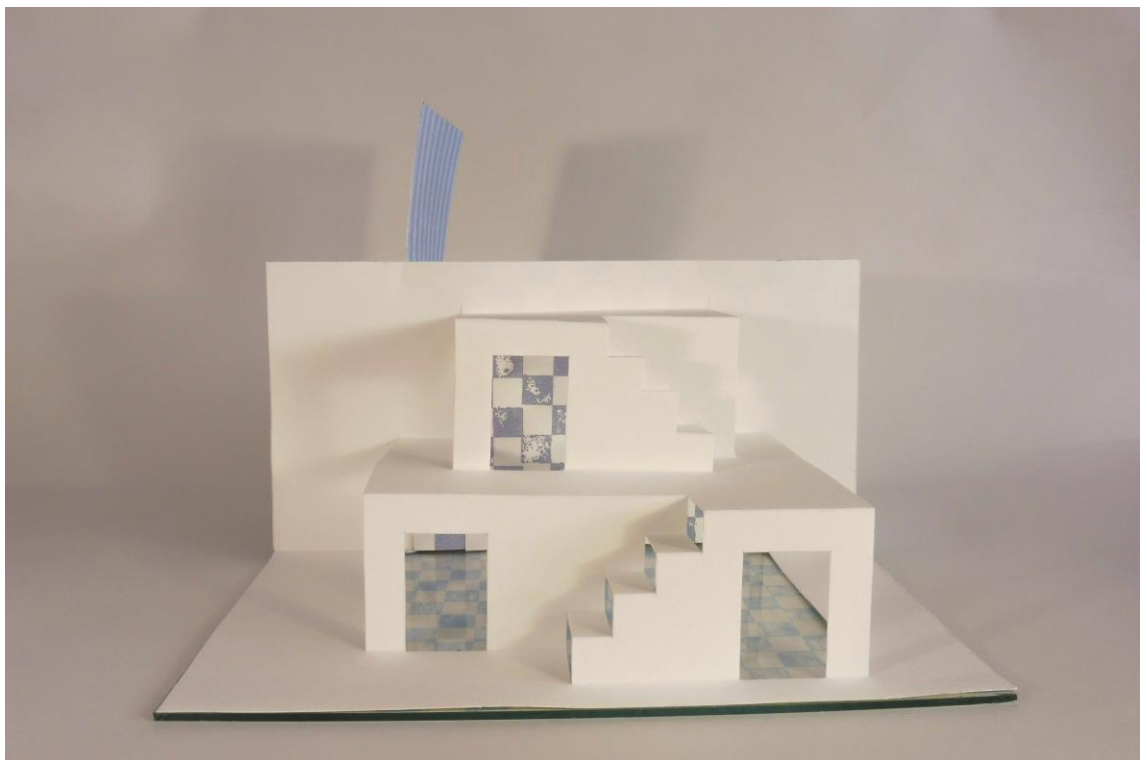
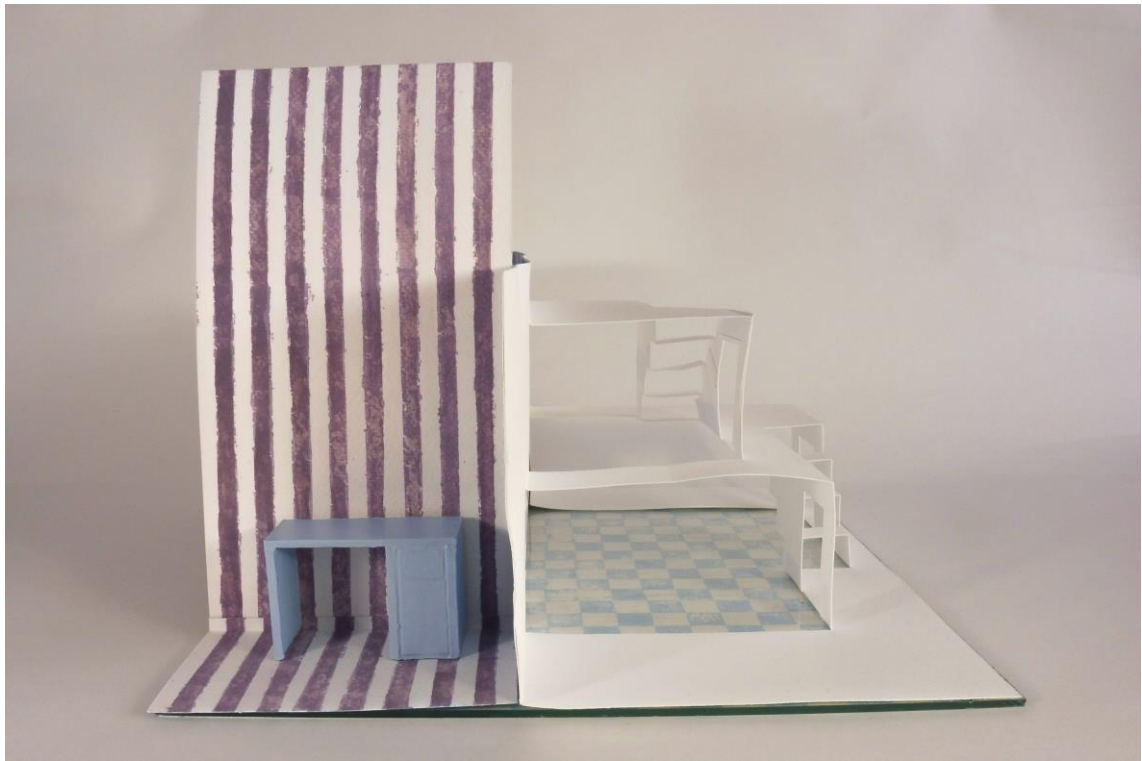


Fig. 26, 27 e 28 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº3, 2022

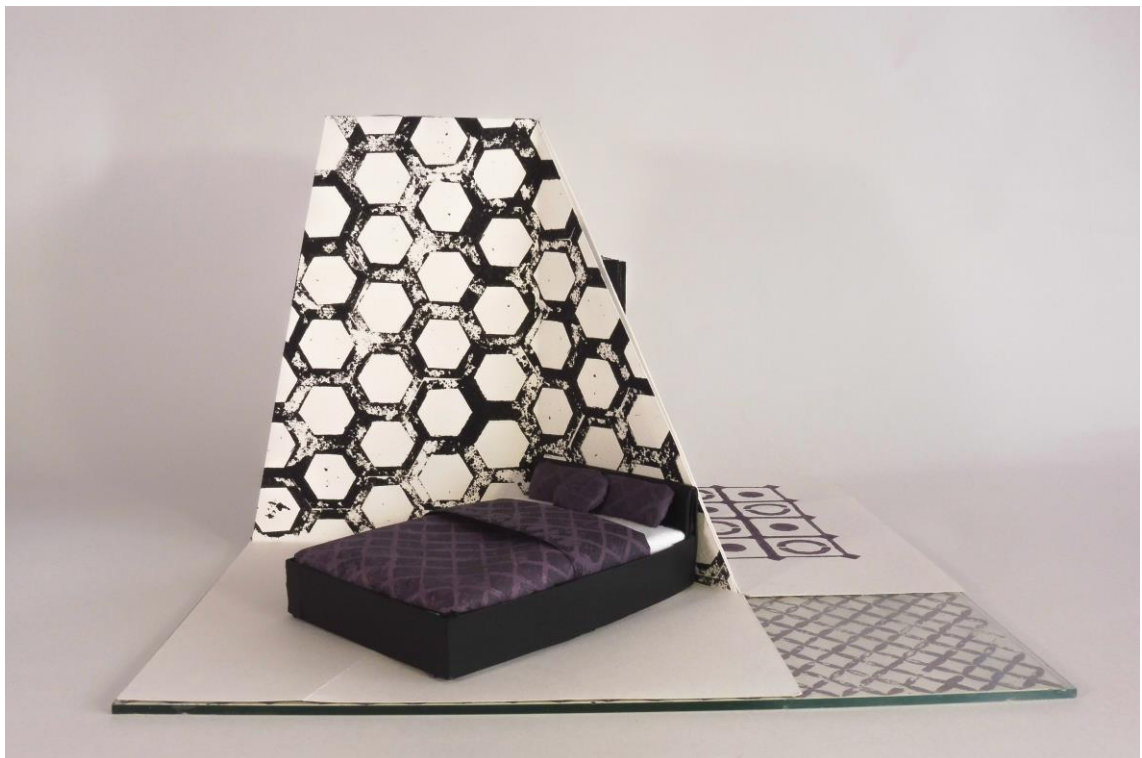
Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, fio de algodão e impressão sobre tecido, 22 x 30 x 30 cm





Fig. 29, 30 e 31 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº4, 2022

Papel, vidro e cartão, 13 x 30 x 30 cm



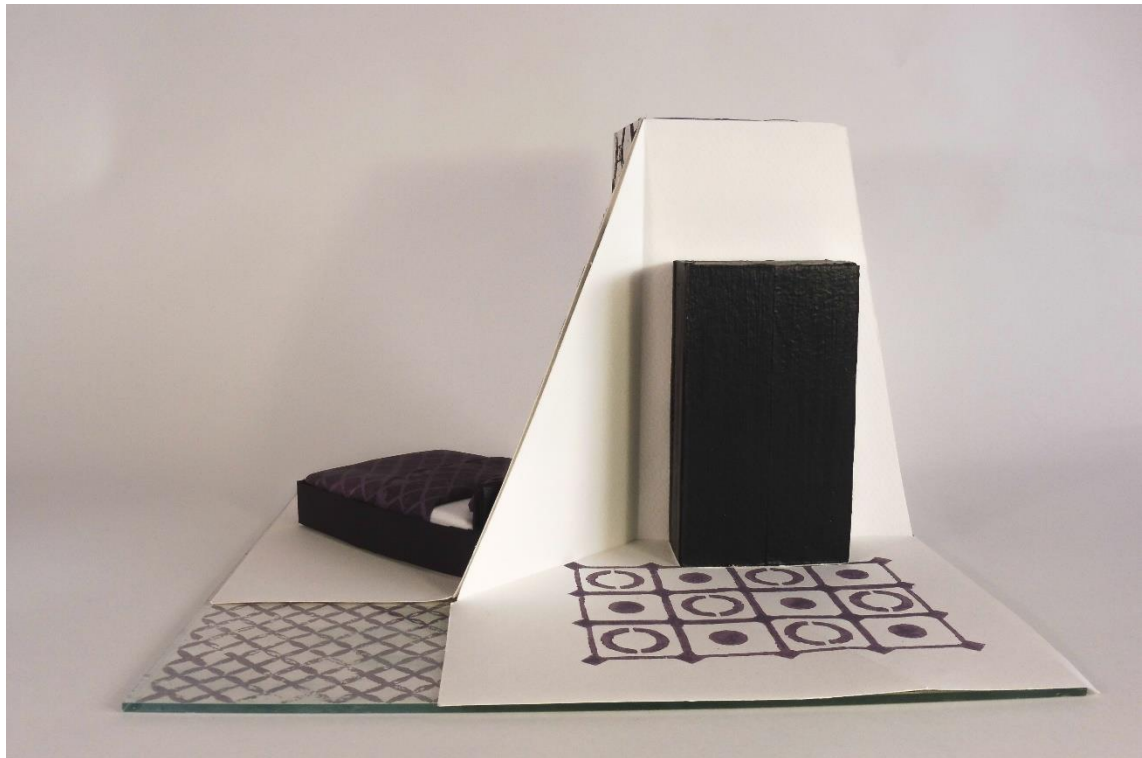


Fig. 32, 33 e 34 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº5, 2022

Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, fio de algodão e impressão sobre tecido, 19 x 30 x 30 cm

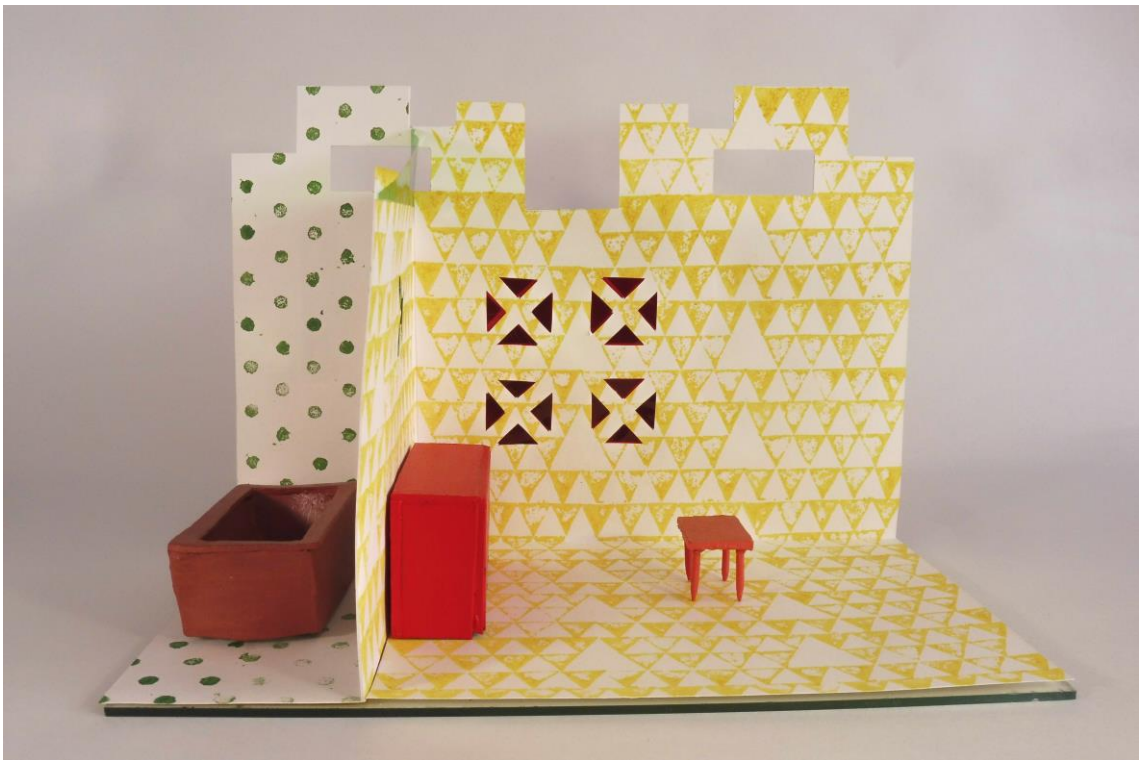
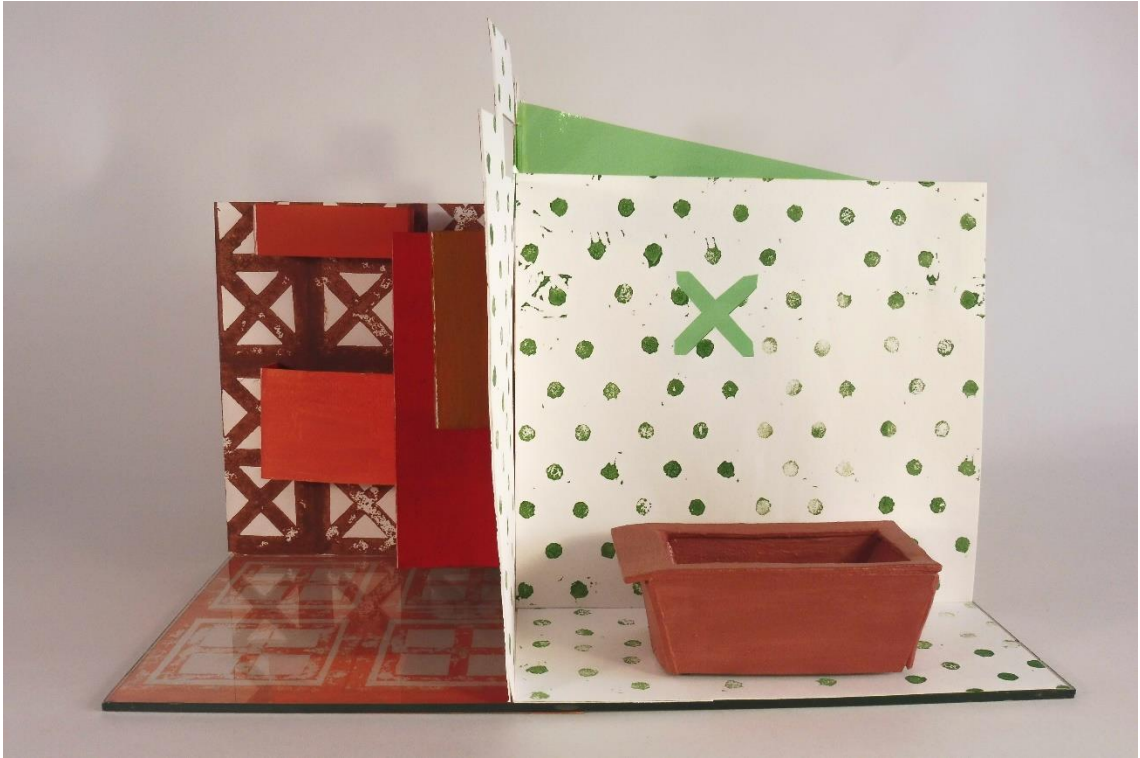




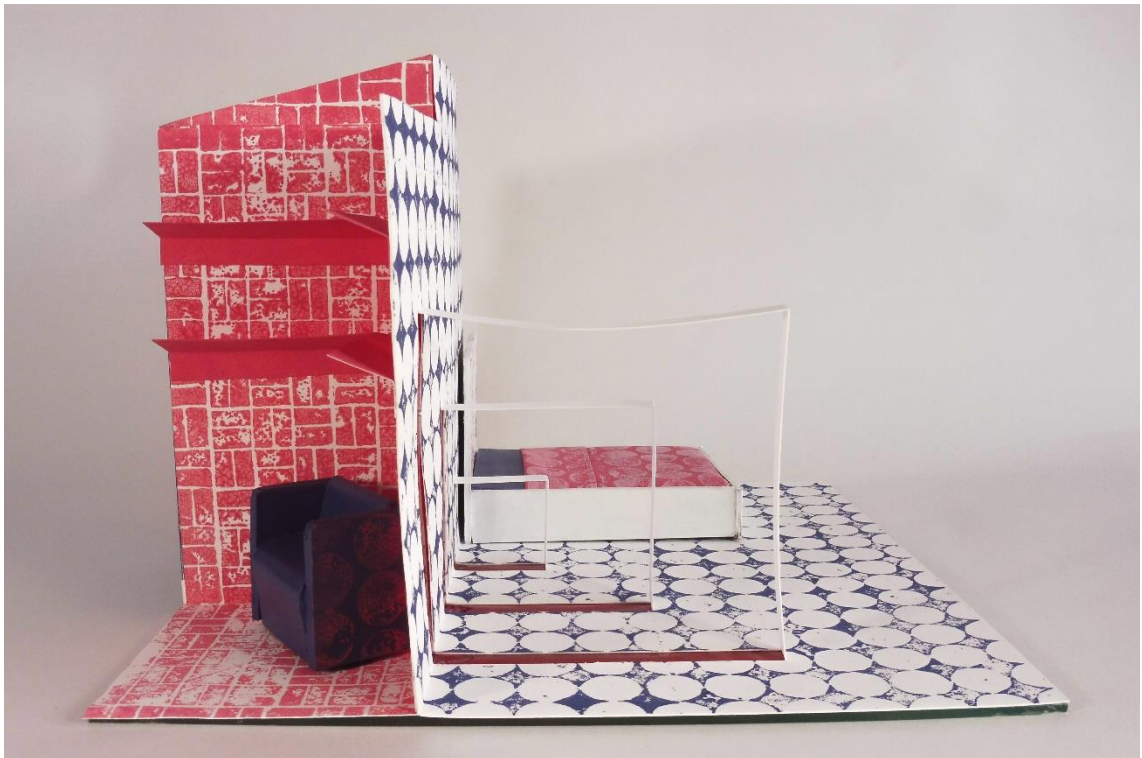
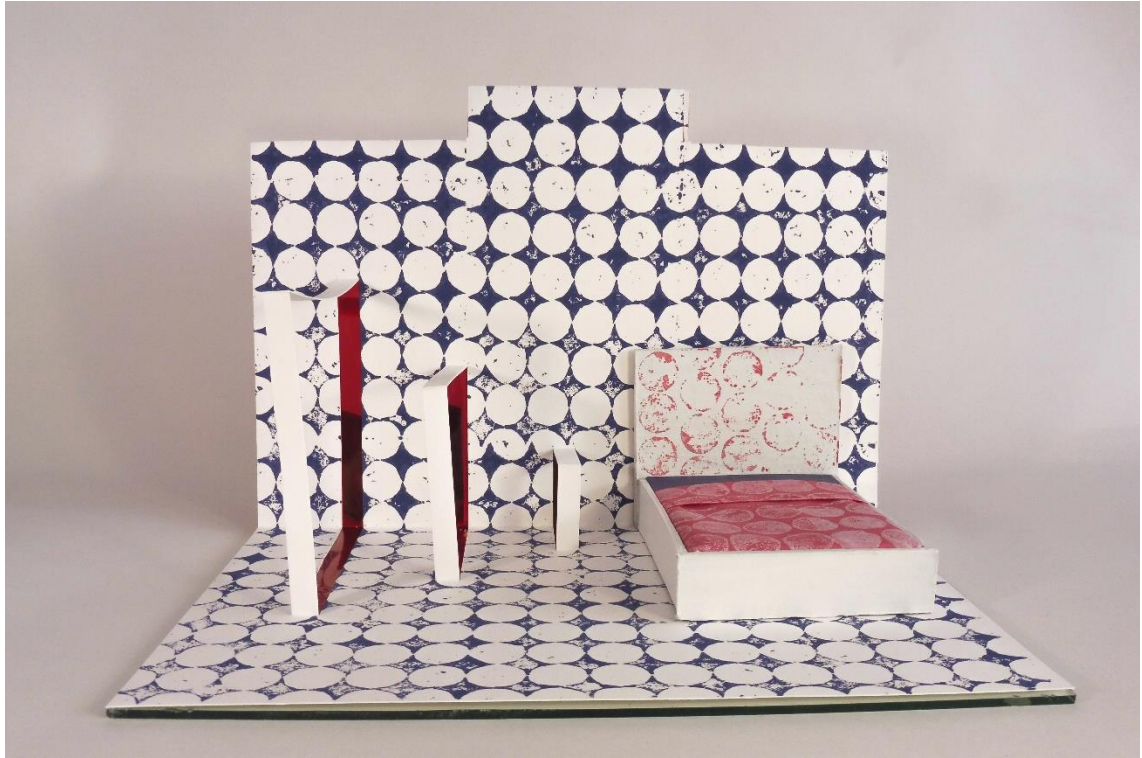
Fig. 35, 36 e 37 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it n°6, 2022

Papel, celofane, vidro, cartão e tinta acrílica, 20 x 30 x 30 cm





Fig. 38, 39 e 40 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº7, 2022
Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, celofane e impressão sobre tecido, 24 x 30 x 30 cm



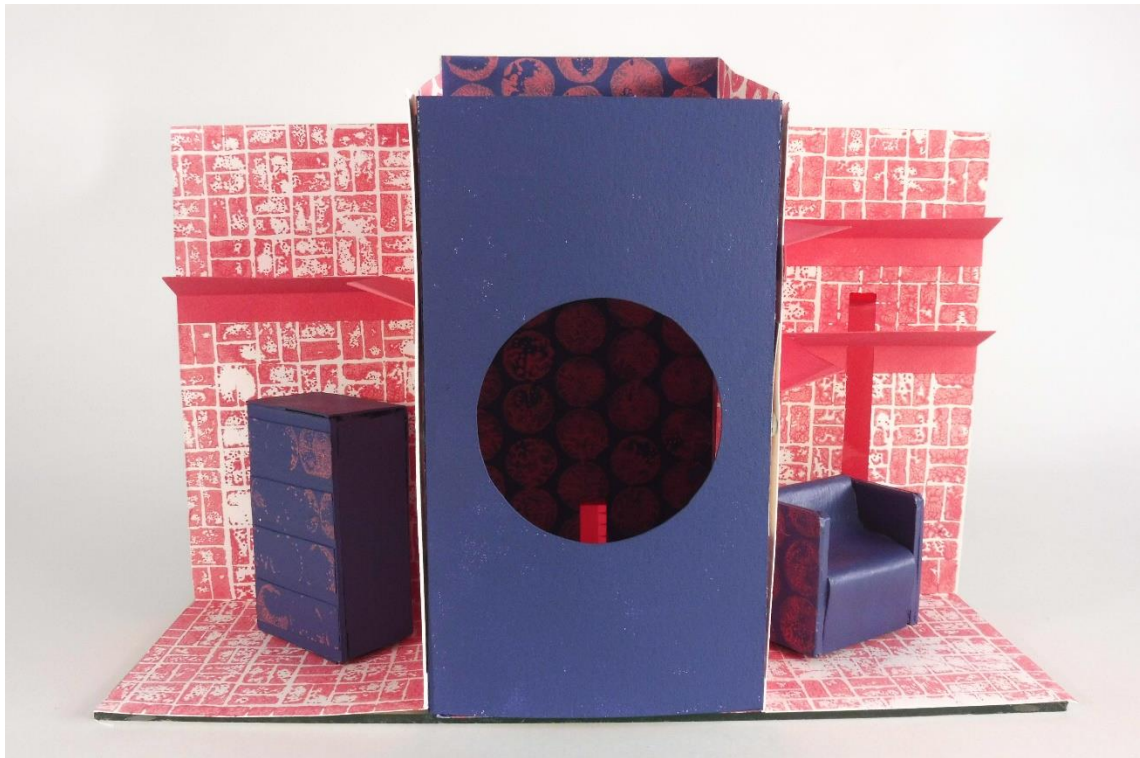
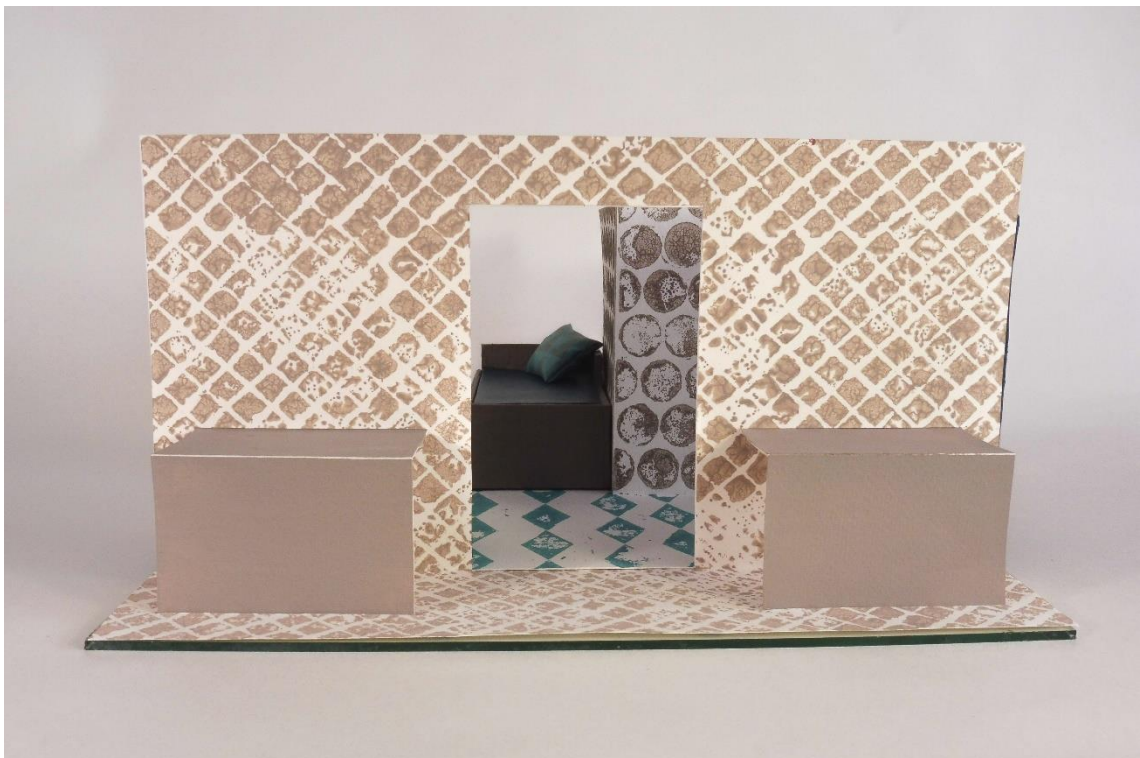


Fig. 41, 42 e 43 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº8, 2022
Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, celofane e impressão sobre tecido, 20 x 30 x 30 cm



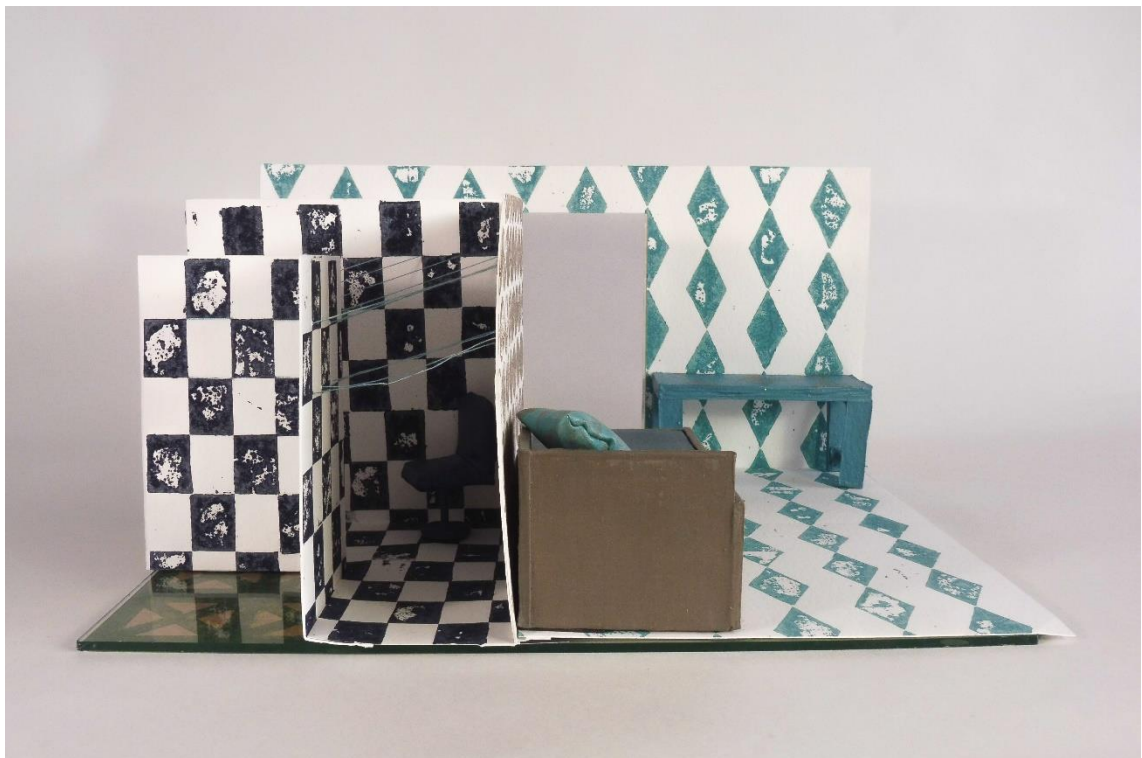


Fig. 44, 45 e 46 - Beatriz Roldão, *Don't call it a husk when I'm in it* n°9, 2022

Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, e impressão sobre tecido, 15 x 30 x 30 cm

5. (In)conclusão

Voltar para casa

“Quem constrói a casa não é quem a ergueu mas quem nela mora.”

Mia Couto

“A crise propriamente dita do Habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo de buscar a essência do Habitar, que consiste antes de mais que os mortais devem primeiro aprender o que habitar é.”

Martin Heidegger

As minhas amigas da licenciatura em Artes Plásticas acharam bastante cómico quando revelei que o tema central da minha dissertação de mestrado era “a casa”. Decorria do trabalho desenvolvido, claro, mas sobretudo parecia um destino inevitável. Nos tempos do início da licenciatura tínhamos uma piada recorrente: eu chegava à porta da sala de aula às 14.30 todas as segundas-feiras e suspirava sempre “*quero ir para casa*”. Era a primeira aula da semana mas eu simplesmente não conseguia arranjar maneira de não a achar entediante e desagradável, suspirando o regresso a casa. Era sempre difícil convencer-me a enfrentar uma tarde passada sentada no chão de uma sala fria (muito fria) e desconfortável. E apesar de ter sido aliciante a ideia de ficar em casa e simplesmente não ir à aula, na verdade nunca faltei a uma. Por isso o “*quero ir para casa*” era também um suspiro de um sentimento primordial de *nostalgia da casa*, de desejo de um lugar que seja meu, íntimo e acolhedor, esteja abrigado de todas as hostilidades e de toda a inospitalidade. Seria esse um sentimento pessoal ou um sentimento universal que tantos experimentam, como *uma nostalgia do lugar-símbolo* (psíquico e emocional) que uma casa pode ser? E será que a ambiguidade e sentimentos por vezes contraditórios que a experiência da casa, tão diferente segundo a condição social, origens e geografias de cada um?

O meu percurso nas Artes Plásticas, como o de muitos seguramente, pode ser compreendido como uma viagem de descoberta de um eu (mais) profundo. *Casa* é também

corpo e corpo é também *memórias e emoções*. Acho que até então (ainda hoje?) ainda não estava bem a fazer *uso* dessa *verdade*. Se por vezes não conseguia encontrar *refúgio* em mim, então o refúgio físico da casa era vivido como uma forma de o proporcionar. Lembro-me de questionar, sozinha pela primeira vez, numa casa desconhecida, se tinha feito a escolha certa ao embarcar nesta nova etapa, a escolha acabou por provar ser acertada: muitas vezes começar outra etapa é também *mudar de casa*. E mudar de casa é *mudar de corpo, mudando memórias e emoções*: criando novas, é certo, mas também redescobrimo e escavando outras, dando-lhes novas formas e materialidades, *desocultando* sonhos e pesadelos que nelas estão encerrados.

O meu trabalho sobre o tema, com todos as suas descobertas e impasses, com as suas obsessões e experimentações, acabou por revelar que, muito provavelmente, só podemos trabalhar sobre a casa quando estivermos numa certa *harmonia precária e vulnerável* com ela, num certo *diálogo silencioso* entre nós, os ocupantes ou possíveis ocupantes dela, e os seus *múltiplos espaçamentos*, materiais e oníricos.

Esta *aventura arriscada* (é a palavra certa) foi, não apenas, uma *viagem dentro de casa* como uma plena *introspeção sobre a memória* de todos os espaços que já habitei, foi também uma valiosa *jornada de autodescobrimento*. No final deste percurso, talvez possa concluir (que não é nenhuma conclusão mas novos começos) que *uma casa nunca é um simples lugar material*: é uma *intangível culminação* de todas as memórias de todos os espaços onde encontrámos *conforto e abrigo* e de todos os *atos e momentos* para tentar propiciar e *gerar* essa ideia de conforto e abrigo: no fundo, de uma *intimidade protegida e protetora*, mesmo quando rodeada de *estranheza inquietante* (e até, no limite, de pesadelos e fantasmas). Todas essas memórias andam sempre connosco: são o nosso *corpo de memórias*, onde se acumulam todas as experiências da *casa emocional* que já tivemos e replicá-los em novos espaços reminiscetes. Pode acontecer que o lugar ao qual chamávamos “casa” já não exista, ou que seja uma ilusão ou um a idealização nossa. Pode acontecer que caia sobre nós a tarefa recorrente de ter ainda de encontrar a casa com que sonhamos. E que a casa esteja sempre *algures entre* os espaços por onde andamos entre os lugares e paisagens por onde vagueamos ou as pessoas com as quais interagimos, assim como os objetos que a povoam. Porque a casa é também feita com isso tudo, sendo distinta, está sempre *misturada e habitada* por tudo o que a atravessa e tudo o que ela contém.

A casa realmente *deixa sonhar* em paz, como diz Gaston Bachelard.

Provavelmente vamos para sempre *romantizar* a ideia da casa: como um ideal (impossível, talvez) a atingir. Talvez seja a nossa única opção, já que a casa material não é uma experiência totalmente universal (tantos sem casa sua e precários) ainda que a casa, no sentido do abrigo e do refúgio emocional, seja talvez *um desejo e uma aspiração* possivelmente universal. Certo é que habitamos todos espaços diferentes, com pessoas e histórias diversas, recheadas de objetos e tradições diferentes. Eventualmente, até não chamamos “casa” às mesmas construções (pensemos nos nômadas, nos que vivem em tendas, ou nas florestas, em barcos ou noutras formas de habitar), se é que temos o privilégio de ter como *nossa* uma construção à qual podemos mesmo chamar de casa.

Talvez não sejamos tão diferentes dos tais caranguejos-ermitas, tartarugas ou caracóis que transportam a sua casa às costas, um corpo-casa ou uma casa-corpo. A casa é sempre também corpo, como dissemos. E enquanto albergar a nossa consciência e o nosso corpo é muito provavelmente a nossa melhor hipótese quanto à localização incerta do tal “*lugar onde cair* (morto)”. Refugiemo-nos então, experimentemos algo novo abrindo portas e janelas, dentro do abrigo dela - longe de olhares que julgam. Mas mesmo se acabarmos longe dela numa situação desconfortável acabaremos sempre talvez a suspirar: “*quero ir para casa*”. Talvez parte do propósito da nossa vida seja fazer tudo o que está ao nosso alcance para voltar a encontrar a casa perdida, para *voltar para casa*, para um lugar onde, enfim, nos podemos deixar cair.

Bibliografia

- Bachelard, G. (1989). *A Poética do Espaço* (1º ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Before Central Park: The Story of Seneca Village*. (18 de janeiro de 2018). Obtido em 19 de agosto de 2022, de Central Park Conservancy:
<https://www.centralparknyc.org/articles/seneca-village>
- Botton, A. d. (2013). *A Arquitetura da Felicidade* (3º ed.). Alfragide: Publicações Dom Quixote.
- Busse, R. (29 de dezembro de 2009). *INQUIETANTE ESTRANHEZA (DAS UNHEIMLICHE)*. Obtido em 25 de fevereiro de 2022, de E-Dicionário de Termos Literários: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/inquietante-estranheza-das-unheimliche>
- Bussmann, J. (21 de abril de 2014). *Yinka Shonibare's The Victorian Philanthropist's Parlour*. Obtido em 6 de setembro de 2022, de Title Magazine: <http://www.title-magazine.com/2014/03/yinka-shonibares-the-victorian-philanthropists-parlour/>
- Collection, A. A. (05 de 09 de 2022). *What a colored man should do to vote*. Obtido de Libray of Congress: <https://www.loc.gov/resource/rbaapc.33200/?sp=5>
- Fontes, A. (2014). *Nota de Processo*. Obtido em 1 de agosto de 2022, de Alan Fontes: https://e4d26637-8e52-4a31-b9e8-380507559638.filesusr.com/ugd/efe980_8173faf4d22441c78f28568e17590ed7.pdf
- Fontes, A. (2015). *O Livro do Vento*. Obtido em 1 de agosto de 2022, de Alan Fontes: https://e4d26637-8e52-4a31-b9e8-380507559638.filesusr.com/ugd/efe980_8173faf4d22441c78f28568e17590ed7.pdf
- Freud, S. (1919). *The Uncanny* (1º ed.). Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis.
- Gunter, J. (23 de março de 2018). *Rosa Parks house: Dispute threatens bitter end to homecoming*. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de BBC: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-43492073>

- H, J. (21 de dezembro de 2008). *A Complete Guide to Urban Exploration*. Obtido em 24 de fevereiro de 2022, de TerraStories: <http://www.terrastories.com/bearings/urban-exploration-guide>
- Han, B.-C. (2019). *Entretenimento e Paixão na História do Ocidente* (1º ed.). Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Heidegger, M. (1997). *Ensaio e Conferências* (8º ed.). São Paulo: Editora Universitária São Francisco.
- Hestia*. (21 de outubro de 2021). Obtido em 28 de julho de 2022, de Greek Mythology: <https://www.greekmythology.com/Olympians/Hestia/hestia.html>
- Holmes, H. (26 de setembro de 2020). *Rosa Parks' House Is on View in Italy, and Its Return to the US Is Uncertain*. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de Observer: <https://observer.com/2020/09/rosa-parks-house-italy-naples-civil-rights-monument/>
- Karapetian, F. (09 de outubro de 2017). *The House in and as Contemporary Art*. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de Los Angeles Review of Books: <https://blog.lareviewofbooks.org/essays/house-contemporary-art/>
- La Villa Savoye: Construção da arquitetura de Le Corbusier*. (2019). Obtido em 18 de agosto de 2022, de Paris City Vision: <https://www.pariscityvision.com/pt/paris/museus-de-paris/villa-savoye>
- Perry, G. (2013). *Playing at Home: The House in Contemporary Art* (1º ed.). Londres: Reaktion Books.
- Racz, I. (2019). *Art and the Home: Comfort, Alienation and the Everyday*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Shonibare, Y. (18 de março de 2017). *Prejudice at Home: A Parlour, a Library, and a Room*. (J. Cohan, Entrevistador) Obtido de <https://www.jamescohan.com/attachment/en/599f12405a4091c6048b4568/TextOneColumnWithFile/599f12d05a4091c6048b7684>
- Shubert, A. (11 de abril de 2017). *Rosa Parks' Detroit home rebuilt in Berlin*. Obtido em 26 de janeiro de 2022, de CNN: <http://edition.cnn.com/style/article/saving-rosa-parks-home-ryan-mendoza/index.html>

What a colored man should do to vote. (s.d.). Obtido em 05 de setembro de 2022, de Libray of Congress: <https://www.loc.gov/resource/rbaapc.33200/?sp=5>

Why did Rachel Whiteread's House earn her the title Worst Artist? (18 de junho de 2022). Obtido em 14 de setembro de 2022, de Public Delivery: <https://publicdelivery.org/rachel-whiteread-house/>

World Migration Report 2020. (2020). Obtido em 2 de agosto de 2022, de International Organazition of Migrations: <https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/>

X-Men 1. (7 de julho de 2021). *X-Men Vol.6*, p. 9.

Zandberg, E. (1 de maio de 2015). *The Profound anti-Semitism of Le Corbusier.* Obtido em 18 de agosto de 2022, de Haaretz: <https://www.haaretz.com/israel-news/culture/2015-05-01/ty-article/the-profound-anti-semitism-of-le-corbusier/0000017f-db07-df9c-a17f-ff1f41d10000>

Índice de ilustrações

Fig. 1 - Museu do Louvre. Foto por Charlie Red. Disponível em: <https://unsplash.com/photos/71RfCvBSwkw>**Erro! Marcador não definido.**

Fig. 2 - Le Corbusier, Villa Savoye, 1928. Foto por Montse Zamorano. Disponível em: <http://www.montsezamorano.com/villa-savoye/bze4by5isb51mz57gu10x19ty5y729>

Fig. 3 - Ryan Mendoza, *Rosa Parks' House*, 2017. Foto por Fabia Mendoza. Disponível em: <https://www.architecturaldigest.com/story/rosa-parks-former-house-jackson-5-guernseys-auction>

Fig. 4 - Robert Rauschenberg, *Buffalo II*, 1964. Óleo e tinta de serigrafia sobre tela, 243.8 x 183.8 cm. Disponível em: <https://www.christies.com/lot/lot-6205129>

Fig. 5 - _Judy Garland interpretando Dorothy Gale em “*O Feiticeiro de Oz*”, 1939. Disponível em: <https://anamorphosis-and-isolate.tumblr.com/post/42255735644/the-wizard-of-oz-1939-theres-no-place-like>

Fig. 6 - Alusão a Seneca Village numa vinheta de X-Men nº1 (Volume 6). Texto de Gerry Dungan, arte de Pepe Larraz, colorida por Marte Garcia, letrista Clayton Cowles e designer Tom Muller. In: X-Men 1. (7 de julho de 2021). X-Men Vol.6, p. 9

Fig. 7 - Yinka Shonibare, *The Victorian Philanthropist’s Parlour*, 1996-97. Tecido de algodão impresso, mobília, carpete e adereços, 259.1 × 487.7 × 530 cm. Foto por Yinka Shonibare. Disponível em: <https://yinkashonibare.com/artwork/the-victorian-philanthropists-parlour-1996--1997/>

Fig. 8 - Promenor “*The Victorian Philanthropist’s Parlour*. Foto por Yinka Shonibare. Disponível em: <https://yinkashonibare.com/artwork/the-victorian-philanthropists-parlour-1996--1997/>

Fig. 9 - Leyla Cárdenas, *Excision*, 2012. Gesso, papel de parede, tinta, mobília de madeira e aço, 4500 x 3200 x 12 cm. Foto por Sebastiano Pellion. Disponível em: <http://lehila.net/index.php/rock/excision/>

Fig. 10 - Rachel Whiteread, House, 1993. Cimento, dimensões desconhecidas. In: Acheson Roberts, L. (2013) The Role of Sculpture in Communicating Archaeology in Museums. Londres, Papers from the Institute of Archaeology, p. 10

Fig. 11 - Alan Fontes, Desconstruções nº 9, 2014. Óleo e encaustica sobre tela, 58 x 88 cm. Disponível em: <http://alanfontes.blogspot.com/2014/02/serie-desconstrucoes.html>

Fig. 12 - Alan Fontes, Desconstruções nº 6, 2014. Óleo e encaustica sobre tela, 150 x 170 cm. Disponível em: <http://alanfontes.blogspot.com/2014/02/serie-desconstrucoes.html>

Fig. 13 - *Edward Hopper, Automat, 1927. Óleo sobre tela, 71.4 cm × 91.4 cm. Disponível em:*

<https://emuseum.desmoinesartcenter.org/objects/41752/automat?ctx=f6a1cdae3aaad70df2107ab2d0f9f2cd70b84&idx=0>

Fig. 14 - Edward Hopper, House at Dusk, 1935. Óleo sobre tela, 92,71 × 127 cm. Disponível em: <https://vmfa.museum/piction/6027262-8054622/>

Fig. 15 - Papel de parede chinoiserie. Disponível em: <https://moda.mdx.ac.uk/object/sw378/>

Fig. 16 - Toile de Jouy. Disponível em: <https://www.museedelatoiledejouy.fr/les-motifs-de-la-manufacture-oberkampf/>

Fig. 17, 18 e 19 - Beatriz Roldão, there's a cadavre in my closet, 2021. Papel, madeira, tecido de algodão e tinta acrílica, 35 x 50 x 50 cm.

Fig. 20 - Don't call it a husk when I'm in it. Texto de Leah Williams, arte de David Baldéon, colorida por Israel Silva, letrista Joe Caramagna e designer Tom Muller. In: X-Factor 2. (26 de agosto de 2020). X-Factor Vol.4, p. 2

Fig. 21 e 22 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº1, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica e impressão sobre tecido, 21 x 30 x 30 cm

Fig. 23, 24 e 25 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº2, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica e impressão sobre tecido, 25 x 30 x 30 cm

Fig. 26, 27 e 28 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº3, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, fio de algodão e impressão sobre tecido, 22 x 30 x 30 cm

Fig. 29, 30 e 31 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº4, 2022. Papel, vidro e cartão, 13 x 30 x 30 cm

Fig. 32, 33 e 34 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº5, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, fio de algodão e impressão sobre tecido, 19 x 30 x 30 cm

Fig. 35, 36 e 37 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº6, 2022. Papel, celofane, vidro, cartão e tinta acrílica, 20 x 30 x 30 cm

Fig. 38, 39 e 40 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº7, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, celofane e impressão sobre tecido, 24 x 30 x 30 cm

Fig. 41, 42 e 43 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº8, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, celofane e impressão sobre tecido, 20 x 30 x 30 cm

Fig. 44, 45 e 46 - Beatriz Roldão, Don't call it a husk when I'm in it nº9, 2022. Papel, vidro, cartão, tinta acrílica, e impressão sobre tecido, 15 x 30 x 30 cm